**Zeitschrift:** Thurgauer Beiträge zur Geschichte

**Herausgeber:** Historischer Verein des Kantons Thurgau

**Band:** 131 (1994)

**Artikel:** Zwei Ergänzungen zur Inventarisation der Kunstdenkmäler von St. Katharinental

**Autor:** Baumer-Müller, Verena

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-585105

**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:** 09.12.2025

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

# Zwei Ergänzungen zur Inventarisation der Kunstdenkmäler von St. Katharinental

*Von Verena Baumer-Müller*

Bei meinen Forschungen über St.Katharinental entdeckte ich im Bischöflichen Archiv in St.Gallen einen Fassadenriss und im Augustinermuseum in Freiburg im Breisgau eine Alabasterplastik, zwei Objekte, die ich hier als Nachtrag zu Albert Knoepflis Werk Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, Band IV: Das Kloster St.Kathrinental, vorstellen möchte.[1]

## *I Fassadenriss 1789: Westansicht von Konventsgebäude und Kirche*

### *1. Der Riss (Bischöfliches Archiv St.Gallen, Schachtel N 16,1)*

Papier 50,5×34,5 cm, schwarze Tinte, laviert. Unterhalb des Fassadenrisses wird auch der Grundriss eben dieser Fassade (also nur die Westmauer mit vorspringenden Gebäudeteilen) gegeben, samt Massstab (in Schuh).

In Grau: die Fassade, in Schwarz: die Fenster des Konventsgebäudes, in Rosa: die drei Türen zu ebener Erde und die Türe unter der Uhr im Giebelfeld des Hauptrisalits, in Blau: das Zifferblatt der beiden Uhren, in Gold: die Ziffern der beiden Uhren, die beiden Kreuze, Krone und Szepter der Einsiedler Muttergottes im Giebelfeld der Kirche, in Hellgelb: die Kirchenfenster, in Grün: die Läden der Oberlichter zu beiden Seiten der Einsiedler Muttergottes.

Die verschiedenen Elemente des Grundrisses sind in rosa und grau gehalten; auffallend ist, wie in dem Riss die drehbare Winde (auch «Trülle» genannt), über die der Kontakt mit der Aussenwelt geschah, durch die gelbe Farbe hervorgehoben wird. Zu dieser Winde, die im Plan als Kreis gezeichnet ist, tritt der Besucher des Klosters, nachdem er das Hauptportal durchschritten hat.

Das Blatt ist mit «St.Catharinathal» beschriftet, mit Namen gezeichnet und datiert: «Hs Conradt Schneider Steim Metz in Schlatt 1789»; die dort abgetragenen «10 Schu» entsprechen 178 mm.

### *2. Zur Person von Hans Conrad Schneider*

Die Daten zu seinem Leben finden sich in den Kirchenbüchern von Schlatt: Er wurde am 18. April 1715 geboren. Sein Todesdatum ist unterm 20. Sep-

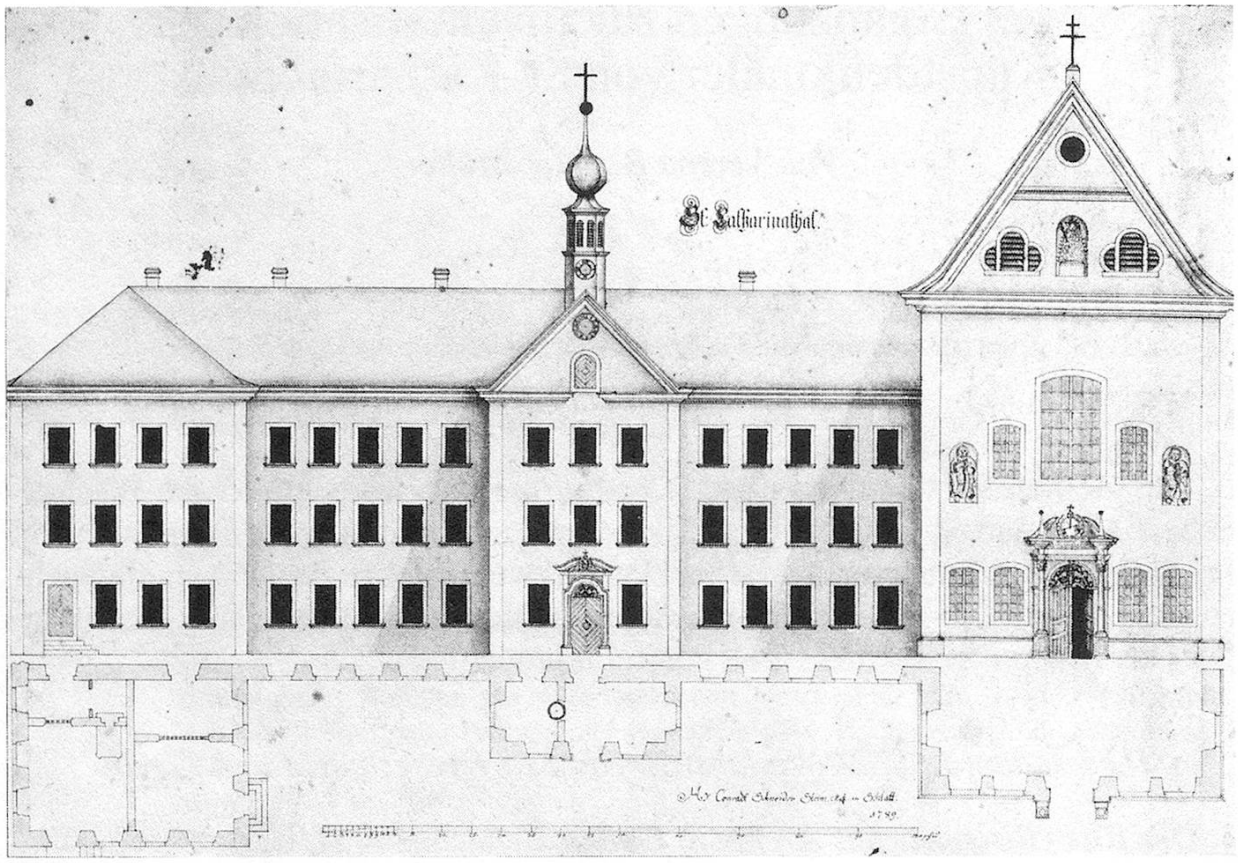


Abb. 1: Fassadenriss 1789

tember 1789 verzeichnet mit der Bemerkung: «Meister Conrad Peter, Steinmetz v. Mettschlatt, nat. den 18. April 1715».[2]

Als Steinmetz wird Hans Conrad Schneider 1751 beim Kirchenbau in Oberhallau erwähnt, zusammen mit «Hans Georg Dieter».[3] Die Dietrich sind ebenfalls eine Bürgerfamilie von Schlatt, so dass man annehmen kann, Hans Conrad Schneider habe im Betrieb des Johann Georg Dietrich aus Schlatt, der schon 1742 in St.Katharinental einen Brunnen errichtet hatte, gearbeitet.[4]

### *3. Zur Interpretation des Risses*

Der mit «Hans Conrad Schneider» beschriftete Riss, der also aus dem Todesjahr Schneiders stammt, wirft in mehrerer Hinsicht Rätsel auf. Er ist sehr sorgfältig ausgeführt, mit einer einzigen Ausnahme: die zwei Statuen in den Nischen der Kirchenfassade, schematisch, undifferenziert und plump, dürften nicht von derselben Hand in die leer gelassenen Nischen gesetzt worden sein. Sie sind, im Gegensatz zur Einsiedler Madonnenstatue, die auf unserem Riss exakt wiedergegeben ist, ohne jeden Bezug zu den zwei Statuen des hl. Joseph und des hl. Dominikus, die seit 1734 die Fassade zieren.[5]

Albert Knoepfli ist nach eingehendem Studium des Risses (Fotokopie im Masstab 1:1) zu folgender Ansicht gekommen: «Schneider könnte ein Zeichner an die Hand gegangen sein, so wie etwa Fanz Beer die Idee geliefert, Peter

Thumb sie zeichnerisch in ‹Reinschrift› umgesetzt hat (Kdm TG IV, S. 31 ff.). Auch heute noch wird eine architektonische Idee zuweilen von einem andern zeichnerisch zu Papier gebracht. Ähnlich wie bei Stichen ‹invenit› und ‹delineavit›. Vielleicht ist Schneiders eigene Hand nur in den überzeichneten Nischen0figuren der Kirchenfassade zu erkennen. Über Vermutungen hinaus sind aber keine schlüssigen Angaben möglich».[6] Gegen diese Interpretation könnte aber vorgebracht werden, dass die gesamten sprachlichen Angaben des Risses, auch der Name Hans Conrad Schneiders selbst, in einer kalligraphisch hervorragenden Weise ausgeführt wurden und in keinem Widerspruch zum Gesamteindruck der Fassadenansicht stehen. Bei der Detail-Betrachtung zeigt es sich, dass die Frage nach der Urheberschaft nur eine von vielen ungelösten Fragen ist, die sich uns stellen.

*4. Vergleich zwischen der Vedute «St.Katharinental nach 1840, Konventgeviert gegen Osten»[7] und dem Riss von 1789*

Unser Riss ist die früheste der auf uns gekommenen Ansichten der barocken Hauptfassade von Konventsgebäude (erbaut 1714–18) und Kirche (erbaut 1732–38).[8] Von den wenigen Ansichten der St.Katharinentaler Klosteranlage aus dem 19. Jahrhundert zeigen mit Ausnahme der Vedute von Hans Wilhelm Harder[9] alle den Rhein mit Süd- und Ostflügel des Klosters. Beim Vergleich der Westfassaden von 1789 und 1840 fallen uns beträchtliche Unterschiede auf,

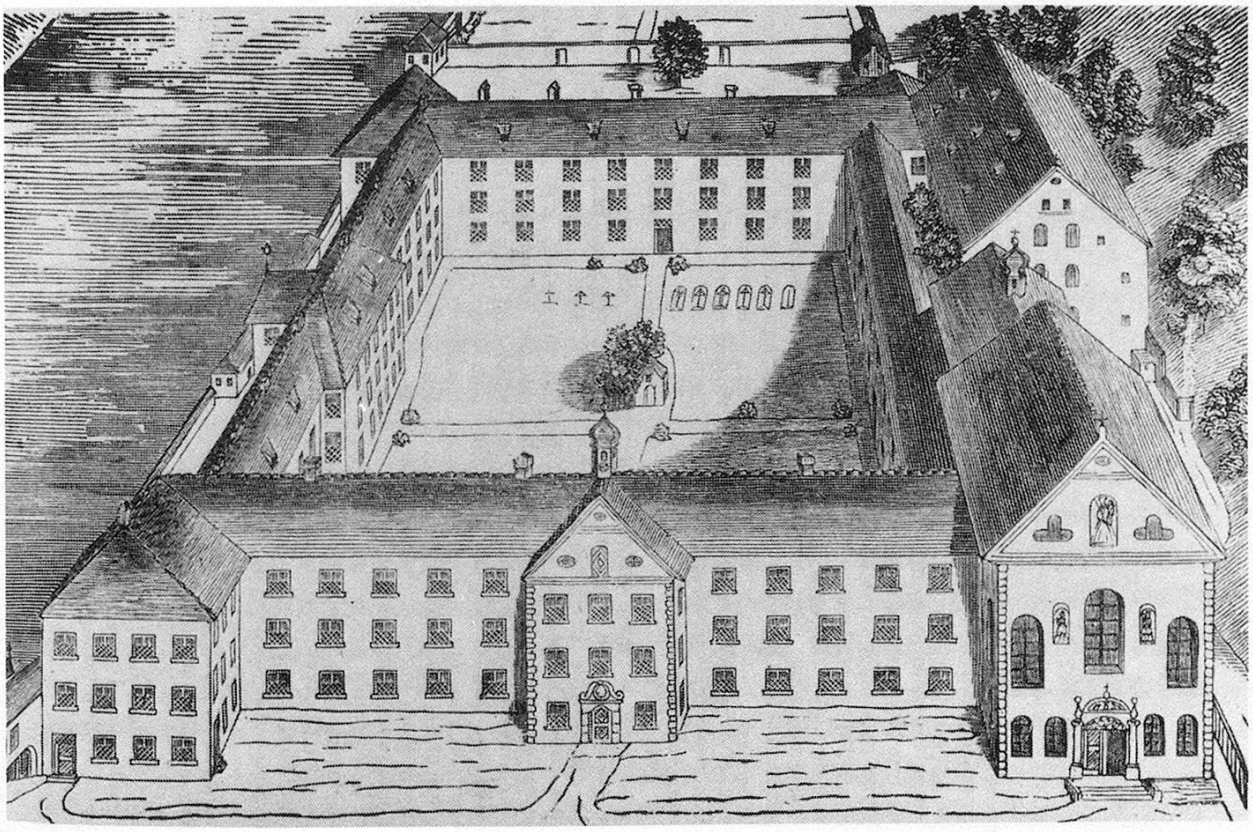

Abb. 2: Vedute St. Katharinental nach 1840; Konventgeviert gegen Osten

die schwer zu deuten sind. Hat vielleicht Schneiders Riss bezüglich der beiden Hauptportale zum Konventgebäude und zur Kirche der Wirklichkeit entsprochen? Oder war er als Entwurf gedacht für eine nie ausgeführte Veränderung an diesen Portalen? Wie soll die Kirchenfassade Schneiders gedeutet werden, wo wir die grössten Unterschiede feststellen? Nach A. Knoepfli könnte das Konventsgebäude annähernd masstabgetreu wiedergegeben sein, während der Kirchentrakt keineswegs der Wirklichkeit entspricht.

So stimmen denn die Masse der Fassade des Konventbaus mit dem Plan von Johann Georg Rauch 1846[10] und dem Grundriss von 1973[11] überein, nicht aber die Masse der Kirchenfassade! Beim Vergleich von Schneiders Riss mit der obgenannten Vedute, die ja nicht nach einem exakten Massstab gezeichnet wurde, sieht man schon mit blossem Auge, dass die Kirchenfront schmal und in die Höhe gezogen wirkt. Wenn wir der Umrechnungstabelle von A. Knoepfli in seiner Arbeit über die Weesener Planmappe[12] folgen (1 Schuh = etwa 0,33 m), so ergäbe sich für Schneiders Kirche eine Breite von ca. 16,5 m (50 Schuh), eine Höhe von ca. 18,5 m (56 Schuh). Nun ist aber die Kirche 24 m breit und erreicht bis zum Beginn des Daches ca. 16 m Höhe.

Es ist bekannt, dass sich nach dem Bau der Kirche wegen des Daches statische Probleme ergaben.[13]

Sollte unser Riss rein hypothetisch aufzeigen, wie sich eine schmälere Kirchenfront in der Gesamtfassade ausmachen würde? Denn es konnte ja keinesfalls damit gerechnet werden, die Kirchenfront zu verändern, ohne dass die kunstvolle Innenausstattung dadurch zerstört worden wäre!

Beim Vergleich zwischen den Ansichten von 1789 und nach 1840 interessieren uns besonders Unterschiede in Details, bei denen die Möglichkeit besteht, es handle sich in Schneiders Riss um eine exakte Wiedergabe des Zustandes im 18. Jahrhundert:

- Das Hauptportal des Konventgebäudes und das darüberliegende Giebelfeld: Im Giebelfeld über dem Hauptportal befindet sich 1840 keine Uhr, wohl aber in Schneiders Riss, wo zusätzlich zur Klosteruhr auf dem Türmchen noch eine zweite Uhr zu sehen ist. Im Riss von 1789 erblicken wir im Giebelfeld ein kleines Fenster mit Holztüren, wie dies in alten Gebäuden üblich war, um schwere Gegenstände mittels einer Hebevorrichtung ins Innere des Hauses zu ziehen. 1840 ist diese Tür mit einem Holzladen noch vorhanden, nur ist sie viel höher, und rechts und links davon befinden sich neu zwei oval liegende Oberlichter. Interessanterweise entspricht das Türblattgefüge von 1840 genau jenem von 1789. Bei allen anderen Türen ist das 1840 nicht mehr der Fall. Die steinerne Türeinfassung des Hauptportals ist auf Schneiders Riss ganz anders gestaltet als auf dem ebenfalls noch barocken Portal der Vedute von 1840. Dieses Portal wurde bei der Restauration von 1975–81 nochmals verändert.
- Das Kirchenportal: Das barocke Portal auf Schneiders Riss zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Portal der Vedute von 1840, obwohl wir bei

Schneider zwischen den beiden Vasen im Giebelfeld noch zusätzlich ein kreisrundes Feld mit einer Waage erkennen können, ein in Stein gehauenes Wappen. (Ein Deutungsversuch zu diesem Wappen folgt in der Schlussbemerkung). Heute sieht das Kirchenportal nochmals anders aus, da «eine niedrige, pilastergeschützte Flachgiebelverdachung [...] im 19. Jahrhundert die offenbar defekte originale Säulenstellung verdrängt» hat.[14] Die ursprüngliche Portalarchitektur war ein Werk Balthasar Schneiders gewesen, dessen Herkunft unklar bleibt, der jedoch in keinen Zusammenhang mit Hans Conrad Schneider gebracht werden kann.[15] Der Zugang zur Kirche erfolgt heute, wie auf Schneiders Riss, ebenerdig, während man 1840 drei Stufen emporstieg.

- Das Giebelfeld über dem Kirchenportal: Durch die veränderten Mass-Verhältnisse bietet sich uns trotz gleichbleibender Elemente – mit Ausnahme des Oculus über der Madonnenstatue, das bei Schneider kreisförmig ist – ein neues Bild dar. Die Einsiedler Muttergottes und die sie umgebenden Dreipasskartuschen stimmen sowohl bei Schneider wie bei der Vedute von 1840 mit dem überein, was wir heute sehen.
- Die Fenster in der Kirchenfassade: Form und Anordnung der oberen Fenster und Stellung der Nischen für die Statuen zeigen die auffallendsten Unterschiede zur Vedute von 1840 und zur tatsächlichen Situation der Kirchenfassade heute, sind doch Figurennischen und Fenster vertauscht; die oberen und unteren Fenster zeigen auch eine ganz andere Unterteilung. Das Hauptfenster ist bei Schneider in 36 Felder unterteilt, in der Vedute von 1840 in 10 Felder. Die heutige Kirchenfassade zählt 20 Felder. Die unteren Fenster weisen bei Schneider je 24 Felder auf, die Vedute von 1840 zeigt je 8, die heutige Einteilung je 12 Felder.

### *5. Schlussbemerkung*

Die Jahreszahl 1789 auf dem Fassadenriss weist uns auf die Regierungszeit von Priorin Agnes Wirth[16], die von P. Mauritius Hohenbaum van der Meer als vorzügliche Klostervorsteherin gerühmt wurde. Sie hatte dem gelehrten Rheinauer Mönch auf seine Bitte hin alle Dokumente anvertraut, die es ihm erlaubten, 1792 seine «Geschichte des Gotteshauses St.Catharinae Thal Ordinis S. Dominici» zu schreiben.[17] Leider gibt uns P. Hohenbaum van der Meer ausser den Namen von Priorin und Beichtvater keine weiteren Hinweise auf Ereignisse im Klosterleben St.Katharinentals zu jener Zeit. Auch in den Prioratsakten und Ausgabenbüchern der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts lassen sich keine Belege zu Erneuerungsarbeiten oder Planungsaufträgen irgend welcher Art finden, aus denen wir ersehen könnten, was 1789 den Steinmetz Hans Conrad Schneider bewogen haben mochte, den Fassadenriss zu erstellen.

Das in Stein gehauene Wappen über dem Kirchenportal[18] wird dem Namen

Abb. 3: Wappen Möller

«Möller» zugeordnet und dürfte somit auf die Erbauerin der barocken Klosteranlage, die Priorin Dominica Josepha von Rottenberg, hinweisen, deren eigentlicher Name bei der Geburt Anna Maria Möller gelautet hatte.[19] Möglicherweise gibt die Zeichnung das ursprüngliche, heute veränderte Portal wieder.[20] Vielleicht war der Riss als Muster zu einem Kupferstich gedacht. Solche Ansichten sandten sich die Klöster gegenseitig bei festlichen Anlässen zu. Der Riss gelangte wohl schon vor der Aufhebung von St.Katharinental mit einer Anzahl von Manuskripten und Kunstwerken an den nachmaligen Bischof Carl Johann Greith, der oft in Katharinental weilte, als er sein Werk über die deutsche Mystik schrieb.

Abschliessend kann man wohl sagen, dass die Betrachtung dieses Fassadenrisses mehr Fragen aufwirft, als dass sie weiterführende Erkenntnisse vermitteln könnte.

## *II. Alabastergruppe mit Ölbergszene um 1450*

### *1. Äussere Beschreibung und vermutlicher Herkunftsort*

Im Gegensatz zum Fassadenriss von 1789, der mit «St.Catharinathal» beschriftet ist, kann die Herkunft der Ölberggruppe nicht schriftlich belegt werden. Das kleine Relief mit der Bezeichnung «Christus im Garten Gethsemane aus Kloster Katharinental, Diessenhofen, Oberrhein um 1450/60, Alabaster mit Resten der alten Fassung» befindet sich heute im Augustinermuseum in Freiburg im Breisgau in der Vitrine an der Westwand der Kirche. Es hat folgende Ausmasse: Höhe: 23 cm, Breite: 18,5 cm, Tiefe: 4 cm. Die einst polychrome Alabastergruppe präsentiert sich heute vorab in Weiss-grau. Sie weist deutliche Farbspuren auf: In Braun sind u.a. das Kleid Christi und die Haare der vier Personen, in Weiss die Kleider der Apostel mit Ausnahme des Ärmels des mittleren Jüngers, in Gold alle Kleiderborten und der Kelch. Deutlich erkennt man, dass die Lippen der Personen rot sind, ebenfalls die Blume am Felsen neben dem Ellbogen des Jakobus. An der oberen rechten Ecke des Reliefs stellt man eine leichte Beschädigung fest: Es fehlen der Flügel des Engels und ein Stück des Felsens über dem Engel.

Auf meine Anfrage über die Herkunft der Skulptur erhielt ich von der Museumsleitung folgende Auskunft: «Das bei Knoepfli 1989 nicht aufgeführte Alabasterrelief ist 1910 über Dr. Heinrich Feurstein, Donaueschingen, ins Erzbischöfliche Diözesanmuseum in Freiburg, 1930 schliesslich als Leihgabe ins Augustinermuseum gelangt. Feurstein machte offenbar die Herkunftsangabe St.Katharienthal, die sich freilich nicht mehr verifizieren lässt. Die einschlägi-

Abb. 4: Alabastergruppe mit Ölbergszene um 1450 aus St. Katharinental (Augustinermuseum Freiburg i. Br.)

gen Akten in den Archiven des Erzbischöflichen Ordinariats und der Stadt Freiburg enthalten leider keinen Hinweis».[21] Meine Nachforschungen zur Person von Dr. Feurstein erlauben es uns, den überlieferten Herkunftsort, St.Katharinental, als gesichert anzusehen, da Dr. Feurstein als angesehenem Kunsthistoriker durchaus vertraut werden kann.[22]

In St.Katharinental gab es mehrere Alabasterplastiken. Bekannt ist die polychrome «Anbetung der Heiligen Drei Könige» aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, die sich heute im Dominikanerinnenkloster in Weesen befindet, und die sich – im weichen, burgundischen Stil geschaffen – deutlich von unserer süddeutschen Plastik unterscheidet.[23] Von einem Alabasterrelief, das verloren ging, ist im Kustorei-Rodel von 1589 die Rede. Es wird als «marbelstainis bild» mit der Darstellung der Flucht nach Ägypten erwähnt.[24] Aus einem Brief der Chorfrau Johanna Fischer kurz vor der Aufhebung von St.Katharinental vernehmen wir, dass sie eine «Taufe Jesu in Alabaster» ins Exil mitnehmen werde.[25] Auch diese ist heute nicht mehr auffindbar. Vielleicht stammten diese genannten Kleinplastiken aus verschiedenen Epochen.

Kleine Reliefs waren in Klöstern als Gegenstände privater Andacht und Meditation sehr beliebt. Leider sind ihrer nur wenige aus Alabaster auf uns gekommen. Das Ölbergrelief aus St.Katharinental gehört zur seltenen Gattung süddeutscher Kleinplastik in Alabaster aus dem 15. Jahrhundert.

## *2. Zur Alabasterplastik im 15. Jahrhundert*[26]

Bevor wir uns der Entstehung und Verbreitung gotischer Alabasterplastik zuwenden, soll kurz erläutert werden, was unter Alabaster zu verstehen ist. Das marmorähnliche, aber viel weichere Material, ein «an kristallinen Marmor erinnerndes dekoratives Gipsgestein», wurde mit Vorliebe für Kleinplastik verwendet.[27]

Die Werke gotischer Alabasterkunst treten im 14. Jahrhundert etwa gleichzeitig in England und Nordfrankreich auf, von wo aus sich die Verarbeitung von Alabaster in Burgund und in den Niederlanden ausbreitet. Bekannt sind die Grabmäler mit den Alabasterfigürchen, «Pleureuses» genannt. In den ersten Dezennien des 14. Jahrhunderts wird Alabaster in Deutschland nur ausnahmsweise verwendet. Nach Paatz[28] kam ein Künstler aus dem nordfranzösich-niederländischen Kunstkreis nach Rimini und schuf dort den Kreuzigungsaltar, ein Hauptwerk der Alabasterskulptur. Im Umkreis des Rimini-Meisters begann die Blütezeit der deutschen Alabasterplastik. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts tritt die deutsche Alabasterplastik immer mehr als Relief auf: Die Alabaster-Reliefs stellen viele Szenen aus der Kindheit Jesu und aus seiner Passion zur Andacht vor. Swarzenski erwähnt eine «Flucht nach Aegypten», wie sie auch im Kustorei-Rodel in St.Katharinental 1589 bezeugt ist. Eine andere Figurengruppe, «Taufe Jesu, aus Alabaster»[29], die noch 1869 vorhanden war, ist in Swarzenskis Katalog nicht verzeichnet. Dieser Katalog umfasst

24 Szenen aus dem Leben Jesu, die in Alabaster-Reliefs aus dem 15. Jahrhundert dargestellt wurden.

Im 15. Jahrhundert stellt Swarzenski für Süddeutschland eine auffallende Häufung von Alabasterreliefs mit Ölbergszenen fest. «Eine Besonderheit bilden die fast runden, kleinen Ölberggruppen mit ihrer naturalistischen Andeutung der Landschaft. Ihr Vorkommen entspricht der um die gleiche Zeit einsetzenden Vorliebe für dieses Thema in der Monumentalkunst».[30]

In St.Katharinental gab es auch eine sehr viel grössere Skulpturengruppe aus Terracotta, die diese Passionsszene für den Gesamtkonvent vergegenwärtigte. Diese vollplastische Ölberggruppe stammt fast aus derselben Zeit wie unser Alabaster-Relief. Sie zeigt Christus und die Jünger (Petrus fehlt) und den Berg mit dem tröstenden Engel. Die landschaftliche Gestaltung des Berges zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Berg auf dem St.Katharinentaler Relief.[31]

Eine Übersicht über deutsche Alabasterskulpturen gibt uns 1921 Georg Swarzenski.[32] Ihm sind neun Ölberggruppen bekannt:

- Ein heute verschollenes Relief, Abguss in Nürnberg im Germanischen Museum,
- ein Relief aus der Sammlung Oppenheimer, London (heute im Ashmolean-Museum in Oxford),
- ein Relief, Skulptur-Sammlung, Frankfurt am Main (Museum Alter Plastik, Städtische Galerie Liebighaus),
- ein Relief, Diözesan-Museum Freiburg im Breisgau (Augustinermuseum, ebda.),
- ein Relieffragment, Diözesanmuseum Freiburg im Breisgau,
- ein Relief im Maximilian-Museum in Augsburg,
- eine Statuettengruppe im Schloss Zeil, Württemberg,
- ein Relief aus der ehemaligen Sammlung Museum Sigmaringen, (Worcester Art Museum, Mass., USA),
- ein Relief im Germanischen Museum in Nürnberg.

Sechs dieser Ölberg-Gruppen werden in Swarzenskis Aufsatz in Kleinstformat abgebildet, darunter auch unser St.Katharinentaler Relief aus dem Diözesan-Museum in Freiburg im Breisgau.

Swarzenskis Übersicht wird in einer Publikation von 1991 ergänzt und in bezug auf den Aufbewahrungsort der Skulpturen auf den heutigen Stand gebracht.[33] Im Katalog zur Ausstellung in Hildesheim wird eine bisher unbekannte Ölbergskulptur vorgestellt, ein Alabaster-Relief aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Jopeks Forschung verdanken wir die Kenntnis von weiteren fünf Alabaster-Skulpturen, vier Ölberggruppen und einem «schlafenden Johannes» aus einer Ölberggruppe. Sie befinden sich heute in Paris, im Musée du Louvre, im Stift St.Florian (Österreich) und im Landesmuseum in Zürich, wohin ein Alabaster-Hochrelief aus dem Kloster Rheinau gelangt ist.[34] Eine

Ölberggruppe wurde 1935 in einem Versteigerungskatalog angeboten, das Fragment «schlafender Johannes» stammt aus einem Nachlass in Frankfurt am Main. Nach Jopeks Forschungen sind heute insgesamt 14 Alabaster-Skulpturen mit dem Ölberg-Motiv bekannt. Das Katharinentaler Relief ist eines dieser seltenen, kostbaren Objekte.

### *3. Zur Ikonographie*

Darstellungen der Szene im Garten Gethsemane sind in der frühchristlichen Kunst selten. In der byzantinischen Kunst erscheint das Thema früher als in der abendländischen, obwohl die Szene im Ölgarten nicht zum Bildprogramm in den byzantinischen Kreuzkuppelkirchen gehört. Im 14. Jahrhundert tritt das Ölbergmotiv im Zuge der Mystik immer häufiger im Abendland auf, und in den Passionszyklen des späten Mittelalters gehört es zum festen Programm, mit zunehmender Betonung der Todesangst Christi. Es entstehen – bis weit in die Barockzeit – die zahlreichen vollplastischen Ölberggruppen in und neben den Pfarrkirchen und auf Friedhöfen, v.a. in Süddeutschland und Österreich. Als Kleinplastik, oft auch als Holzreliefs geschnitzt, dienen sie der privaten Frömmigkeit. Unser Alabaster-Relief wird in der Vitrine des Augustinermuseums den Besuchern zwischen zwei Ölberg-Darstellungen aus Lindenholz vorgestellt, die bezüglich Grösse, Herkunft, Entstehungszeit und Interpretation des Motivs miteinander verwandt sind. Bei den Darstellungen in Holz fehlt aber das Höhlenmotiv, das in allen von Swarzenski gezeigten Alabaster-Reliefs vorhanden ist.

#### *Das Höhlen-Motiv*

Es fällt auf, dass in der Fachliteratur zu den Ölberg-Darstellungen dieses Motiv nur selten vorkommt. Der Bildtypus mit den schlafenden Jüngern in einer Höhle begegnet uns zum ersten Mal im Codex Rossanensis (Süditalien, 6. Jahrhundert), entstand also aus byzantinischem Einfluss. Aus der gleichen byzantinisch geprägten Kunst stammt die «Höhlendarstellung» in der Ölberg-Szene des Mosaiks im Dom zu Monreale (1182–1190). Dort liegen nicht nur die drei auserwählten, sondern alle Jünger in der Höhle, über der Christus kniend dargestellt ist.[35] Es ist nun auffallend, dass die meisten der uns bekannten Alabasterreliefs dieses Motiv der Höhle übernommen haben, ein Motiv, auf das die Fachliteratur in der Malerei nur einmal hinweisen kann: El Greco zeigt in seinem Gemälde der Ölbergszene aus dem Jahr 1595 die schlafenden Jünger ebenfalls in einer Höhle, so, wie es auf vielen Alabaster-Reliefs der Fall ist.[36] Von den 14 Alabaster-Reliefs aus dem 15. Jahrhundert mit der Ölbergszene, die Jopek aufzählt, zeigen zusätzlich zum Hildersheimer Exemplar noch sieben von den bei Swarzenski publizierten Reliefs das Höhlenmotiv. Eine Ausnahme bildet das Hochrelief aus dem Kloster Rheinau, wo die Höhle fehlt und die Apostel sich fast auf gleicher Höhe wie der betende Christus

Abb. 5: Ölbergszene aus dem Kloster Rheinau (Landesmuseum Zürich)

Abb. 6: Ölbergszene Süddeutschland (Liebighaus Frankfurt a. M.)

befinden.[37] Nachdem Dürer und Rembrandt das Geschehen im Garten Gethsemane schon in einer ganz anderen, dramatischen Weise dargestellt haben, zeigt ein Alabaster-Relief aus Mecheln anfangs des 17. Jahrhunderts immer noch eine Ölbergdarstellung nach dem Typus der uns bekannten Reliefs, die in den letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts entstanden waren.[38] Beim Mechelner Relief ist sogar die Höhle vorhanden, in der einer der drei Jünger ruht. So hat sich das Bildprogramm bei den kleinen Alabaster-Reliefs in der Zeit von mehr als 200 Jahren kaum verändert.[39]

*Der Garten Gethsemane*

Die Alabaster-Reliefs zeigen eine «illusionistische Ausgestaltung des Terrains».[40] Bei den uns bekannten Reliefs ist ein Lattenzaun oder ein geflochtener Weidenzaun zu sehen; manchmal ist er nur angedeutet (St.Katharinentaler Relief), meistens hervorgehoben (Rheinauer Relief und Relief aus dem Worcester Art Museum), um mit dieser Umzäunung den «Garten» zu versinnbilden. Die Ölbäume sind eher abstrakt dargestellt, immer nach demselben Schema. Das Katharinentaler Relief zeigt vier Blumenmotive, von denen eines noch heute Spuren roter Farbe trägt.

*Die Personen*

Die Reliefs sind dreistufig konzipiert: zuunterst, meist in einer Höhle, die schlafenden Jünger, in der Mitte Christus, zuoberst der Engel. Die Personen sind typisiert. Christus ist kniend dargestellt, mit gefalteten oder empor gehobenen Händen; er wendet sich zum Engel, der ihm den Kelch oder das Kreuz, Symbole des Leides, entgegenhält. Johannes, der jüngste der Apostel, ist bartlos dargestellt, Petrus erkennen wir an der unverwechselbaren Physiognomie, der dritte Jünger kann nach dem Bibeltext nur Jakobus sein.

## *4. Zusammenfassung*

Leider sind zu wenig aus Süddeutschland stammende Alabaster-Reliefs des 15. Jahrhunderts mit Ölbergszenen abgebildet und beschrieben worden, als dass man generelle Schlussfolgerungen ziehen könnte. Sicher ist, dass diese Objekte ein Motiv weiterführen, das im byzantinisch beeinflussten Kunstkreis zuerst seinen Ausdruck gefunden hat und im Abendland erst im Laufe des 15. Jahrhunderts populär geworden ist.[41]

Als Reliefgruppen waren die alabasternen Ölberge weniger der kreativen Entwicklung unterworfen als andere Kunstgattungen. Die Meister der Alabaster-Plastik scheinen sich in Gestaltung und Aufbau des Ölberg-Motivs an typologische Vorbilder gehalten zu haben, so sehr, dass das Mechelner Alabaster-Relief anfangs des 17. Jahrhunderts noch ganz im Stil der Reliefs von 1450–1500 gehalten ist. Auch in dieser Hinsicht dürften die Alabaster-Ölberggruppen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Ikonen der Ostkirche aufwei-

Abb. 7: Ölbergszene aus dem Kloster Neidingen (Worcester Art Museum)

sen, deren Maler nur innerhalb einer gewissen Gesetzmässigkeit ihre individuelle Eigenart entfalten. Swarzenski stellt in seinem 1943 erschienenen Artikel[42] die Ölbergdarstellungen des Katharinentaler-, Neidinger- und Rheinauer-Reliefs als Kunstwerke von höchstem Rang auf die gleiche Stufe wie das Verkündigungs-Relief, dem er seine Betrachtung widmet. Er zählt diese Objekte aus dem Kunstraum Bodensee-Hochrhein zum Schönsten, was die Spätzeit

der deutschen Mystik hervorgebracht hat. Dabei betont er, dass die Verkündigung und zwei dieser Ölberge aus Dominikanerinnenklöstern stammen. Die Ölberg-Reliefs zeigen bei all den vorgegebenen Formen jene Innigkeit, die Ausdruck der süddeutschen Passionsmystik ist. Am engsten verwandt mit unserem Katharinentaler Ölberg ist das Neidinger Alabaster-Relief, das sich heute im Worcester Art Museum befindet.[43] Ungefähr von der gleichen Grösse (20,3×17,7×4,8 cm), weisen sowohl die Gesamtkonzeption des Reliefs wie auch die sich auffallend ähnlichen Charaktere der dargestellten Personen auf ein und den selben Künstler hin. Zudem stammt das Kunstwerk im Worcester Art Museum ebenfalls ursprünglich aus einem Dominikanerinnenkloster, aus Maria Hof bei Neidingen.[44] Die beiden Darstellungen der Ölbergszene von der Hand desselben anonymen Meisters sind ein neuer Beweis für die Pflege der Passionsmystik in den Konventen von Dominikanerinnen. Das St.Katharinentaler und das Neidinger Alabaster-Relief sind besonders gut erhaltenene, qualitätvolle Exemplare dieser seltenen plastischen Kleinkunst.

*Bildquellennachweis*

Abb. 1: Fassadenriss 1789 von Hs. Conrad Schneider, Stein Metz in Schlatt. Laviert 35×52.5 cm. Bischöfl. Archiv St.Gallen. Genaue Reproduktion ab Originalfoto (b. «Inventarisation»).

Abb. 2: Genaue Reproduktion der «Vedute von St. Katharinental nach 1840», Xylographie, anonym. (S. Anmerkung 7).

Abb 3: Wappen Möller aus: Ottfried Neubecker, Grosses Wappen-Bilder-Lexikon der bürgerlichen Geschlechter Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, Augsburg 1992, S. 678.

Abb. 4: Christus im Garten Gethsemane aus dem Kloster St. Katharinental Diessenhofen, Relief aus Alabaster, um 1450 (Höhe: 23 cm, Breite: 18,5 cm, Tiefe: 4 cm). – Photo: Augustinermuseum Freiburg im Breisgau. (Inv. Nr. S 8/f).

Abb. 5: Ölbergszene aus dem Kloster Rheinau, Alabaster, 2. Viertel 15 Jh. (Höhe: 48,5 cm). – Photo: Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Inv. Nr. AG 1250).

Abb. 6: Ölbergszene. Süddeutschland (Augsburg?). Hochrelief Alabaster, 15. Jh. (Höhe: 33 cm, Breite: 26,5 cm, Tiefe: 10 cm). – Photo: Liebighaus-Museum alter Plastik, Frankfurt am Main. (Inv. Nr. 594).

Abb. 7: Ölbergszene aus dem Kloster Neidingen, polychkromer Alabaster, 15. Jh. (Höhe: 20,3 cm, Breite: 17,7 cm, Tiefe: 4,8 cm). – Photo: Worcester Art Museum (Acc. No. 1949.43).

*Anmerkungen*

1 Die Hinweise auf die benützte Literatur und die Abkürzungen beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf meine in diesem gleichen Band der TB 131 (1994) erscheinende Arbeit «Der letzte Konvent der Dominikanerinnen von St.Katharinental».

2 Diese Daten aus den evangelischen Kirchenbüchern von Schlatt und verschiedene Deutungen zum Wappen über dem Kirchenportal verdanke ich Albert Knoepfli (anlässlich eines Besuchs am 20. Juni 1994). Der Name «Peter», der im Sterbedatum des Hans Conrad Schneider steht, muss eine Verwechslung sein. So hiess nämlich der 1738 in Basel geborene Sohn von Hans Conrad Schneider. Im Ehebuch von Schlatt ist die Eheschliessung von «Conrad Schneider und Johanna Freyvogel, cop. zu Basel» unterm 1. April 1737 vermerkt.

3 Kdm SH III, 1960, S. 209.

4 Kdm TG IV, 1989, S. 157.

5 Zu den drei qualitätvollen Statuen von Johann Josef Auer vgl. Kdm TG IV, S. 42 f.
6 Brief vom 25.08.1994. – Albert Knoepfli hat sich mit einem Fund hochinteressanter Pläne und Fassadenrisse aus dem Klosterarchiv Weesen, wohin ja ein grosser Teil des St.Katharinentaler Nachlasses nach der Übersiedlung der letzten zwei Katharinentaler Nonnen gelangte, eingehend befasst: Albert Knoepfli, Die Weesener Planmappe, in: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte, Bd. 35 (1972), S. 232–265 (mit Illustrationen).
7 Ernst Müller (Hrsg.), Der Thurgau in alten Ansichten, Druckgraphiken von 1500 bis um 1880, Frauenfeld 1992, S. 289, Abb. 706. – Vom folgenden Vergleich möchte sich Albert Knoepfli distanzieren (Brief vom 25.08.1994).
8 Aus früherer Zeit stammt nur die in Kdm TG IV, S. 31, abgebildete «Vedute des Neuklosters gegen Süden 1747–1751».
9 E. Müller (wie Anm. 7), S. 288 f., Abb. 704, 705, 706.
10 Kdm TG IV, S. 35.
11 Ebda.
12 Vgl. Anm. 6.
13 Mit diesen Problemen hatte man sich in den Jahren 1759–1761 herumzuschlagen, da das schwere «Scheunendach» Risse im Gemäuer verursachte; Kdm TG IV, S. 33 und 41.
14 Kdm TG IV, S. 41.
15 Zu Balthasar Schneider vgl. Kdm TG IV, S. 32, 126, 156.
16 Agnes Wirth (1722–1793), gebürtig von Lichtensteig, regierte 1767–1773 und von 1779 bis zu ihrem Tod 1793.
17 Das Ms. von P. Hohenbaum van der Meer liegt in der ZB Zürich (Ms. RH. Hist. 20/20a). Das Lob auf Priorin Agnes Wirth findet sich in Ms. 20, S. 209.
18 Die Identifikation des Wappens und viele hilfreiche Hinweise zur Abfassung meines Aufsatzes verdanke ich Alfons Raimann, Frauenfeld. Das Wappen zeigt eine schräg gestellte Waage; auf der einen Schale liegt ein Kreuz. Es ist abgebildet bei Ottfried Neubecker, Grosses Wappen-Bilder-Lexikon der bürgerlichen Geschlechter Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, Augsburg 1992, S. 678.
19 Nachdem Anna Maria Möllers Vater kurz nach ihrer Geburt gestorben war, wurde sie von ihrem Stiefvater Wolfgang Adam von Rottenberg adoptiert. Der erste Biograph der Priorin von Rottenberg, Maximilian Dufrène, gibt ihren Geburtsnamen als «Möller» an, Konrad Kuhn bringt die Schreibweise «Moller», Günther Esser «Müller»; vgl. Dufrène, S. 2; Kuhn, Thurgovia Sacra III, S. 171; Müller, S. 56.
20 Deutung von Albert Knoepfli: Priorin Agnes Wirth habe mit dem Anbringen dieses Wappens an die Klostererbauerin Dominica von Rottenberg und an deren strenge Reformen erinnern wollen. Damit habe sich Priorin Agnes Wirth in Gegensatz gestellt zu ihrer Vorgängerin im Amt, die vielleicht die allzu strenge Regelbeobachtung etwas gemildert hatte. In St.Katharinental habe es wohl immer wieder Spannungen zwischen den Anhängerinnen der strikten und der weniger strengen Observanz gegeben. Dokumente über solche Differenzen in der Auslegung der Ordensregel pflegte man gerne verschwinden zu lassen (vgl. Anm. 2).
21 Brief vom 26.6.1993 von Dr. Detlef Zinke, stellvertretender Direktor. – Die Hinweise von Dr. Verena Villiger, Museum für Kunst und Geschichte Freiburg i. Ü., waren mir sehr hilfreich beim Einstieg in dieses Spezialgebiet.
22 Dr. Heinrich Feurstein (1877–1942) war ab 1906 Pfarrer in Donaueschingen. 1930 erschien von ihm ein Werk über Mathias Grünewald. Er veröffentlichte seine Forschungen, u.a. einen Aufsatz über Tobias Stimmer, auch im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde XXIX (1927). Dr. Feurstein, der sich in seinen Predigten offen gegen das Naziregime wandte, starb im KZ Dachau. – Freundliche Mitteilung von Herrn Zimmer, Hauptamt im Rathaus Donaueschingen (Brief vom 22.4.1994).
23 Vgl. Kdm TG IV, S. 242 f., Abb. 229.
24 Ebda. S. 106.
25 Brief vom 24.3.1869, FA Rogg-Fischer, im Besitz der Autorin.

26 In diesem Abschnitt stütze ich mich auf Guido Schoenberger, Alabasterplastik, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Stuttgart 1937, S. 294–323; Georg Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, in: Städel-Jahrbuch I, Frankfurt 1921, S. 167–213; Walter Paatz, Stammbaum der gotischen Alabasterskulptur, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 127–135.

27 F. de Quervain, Alabaster als Werkstoff von historischen Bildwerken, Zürich 1975; Ms. im Schweizerischen Landesmuseum Zürich (19 S., 4 Ill).

28 Vgl. Anm. 26, S. 132. Der Riminialtar befindet sich heute im Liebighaus, Frankfurt am Main.

29 Vgl. Anm. 25.

30 Swarzenski (wie Anm. 26), S. 180.

31 Zur grossen Terracotta-Gruppe vgl. Kdm TG IV, S. 245 f., Abb. 234–236. In der Barockzeit liess Priorin von Rottenberg die «theatralisch geschickt entfaltete» Ölbergszene von Jacob Carl Stauder ins Westjoch des östlichen Nonnenchores malen (Kdm TG IV, S. 57; S. 63, Abb. 48).

32 Swarzenski (wie Anm. 26), S. 199 f. – Soweit mir der heutige Standort aus Jopek (vgl. Anm. 33) bekannt ist, gebe ich ihn in Klammern an.

33 Norbert Jopek, in: Schatzkammer auf Zeit, Katalog zur Ausstellung des Diözesan-Museums Hildesheim 1991, S. 86.

34 Das Hochrelief hat die Höhe von 48,3 cm und ist abgebildet im Ausstellungskatalog: Das Kloster Rheinau, zur 1200 Jahrfeier seiner Gründung, 1978.

35 Ich stütze mich in den folgenden Ausführungen auf: Lexikon der christlichen Ikonographie II, Rom 1971, S. 342–350, und auf Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst II, Gütersloh 1968, S. 58–61 (Abb. dazu S. 361–165). Zum Codex Rossanensis vgl. Schiller, Abb. 142. Zum Mosaik in Monreale vgl. Schiller, Abb. 147. Zu El Grecos Bild vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie, S. 344, Abb. 4.

36 El Grecos Gemälde befindet sich in der National Gallery, London.

37 Das Kloster Rheinau (vgl. Anm. 34), Abb. S. 55.

38 Mechelner Alabaster, Städtisches Museum Trier, 1967, Ausstellungskatalog, Abb. 64. Das Relief hat eine Höhe von 13 cm und eine Breite von 9,4 cm.

39 Die Höhle findet sich in der Ostkirche v.a. auf der Weihnachts- und der Elias-Ikone (letzterer sitzt aber vor der Grotte). Näher bei den Gethsemane-Darstellungen, von denen hier die Rede ist, findet sich eine russische Ikone (Anfang des 19. Jahrhunderts) – heute im Besitz des griechisch-melkitisch katholischen Patriarchats von Antiochien in Damaskus – mit dem Passionsgeschehen, die Petrus in einer Höhle sitzend zeigt, wie er seine Verleugnung Christi bereut (Inschrift in Übersetzung: «Und er weinte bitterlich»); farbige Abb. in «Le Lien» (Beyrouth) 58 (1993) Heft Nr. 3, Titelblatt.

40 Schoenberger (wie Anm. 26), S. 301.

41 Louis Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, Paris 1957 (Übersicht über das Aufkommen des Ölberg-Motivs S. 430 f.).

42 Georg Swarzenski, A Gothic Alabaster Annunciation, in: Bulletin of the Museum of Fine Arts Bd. XLI, S. 11–19, Boston 1943.

43 Dieses Relief war bis 1943 im Besitz der Fürstlich Hohenzoller'schen Sammlung in Sigmaringen gewesen. Es wurde in Swarzenskis Übersicht von 1921 (vgl. Anm. 26) zwar erwähnt, aber nicht abgebildet. Zu grossem Dank verpflichtet bin ich J. Jopek für den Hinweis auf Abbildung und Beschreibung dieses Reliefs in: Dorothy Gillerman, Gothic Sculpture in America. I. The New England Museums, New York & London 1989, S. 276 f.

44 Das Dominikanerinnenkloster Maria Hof bei Neidingen (heute Neudingen) wurde 1244 erstmals als «Sammlung» erwähnt. Ab ca. 1305 bis zur Reformation war es ein Dominikanerinnenkloster, in dem seit 1337 das Erbbegräbnis der Grafen von Fürstenberg war. 1565 wurde das Kloster durch die Lichtentaler Zisterzienserinnen neu belebt. Bei der Säkularisation 1806 befanden sich noch 12 Frauen und 3 Schwestern in Maria Hof; vgl. M. Münzer, Die Geschichte des Dorfes Neudingen, Neudingen 1973.