

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 28 (1926)

Heft: 4

Artikel: Zur Plastik des 14. Jahrhunderts in der Schweiz

Autor: Futterer, Ilse

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-160623>

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: 20.01.2026

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

Zur Plastik des 14. Jahrhunderts in der Schweiz.

Von Ilse Futterer.

(Schluß.)

In den *deutschsprachigen* Ländern hat sich mancherorts der mittelalterliche Brauch erhalten, in der Karwoche im Kirchenchor oder auf einem Seitenaltar ein Heiliggrab zu improvisieren. Die Statue des Toten liegt zwischen Blumen und Lichern aufgebahrt. Etwas erhöht steht die verschleierte Monstranz mit dem Allerheiligsten (*expositio sacramenti*), bis sie am Ostersonntagmorgen in feierlicher Prozession zum Altar zurückgeholt wird, während man das corpus zum Zeichen der erfolgten Auferstehung verhüllt und den ganzen Aufbau beseitigt. Der Ritus variiert im einzelnen ziemlich stark; da sich im Rituale Romanum keinerlei Vorschriften für ihn finden, konnten sich viele lokale Besonderheiten herausbilden. In manchen ist der Zusammenhang mit den mittelalterlichen Osterspielen, als deren Nachklänge sie zu gelten haben, noch erkennbar¹⁾. In der Barockzeit haben große,kulissenartige Aufbauten, in der Art der gleichzeitigen Theatermalerei, die mittelalterliche Holzfigur des Toten vielfach verdrängt. In der Schweiz ist mir nur ein einziger Ort bekannt geworden, an dem man pietätvoll die Passionsandachten noch vor dem ehrwürdigen Christusleichnam des 14. Jahrhunderts vollzieht: Das Zisterzienserinnenkloster Magerau (franz. Maigrauge) zu Freiburg i. Ü. Was sich sonst an corpora Christi der gotischen Periode erhalten hat, ist in Museen und Privatsammlungen gewandert. In den Kirchen selber fand ich nur die Kulissengräber mit dem gemalten Toten oder fabrikmäßig hergestellte Bildwerke neueren Datums aus Gips. Wie tief der alte Brauch im Volk verwurzelt ist, kann man ermessen bei der Lektüre der Stimmen, die sich in den 1860er Jahren um Abschaffung oder Beibehaltung stritten²⁾, mit dem Erfolg, daß der Vatikan entschied, Errichtung des Heiliggrabs und *expositio sacramenti* seien zu gewähren, wo es sich um die Weiterführung alter Tradition handle.

Von dem halben Dutzend oberdeutscher Christusskulpturen des 14. Jahrhunderts gehören die zwei frühesten und besten Stücke schweizerischem Gebiet an.

Die lebensgroße Figur (Taf. XII, 1) in der Sammlung des Herrn alt Landammann Wyrsch zu Buochs stammt sicher aus Unterwalden, wahrscheinlich

¹⁾ Stückelberg, a. a. O. S. 109ff.

²⁾ Lit. Angaben zusammengestellt bei L. C. Businger, Schweiz. Archiv f. Volkskunde 1897, S. 242ff.

aus St. Jost in Ennetbürgen¹⁾). Man meint zuerst ein Werk aus Stein vor sich zu haben, so streng und groß ist die Formengebung. Ein Vergleich mit dem Freiburger Monumentalwerk (Taf. XII, 2) ist wegen der Verwandtschaft in der geistigen Auffassung erlaubt. Die unantastbare göttliche Hoheit, die Wahrung des vornehmen Heldentums noch im entseelten Körper sind die Kennzeichen dieser Ge- sinnung — und zugleich derjenigen des 13. Jahrhunderts! Die innere Einstellung verbindet beide Künstler mit der älteren Generation, so deutlich auch stilistische Einzelheiten die Entstehung ihrer Werke um 1330/40 belegen. Ein gewisser Unterschied in der Gewandbehandlung sei angemerkt: in Freiburg ist sie reicher, plastischer, in klarem Verlauf zum Körper kontrastierend, an der Buochser Figur ist von dem allem nur ein Auszug zu sehen. Körper und Gewand sind stellenweise zu einer einzigen, undurchdringlichen Masse verschmolzen (Arme). Durch die Zurückdämmung der Plastizität hat die Linie in den Faltenstegen eine neue Schärfung erreicht. In diesen Elementen fassen wir Zeitstilmerkmale; bezeichnenderweise sind sie in dem Freiburger Heiliggrab, als einem Erzeugnis der stärker traditionsgebundenen *Hüttenplastik*, weniger entschieden ausgesprochen als in der Holzplastik. In Hinsicht auf die Qualität der Ausführung kann der Buochser Christus, trotz einer so hochwertigen Leistung, wie sie das Haupt des Toten darstellt, nicht mit dem Freiburger auf eine Linie gestellt werden. Eine leise Steifheit liegt über dem Ganzen und weist ihm den Platz unter den provinziellen Abwandlungen der oberrheinischen Hütten- plastik an.

Um das Wichtige durch eindrücklichen Kontrast nochmals zu betonen, ziehen wir die zwei Grabfiguren in Karlsruhe und in Freiburg in der Schweiz (Taf. XII, 3 u. 4) zur Konfrontation mit den besprochenen Figuren herbei. Sie sind in örtlicher und zeitlicher Nähe des Buochser und Freiburger (i. Br.) Christus entstanden. Die vier Skulpturen spalten sich in zwei innerlich verschiedenen orientierte Gruppen: Das innerschweizerische Werk und der Grab-Christus im Freiburger Münster stehen den Skulpturen in Karlsruhe und Freiburg i. Ü. gegenüber. Dort Majestät und Verhaltenheit des Schmerzes, hier hemmungsloser Jammer, dort Wahrung des Göttlichen durch distanzierende Monumen- talität, hier Betonung des Menschlichen durch Darbietung aller erlittenen Qualen. Der Gegensatz entspricht jenem zwischen dem schönheitsfrohen, aristokratischen 13. Jahrhundert und der folgenden, stark nach innen, zur Mystik neigenden Periode; beide sind durch viele Vorläufer und Nachzügler ineinander verzahnt.

Das lebensgroße corpus Christi im Kloster Magerau zu Freiburg gehört zu den selten gewordenen Kunstwerken, die dem Ort und Zweck ihrer Bestim- mung nie entfremdet worden, über die auch keine ausbessernde Hand gegangen ist. Es ist unberührt, wenn auch nicht unbeschädigt auf uns gekommen. Nicht das Gleiche gilt von dem zugehörigen bemalten Sarkophag, der später besprochen

¹⁾ Vgl. R. Durrer, «Die Kunst und Architekturenkmäler des Kantons Unterwalden» 1899ff., S. 248: «Die rohe Fassung ist modern. Die charakteristische Figur gehört wohl noch dem 14. Jahr- hundert an.» Länge 1,30 m.

werden soll¹⁾. — Im Gegensatz zum Buochser Christus ist es ein für seine Zeit (zweites Viertel 14. Jahrhundert) modern empfundenes Werk. Erschütternd wirken die tief aufgerissenen Wundhöhlen, besonders an den Händen, wo sie mit der klaffenden Brustwunde zusammen durch die Steigerung des Furchtbaren den Blick zum Verweilen zwingen. Und dieser Kopf: Der Mund steht offen, die Lider sind nur halb über die erloschenen Augen herabgesunken. Die schlaffen Züge sprechen von einem Höchstmaß durchlittener Schmerzen. Kleine Bluts- trauben bedecken in regelmäßigen Abständen den ganzen Körper. Es ist ein Bild des Leides, das unmittelbar unser Gefühl in Schwingung versetzt und so eine Beziehung zwischen Mensch und Gott herstellt. Hier heißt sie *Mitleid*. In der Maria im Wochenbett ist es die Mutterfreude. Das sind ins rein Innig- Menschliche eingebettete Beziehungen; durch sie wird das Göttliche leidenschaftlicher und tiefer erfaßt, als es bei der älteren sakral distanzierenden Darstellungsart möglich gewesen.

Unter den süddeutschen Heiliggrabfiguren ist mir eine einzige bekannt geworden, die in die Zeit vor 1350 gehört. Es ist das schon erwähnte Stück im Badischen Landesmuseum zu Karlsruhe (Taf. XII, 3). Nach einer nicht mehr kontrollierbaren Angabe kam es aus dem 1802 säkularisierten Zisterzienserinnenkloster Lichtenthal bei Baden-Baden. Vielleicht ist es kein Zufall, daß wieder, wie bei der nah verwandten Magerau, Zisterzienserinnen genannt werden. In den Frauen- klöstern hatte die Gedankenwelt der Mystik von jeher eine Pflegestätte gehabt. — Der Künstler geht in der Entheroisierung Christi noch einen Schritt weiter: Jesus ist zu einem armseligen mißproportionierten Toten zusammengeschrumpft (Länge nur 60 cm). Statt der ergreifenden Gewalt des Schmerzes spricht Verängstigung aus dem Antlitz. Die gezwungen wirkende Armhaltung und das erst an den Hüften ansetzende Bahrtuch sind wohl in Anlehnung an den Typus des *Straßburger Grab-Christus*²⁾ so gegeben worden.

Gleichzeitig und wohl auch in der gleichen Werkstatt wie der Grab-Christus der Magerau, entstand der bemalte Sarkophag, in dem er heute noch liegt (Taf. XIII u. Abb. 3). Über den Ritus, dem das Ganze dient, erhielt ich durch die Klosterfrauen folgende Auskunft: Das Grab ist das ganze Jahr geschlossen, bis auf die Zeit vom Aschermittwoch zum Ostersonntag; während dieser fünf Tage ist es im untern Chor ausgestellt, rings mit Blumen und Lichern umgeben. Nach der Matutin des Ostersonntags wird das Grab wieder verschlossen.

Wir haben hier also ein ungewöhnlich reich ausgestattetes Untensil des vorhin besprochenen Osterbrauches, nicht etwa ein ständig verehrtes und sichtbares Heiliggrab vor uns. In dieser Form kommt es, soweit wir sehen, bloß noch ein einziges Mal, wieder im schweizerischen Mittelland, in *Baar* vor. *Stückel-*

¹⁾ Das Ganze wurde von Prof. J. Zemp im Kloster entdeckt und 1904 in «Fribourg artistique» mit zwei Tafeln — unsern Taf. XII, 4 u. XIII — publiziert. Für Auskünfte und Überlassung der Detailaufnahme (Abb. 3) sei ihm auch an dieser Stelle bestens gedankt.

²⁾ Abb. bei O. Schmitt, «Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters» 1924, Bd. II, Textabb. 38.

berg, dem nur das letztere Stück bekannt war, zog daraus den Schluß, derlei bemalte Tumben seien früher häufig gewesen¹⁾. Er folgerte das offenbar aus der stattlichen Gesamtzahl, in der sich die *corpora Christi* (speziell aus dem 15. Jahrhundert) erhalten haben. Ich neige eher zur entgegengesetzten Annahme. Der Zahlenunterschied kann nicht nur im Zufall begründet sein. Warum sollten gerade die Holzsärge des 14. und 15. Jahrhunderts alle bis auf zwei untergegangen sein, und nur die Darstellungen des Toten sich erhalten haben? Hätten sie der bis heute fortlebende Brauch nicht ebenso gut, da und dort wenigstens, konservieren müssen, wie den Grabchristus selbst? Am zwanglosesten erklärt sich's wohl so, daß die bemalten Holzsärge immer eine *Ausnahme* bildeten. — Das Übliche dürfte damals, wie z. T. heute noch, die Herstellung eines primitiven, offenen (und deckellosen) Sarges aus zurechtgeschnittenen, immer wieder verwendeten Brettern gewesen sein. Diesen ehemals angeblich so zahlreichen Holztumben wird in der Arbeit Stückelbergs noch die wichtige Rolle erkannt, Vorläufer und formbestimmender Anreger für die «im 15. und 16. Jahrhundert» häufigen *Steinsarkophage mit figürlicher Assistenz* zu sein. Zwischen diesen zwei Gruppen und den architektonischen Grabmälern letzten Endes jerusalemitischer Abkunft wird ein scharfer Trennungsstrich gezogen. Er gehört unseres Erachtens an einen andern Ort. Wir sahen, wie sich die figürliche Darstellung mit voll ausgebildetem Programm auch am Grabbau entwickelt (Gernrode, Konstanz), um dann im 14., nicht erst im 15. und 16. Jahrhundert, sich von ihm abzulösen und selbständig zu werden. Die inneren Gründe dieses Vorganges wurden früher skizziert. Die Ahnenreihe in der Architekturenplastik ist wichtig, denn sie bindet das figurierte Heiliggrab mit dem älteren, nur architektonischen Grabmal zusammen und stellt sie, was die genetische Entwicklung angeht, in Gegensatz zu den erst fürs 14. Jahrhundert belegten, nur kurz sichtbaren Heiliggräbern der Karwoche. Auch indirekt kommen wir zu diesem Schluß, man müßte sonst den im 14. Jahrhundert singulären Fall annehmen, ein ausschließlich der Holzplastik bekannt gewesenes Thema sei nun mit einem Schlag so und so oft in die monumentale, steinerne Großform transponiert worden, als ob jene Zeit ihre liebsten Gedanken in Stein hätte aussprechen wollen. Gerade das Umgekehrte, gerade der Zug zum Intimen und Kleinformigen ist eines ihrer Charakteristika.

Tafel XIII erübrigt eine Beschreibung des Sarkophagaufbaus; er wiederholt die übliche Gestalt der großen Reliquienschreine des 12. und 13. Jahrhunderts. Die Länge beträgt 1,91 m, die Giebelhöhe 0,95 m. Einst muß die Gesamterscheinung reicher gewesen sein, darauf deuten die Spuren von Kehlen, Rosetten, Fialenansätzen an den Giebelkanten. Figürliche Bemalung findet sich heute noch an den äußern Schmalwänden und der meist unsichtbaren Rückwand. In geschlossenem Zustand zeigen der Deckel und die Sarkophagvorderseite grau überstrichene, schmucklose Flächen. Wahrscheinlich liegen unter dem Anstrich noch weitere Malereien verborgen. — Im Innern tragen

¹⁾ a. a. O. S. 111/112.

der Deckel, die Schmalseiten und die Rückwand Bemalung. Sie erfolgte auf Leinwandüberzug mit Temperafarben¹⁾. Gehen wir die Szenen einzeln durch, indem wir mit der Beweinung Christi durch seine Mutter und die drei Marien (Maria Magdalena, Maria Kleophas, Maria Salomas) beginnen (Deckelinnenseite). Diese an sich lebendig empfundene Szene wird links und rechts von je einer Männergestalt flankiert. Ihre Attribute, Nägel, Hammer und Leinentuch machen sie als Nikodemus und Joseph von Arimatia (rechts), die Helfer bei Kreuzabnahme und Grablegung, kenntlich. Eine innerliche Einbeziehung der zwei Figuren in die gegebene Situation ist noch nicht versucht. Dagegen haben sie in der *linearen* Rechnung des Bildganzen die wichtige Funktion, dem unruhigen Liniengewoge des Mittelteils einen festen, durch die Bäumchen noch gedoppelten Rahmen entgegenzustellen. Alle Figuren stehen auf einem schmalen Landstreifen, dessen Tiefenerstreckung nur soweit reicht, als die Körper durch ihre Drehung und gegenseitige Überschneidung für sich selbst erfordern; weiter gibt es keinerlei raumschaffende Elemente. Da das Volumen der Einzelfigur gering ist, macht das Ganze einen flächenhaften Eindruck. Die Linie ist das absolut dominierende Ausdrucksmittel. Von *Übergängen* zwischen Hell und Dunkel, von Modellierung ist hier noch kaum die Rede. Man befolgt ein anderes Prinzip, indem man durchs ganze Bild hin Licht und Schatten in rhythmischem Wechsel hart nebeneinander stellt, so überall in den Gewändern und, besonders deutlich, in den Arkaturreihen des Innenbildes und denen der hier unsichtbaren, wandwärts orientierten Außenseite. Da wechseln helle mit dunkeln Hintergrundsfeldern ab. Dieser auffälligen Erscheinung begegnet man in den Glasmalereien des 14. Jahrhunderts wieder, in Königsfelden, Oberkirch bei Frauenfeld, Kappel, Straßburg, um nur einige der örtlich nächstliegenden zu nennen²⁾. Die Figurenreihung in Architekturkompartimente hinein ist in der gleichzeitigen Tafelmalerei auch beliebt gewesen, wenn es sich um *Einzelheilige* handelte. Mehrfigurige Szenen beließ man als einheitliche Gruppe, die ein einziges Rahmenwerk fest zusammenhielt. Bei der Glasfensterfläche mit ihrer Unterteilung durch die steinernen Vertikalrippen war das oft nicht möglich, falls man den Szenen die Sichtbarkeit von unten bewahren wollte. So teilte man hier auch den Szenenkomplex in besonders gerahmte Einzelfiguren auf. Wenn der Maler des Maigrauge-Sarkophages ohne sachliche Veranlassung dieses Schema anwendet, verbunden mit dem in der Tafelmalerei ungewöhnlichen Wechsel der Hintergrundsfarben, so besteht die Möglichkeit, er sei durch Glasgemälde (oder Visiere zu solchen) in seiner Komposition bestimmt worden. Am szenischen Zu-

¹⁾ Die Farbskala ist sehr einfach: Die Hintergründe sind dunkelblau, die Architekturen rot, grün oder weiß. Die gleichen Farben, nur um Hellblau vermehrt, abwechselnd auch in den Gewändern. Das Gold der Nimben ist schwarz geworden. Die Fleischteile sind braun, die Gewänder meist schwarz konturiert oder mit sogenannten Lichtlinien gesäumt. Letztere in der Gesichtszeichnung häufig angewandt. — Das Ganze mehr kolorierte Federzeichnung als Malerei.

²⁾ Abb. bei H. Lehmann, «Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz» 1905, T. 3, 4, 7. Abb. für Straßburg bei F. Burger-Schmitz-Beth, Handbuch der Kunsthistorie, «Die deutsche Malerei» Bd. II, Abb. 395—98.

sammenspiel lag ihm auch offenbar nichts. Daher die Schwierigkeit, anzugeben, welches Ereignis der Passionsgeschichte beim innern Langbild eigentlich gemeint sei. Johannes, der die Maria stützend umfängt, ist wohl bei der Grablegung anwesend, aber dann müßten auch Nikodemus und Joseph von Arimathia vertreten sein. Weniger ein bestimmter Vorgang als ein zeitlich unbegrenzt wäh-

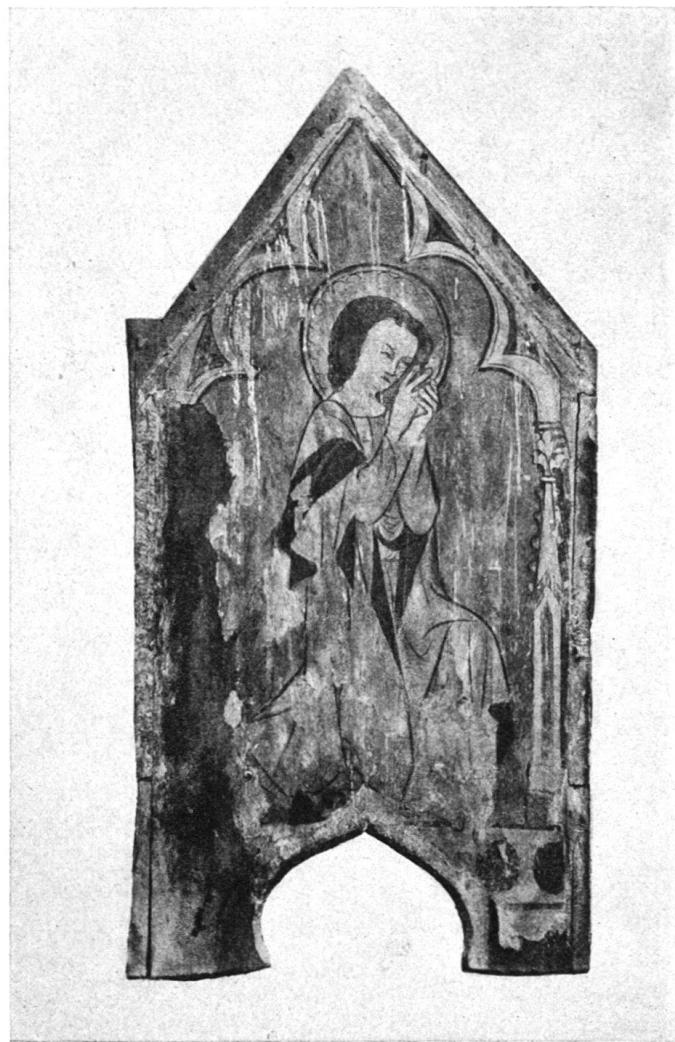


Abb. 3. Schmalseite des Sarkophages in der Magerau, Freiburg i. Ü.

render seelischer Zustand, eben die *Trauer* um den Toten ist das Hauptthema. — An der Wandseite (unsichtbar auf unserer Abbildung) finden sich nochmals die vier Frauen mit den Salbgefäßen. Die Abweichung vom Innenbild besteht nur in der Weglassung des Johannes und im Gebetsgestus Mariä. Im wesentlichen also immer noch das Beweinungsthema, nur in einer gedämpfteren, ruhigeren Auffassung. Die linke äußere Schmalseite spinnt es weiter, sie zeigt einen trauernden Apostel (Abb. 3). Die rechte Seite ist durch Ölanstrich verdeckt.

Auf den entsprechenden Innenseiten sind Hiob und Jesaias mit Spruchbändern dargestellt¹⁾.

Das Haftenbleiben an einem Thema und der Mangel an Erzählung möchten auf den ersten Blick als Vorstellungssarmut des Künstlers mißdeutet werden. Beides ist aber in einer überindividuellen Zeitströmung des 14. Jahrhunderts verankert, als deren Charakteristikum auf dem Gebiet der Kunst, wie wir schon früher gesehen, das eindringliche Verweilen auf einem gefühlsbetonten Inhalt erscheint.

Der zeitliche Ansatz des Werkes — gegen 1350 — findet seine Stütze in den geäußerten bildinhaltlichen Erwägungen, zu denen eine Reihe formaler Einzelmerkmale hinzutreten. Nur die wichtigsten seien kurz erwähnt.

1. Figuren und Architektur haben noch nichts von der plastischen Rundung und dem betonten Volumen, welche nach der Jahrhundertmitte wieder auftreten.
2. Die Farbe dient hauptsächlich zur Kolorierung der Zeichnung; mit ihr zu modellieren, wie es beim Meister von Wittinggau, Meister Bertram und den vielen Namenlosen der zweiten Jahrhunderthälfte geschieht, ist nicht ernsthaft versucht.
3. Der Baumtypus ist noch der sogenannte Blätterkronenbaum²⁾), der im Verlauf des 14. Jahrhunderts von einem mehrästigen, kleinblättrigen, gedrungenen Baumschlag verdrängt wird.
4. Die Architektur zeigt die Formenausbildung, wie sie zwischen 1300 und 1350 erreicht war.
5. Die Gewänder haben keine eigene Festigkeit und keinen Stoffcharakter. Sie muten an wie eine Art Schleiergewebe und fallen vornehmlich in Vertikalen.
6. Die Gesichtszüge bestehen aus einem scharf ausgeprägten Liniengerüst. Das Auge hat noch den charakteristischen, stechenden Ausdruck, der durch das Hinausrücken der Pupille in die Augenwinkel zustande kommt. (Vgl. Manesse-Handschrift, Fresken im Konstanzer Münster, Glasgemälde in Königsfelden³⁾, alle im zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts entstanden.)

Geht man die genannten Einzelheiten durch, so gewahrt man, daß unser Künstler nicht zu den Großen seines Fachs gehört hat. Man begegnet mancher Härte und Unklarheit der Formen bei ihm (Anordnung der stützenden, lieb-kosenden Frauenhände am Leichnam Christi auf dem Deckelbilde). Er war in seinen Ausdrucksmitteln eher rückständig, in der Gesinnung jedoch ganz Kind seiner Zeit und mit soviel Empfindungsreichtum begabt, daß trotz der «technischen» Vorbehalte ein inhaltlich interessierendes Werk entstanden ist.

¹⁾ Links Jesaias: «Enim sepulcrum eius est gloriosum» (Jes. 11, 10). — Rechts Hiob: «Solum michi est super sepulcrum» (Hiob 17, 1).

²⁾ Vgl. A. E. Brinkmann, «Baumstilisierungen in der mittelalterl. Malerei» 1906, S. 43ff.

³⁾ Abb. bei F. X. Kraus, «Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift» 1887. — J. Gramm, «Spätmittelalterl. Wandmalereien im Konstanzer Münster», für Königsfelden: H. Lehmann, a. a. O. Taf. 6—8.

Nach einem Intervall von sechzig bis achtzig Jahren treffen wir den zweiten bemalten Sarkophag; er stammt aus Baar bei Zug und wird jetzt im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrt¹⁾ (Taf. XIV). Die Schauseiten sind figürlich, die Wandseite mit rundbogigen Nischen bemalt. Das Innere ist bis auf den niederklappbaren (und dann als Außenseite wirkenden) Deckel leer geblieben. Hier



Abb. 4. Kopf eines Grabeswächters. Sarkophag aus Baar. Zürich, Landesmuseum.

hätten nur auf den inneliegenden Leichnam bezogene Trauerfiguren angebracht werden können. Das lag dem Künstler offenbar nicht. Die Thematik ist hier auf einen viel helleren, diesseitigeren Ton gestimmt als in der Magerau. Dort war für den Auferstehungsgedanken kein Raum gewesen, hier steht er im Mittelpunkt. Auch die Darstellungsart verrät die seither durchlaufene Entwicklung. An Stelle des abstrakt zeichnerischen Stils ist die Modellierung durch Farbübergänge getreten. Sie wird von dem Meister der schlafenden Krieger so geschickt

¹⁾ Länge 1,69 m, Giebelhöhe 0,77 m.

gehandhabt, daß überraschend malerische Effekte zustande kommen. Man beachte zum Beispiel, wie in den beiden Köpfen der Wächter an der Langseite Licht und zarte Schatten sich zum Eindruck atmenden Lebens verbinden (Abb. 4). Leider ist gerade die Vorderwand des Sarkophages sehr mitgenommen, stellenweise scheint die Malerei bis aufs Holz abgerieben. Immerhin sagt das Original bei günstiger Beleuchtung viel mehr aus, als unsere Photographien es vermögen. Die farbige Rechnung muß sehr reizvoll gewesen sein. Sie ruhte auf vier starken Haupttönen: Als Hintergrund ein nachgedunkeltes Grün, in den Trachten warmes Gelbbraun, Zinnoberrot und Weiß, nach rein dekorativem Gesichtspunkt verteilt. In den Deckelszenen (Taf. XIV, 2) tritt noch etwas Dunkelblau und ein mit Rot changierendes Hellgelb auf. Der Hintergrund ist im Innern zu Grüngrau aufgehellt. Die Proportionen der Engel und Frauen sind gedrungen, fast unersetzt. In üppigen Falten umfließen die Stoffmassen die Gestalten, stauen sich am Boden und bilden da eine Art Sockel für die Figuren. Alles ist auf Breite, körperliche Festigkeit und Rundung angelegt, mit andern Worten auf einen viel stärkeren Grad von Naturwahrheit gestimmt, als das im 14. Jahrhundert der Fall war.

Hinter den Kriegern sieht man eine Reihe rundbogiger Nischen, die auf der Wandseite wiederkehren und unzweifelhaft als Steinarchitektur gemeint sind. Der dunkle Rahmenstreifen soll die Vertiefung des eigentlichen Relieffeldes markieren. Steinerne Grabtumben in der Art derer in Freiburg i. Br., Basel und Straßburg dürften unserm Künstler bei diesem Detail vorgeschwobt haben.

In der gleichzeitigen oberdeutschen Malerei ist auch bei handwerksmäßigen Erzeugnissen das Interesse der Zeit für Klärung der Raumverhältnisse durchfühlbar. Es muß auffallen, daß in den *Deckelszenen* ganz darauf verzichtet ist. Nicht einmal eine Bodenzone ist angegeben. Gegenüber den Wächterdarstellungen scheint mir auch in der Malerei selbst ein erheblicher Qualitätsabstand zu liegen. Dem Engel links vom auferstandenen Christus ist das Flügelpaar auf die linke Schulter hinübergerutscht, offenbar weil der Maler die verkürzte Schrägansicht nicht zu bewältigen vermochte. Der scharf ins Profil gedrehte Kopf geht mit der Dreiviertel-Rückenansicht der Gestalt nicht organisch zusammen. Die letzte der drei Marien zeigt diesen Fehler noch in gesteigertem Maß, sie wirkt direkt verzeichnet. Ein wunder Punkt sind auch die Hände. Wie merkwürdig werden die Salbgefäße getragen und wie beinahe unmöglich hält der Engel rechts das Leinentuch. Derlei Mißverständnisse sind bei den Grabswächtern trotz ihrer viel komplizierteren Stellung nirgends zu beobachten. Sie bekunden überhaupt eine großzügigere Auffassung, als die spießbürgerlich gesehenen Deckelszenen, die einer groben Gesellenhand zugeschrieben werden müssen. Das Ganze zeigt Zusammenhang mit der letzten Phase des sogenannten «weichen Stiles»; ein Zeitansatz um 1420/30 dürfte das Richtige treffen.

Weitere *szenisch* bemalte Grabtumben habe ich bis jetzt nirgends erwähnt gefunden. Der Vollständigkeit halber sei ein mit Renaissanceornamenten verzierter Sarkophag im Depot des Landesmuseums und ein zweiter mit Be-

schlägwerk im Rosgartenmuseum zu Konstanz erwähnt¹⁾). Das gotische Zelt-dach hat einem schweren Horizontaldeckel gemacht.

Das corpus Christi, welches der Baarer Schrein einst beherbergte, hat sich nicht erhalten. Man hat an seine Stelle die auf Tafel XV, 1 wiedergegebene Figur gelegt. Sie stammt aus der abgebrochenen Kapelle St. Anton bei Kerns. Länge 1,59 m. Die Fassung ist bis auf geringe Spuren verschwunden; Ent-



Abb. 5. Kopf des Grab-Christus. Aus der Umgebung von Kerns. Zürich, Landesmuseum.

stehungszeit ist das dritte oder vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Harte, fast knitterige Faltenstege, verbunden mit einer gewissen Straffheit der Gewand-drapierung haben die runden, schönen Parallelfalten des weichen Stiles verdrängt; das Werk steht grade am Übergang zu der eckigen Scharfbrüchigkeit, die in der zweiten Jahrhunderthälfte zur Herrschaft gelangt, und eines der wichtigsten Stilmerkmale der eigentlichen Spätgotik (im engeren Sinn) abgibt.

Eng anliegende Saumlinien laufen über die Figur hin und wirken als fremdes, altertümliches Element innerhalb der Stilkonfiguration. Möglich, daß der

¹⁾ Herrn Prof. H. Lehmann danke ich für den freundlichen Hinweis.

Schnitzer eine ältere Figur zu ersetzen hatte, von der er diesen Zug übernahm. Auch die nicht konsequent durchdachte Anordnung des Bahrtuches ist vielleicht so zu erklären. Beides erinnert ans zweite Viertel des 14. Jahrhunderts, an Gestaltungen in der Art des Buochser Christus. — Im Kopf weist sich der Künstler über ein recht gutes Können aus (siehe Abb. 5). Er gibt dem Toten einen beruhigten, schmerzlosen Gesichtsausdruck, und verdeutlicht die Erstarrung der Züge durch den realistisch geöffneten Mund. Gleichweit entfernt von der übersteigerten Leidfülle des Maigrauer Christus wie von der hoheitsvollen Unbewegtheit der Buochser oder Freiburger Statue ist hier ganz einfach und sachlich ein Toter gegeben.

Tafel XV, 2 zeigt das dritte, aus Unterwalden stammende corpus Christi. Es liegt im unteren, hohlen Teil eines Altares der Kapuzinerkirche zu Stans, einem Bauwerk aus den 1680er Jahren. Hundert Jahre früher war von Landammann Melchior Lüssi, Jerusalemfahrer und Ritter des heiligen Grabes, die erste Kirche gestiftet worden. In einer Seitenkapelle hatte er eine Nachbildung des heiligen Grabes in Jerusalem anbringen lassen. Der Ordenschronist Bruder Rufin von Baden erzählt davon im Jahre 1603: «Ritter Lüssi besuchte daselbe (das heilige Grab) alle Tage und ließ an den Freitagen eine Ampel vor dem Bilde Christi brennen, das er mit Balsam gesalbt, wie ich solches selbst gesehen als ich dort gewesen de familia 1603». Ist dieses «Bild Christi» identisch mit der erhaltenen Skulptur? Eine bündige Antwort läßt sich in diesem Fall nicht geben. Das Schnitzwerk entstammt dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Demnach besteht die Möglichkeit, Ritter Lüssi habe die Skulptur aus einem älteren Kircheninventar (aus der Pfarrkirche von Stans?) in seine Anlage übernommen. Bedenkt man, wie schonungslos man in der Barockzeit ältere Kunstwerke beseitigte, falls es sich nicht um lang verehrte Gnadenbilder handelte, oder um Schöpfungen, die als dem eigenen Stilwollen heimlich verwandt empfunden wurden — Punkte, die für unser Werk nicht geltend gemacht werden können —, so wird man für den Lüssischen Neubau auch ein neugefertigtes barockes «Bild Christi» annehmen wollen. Da sich keinerlei alte Zeichnungen oder sonstige Ansichten von der Anlage erhalten haben, läßt sich auch der Ausdruck «Bild Christi» nicht näher interpretieren. An sich ist er vieldeutig, es kann damit eben sowohl ein Gemälde (etwa in der Art von Holbeins bekanntem corpus Christi in der Basler Kunstsammlung), wie eine Skulptur aus Holz oder Stein gemeint sein.

Betrachten wir nun das Werk des frühen 15. Jahrhunderts¹⁾. — In seiner ganzen Faktur ist es eleganter und nuancenreicher als der nur wenig jüngere Grab-Christus aus Kerns. In klarer Anordnung umhüllt das Bahrtuch mit weichlinigen Falten die Gestalt. Das Maß der Naturbeobachtung in der Wiedergabe des Kopfes, der Brust und der Füße verblüfft auf den ersten Blick. Bei genauem Zusehen bemerkt man, daß der Künstler die Naturbeobachtung doch im Sinne seiner Zeit stark stilisiert hat. Die Rippenansätze vereinigt er zu einem doppel-

¹⁾ Länge 1,73 m.

randigen, sanft ansteigenden Bogen, die Haarmasse löst er in gewellte Einzelsträhnen auf. — Innerhalb der hier behandelten Skulpturen fehlen die vorbereitenden Zwischenglieder aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Durchgeht man aber die stattliche Reihe süddeutscher Vesperbilder und Kruzifixe bis um 1420¹⁾, so begegnet man ähnlich fein differenzierten Bildungen des toten Körpers.



Abb. 6. Grab-Christus. Aus dem Wallis. Sitten, Privatsammlung.

Unter dem entstellenden Ölanstrich tritt an einigen Stellen die alte Bemalung zutage. Wie am Christus des Klosters Magerau scheinen feine Blutstropfen in regelmäßigen Abständen den Leib zu bedecken. Ein zart schimmerndes Weiß-gelb bildet den Fleischton. Die Freilegung der ursprünglichen Fassung würde den Eindruck des Ganzen überraschend steigern. Dann würden sich wohl auch die plump walzenförmigen Unterarme als spätere Ergänzungen herausstellen.

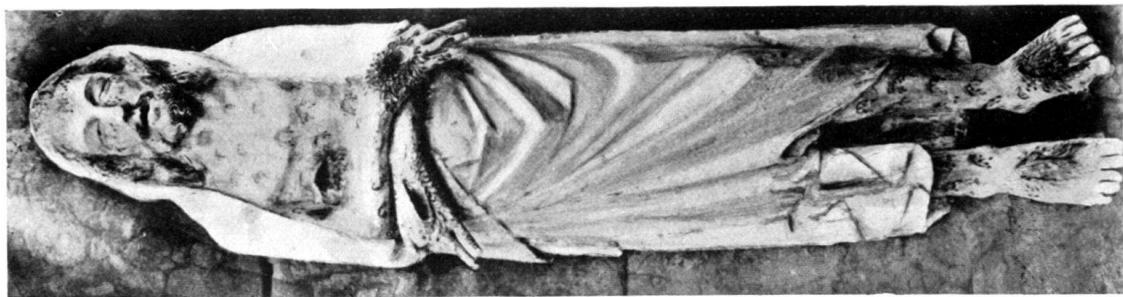
¹⁾ Vgl. z. B. einen Kruzifixus im Berner Histor. Museum, ferner Baum, a. a. O. T. 82—85, H. Wilm, «Mittelalterl. Plastik im Germ. Nat.-Mus. Nürnberg» 1922, Fig. 34 u. 46, G. Weise, «Die gotische Holzplastik um Rottenburg usf.» 1921, Fig. 16 u. 19.

Der Grab-Christus auf Tafel XV, 3 ist aus Wollerau in die Altertümersammlung des Kollegiums zu Schwyz gelangt. Die Fassung der 1,27 m hohen Figur ist alt, stark nachgedunkelt und partiell, besonders am Kopf, in kleinen Stücken ausgebrochen. Abstrahiert man von dem dadurch ungünstig gewordenen farbigen Eindruck und versucht die eigentlich plastischen Werte zu fassen, so wird die zeitliche Verwandtschaft mit dem Kernser Christus klar (Taf. XV, 1). Der Faltenstil ist auf der gleichen Stufe, sein Verhältnis zum Körper identisch. Die Konstante der Zeitstilmerkmale im Kunstwerk ist immer verbunden mit der einmaligen, individuellen Variation durch die Künstlerpersönlichkeit, so daß beim Vergleichen neben den Übereinstimmungen ebensoviel Verschiedenheiten zu nennen sind. In unserem Fall wäre zu sagen, daß die Wollerauer Skulptur in ihrer gedrungeneren Proportionierung (Kopfbreite!), dem gesteigerten Schmerzensausdruck des Gesichtes und der gekrümmten Finger von einem heftigeren, naturalistischeren Temperament zeugt.

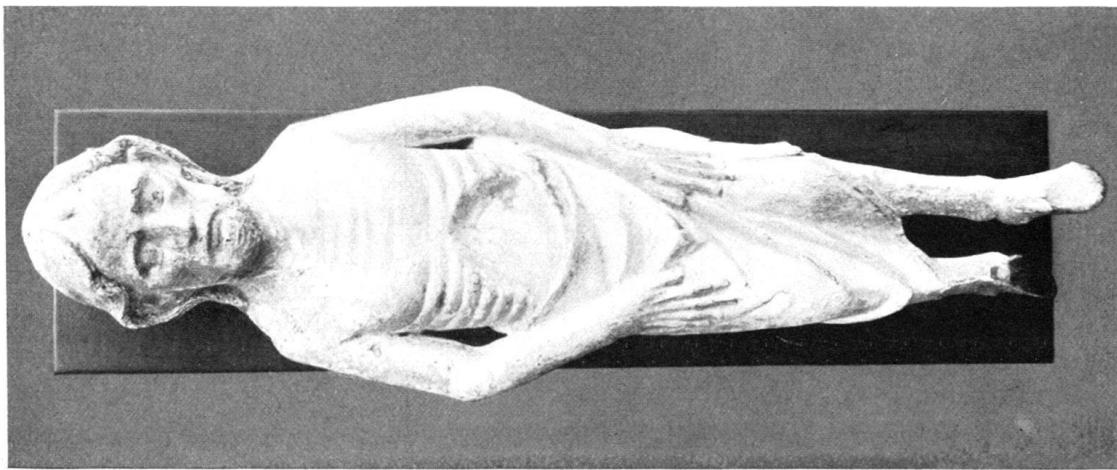
Eine Statue aus Engelberg, jetzt im Berner Historischen Museum, ist weit unter dem Niveau der bisher betrachteten Arbeiten (Länge 1,23 m). Kunsthistorisches Interesse vermag sie nicht zu wecken. Die drei Schüsselfalten der linken Seite, Proportionen und Gesichtsbildung weisen das Stück ebenfalls in die 1420er Jahre.

Die Errichtung des Heiliggrabs während der Karwoche ist in den romanischen Ländern unbekannt. Ein vereinzelter Ableger aus dem nahen deutschsprachigen Gebiet hat sich im Wallis erhalten und befindet sich jetzt bei Herrn d'Allèves in Sitten (Abb. 6, Länge des corpus 0,85 cm). Der kleine, in einfachsten Formen gehaltene Sarkophag dürfte dem Durchschnittstypus der zur Passionszeit jeweils hergerichteten Heiligräber entsprochen haben. Christi Haupt ruht auf einem Kreuznimbus, ähnlich wie die hundert Jahre zuvor entstandene Monumentalfigur zu Freiburg i. Br. (s. Taf. XII, 2). Eine neuere Bemalung hat dem ohnehin recht mittelmäßigen Stück durch Verbreiterung der Lippen, Knickung der Brauenbögen und marktschreierische Betonung der Wundmale eine fremde, fast barockisierende Wirkung gegeben. Punktum Zeitansatz ist es mit der Kernser und Engelberger Figur gleichzustellen.

Zuletzt sei noch jenes «Heiliggrabs» gedacht, das dem Winterthurer Bildschnitzer Lux Haggenberg († 1522?) zusammen mit einer «uffart» und einem Palmesel für die Kirche in Glarus in Auftrag gegeben worden war. Ob er ihn ausgeführt, bleibt unsicher, erhalten hat sich leider nichts. Kommen nicht noch unerwartet Funde hinzu, so schließt damit die Reihe der mittelalterlichen Grabfiguren in der Schweiz. Was der Barock und die neueste Zeit (Herstellung in der Fabrik!) diesem Bestand beifügten, ist, soweit es zu meiner Kenntnis gelangte, von so ermüdender Gleichförmigkeit, daß es füglich von dieser Betrachtung ausgeschlossen werden konnte.



4
Grab-Christus. Kloster
Magerau, Freiburg i. Ü.



3
Grab-Christus.
Karlsruhe, Landesmuseum. Aus Lichtenthal?



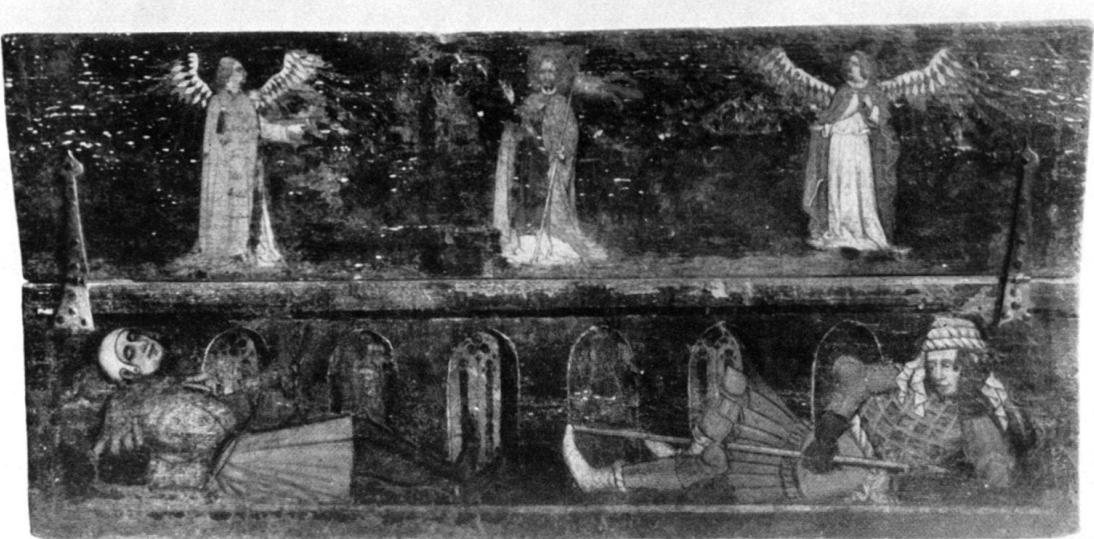
2
Grab-Christus.
Freiburg i. Br., Münster.



1
Grab-Christus. Bnuchs, Privat-
sammlung. Aus Ennetbürgen.

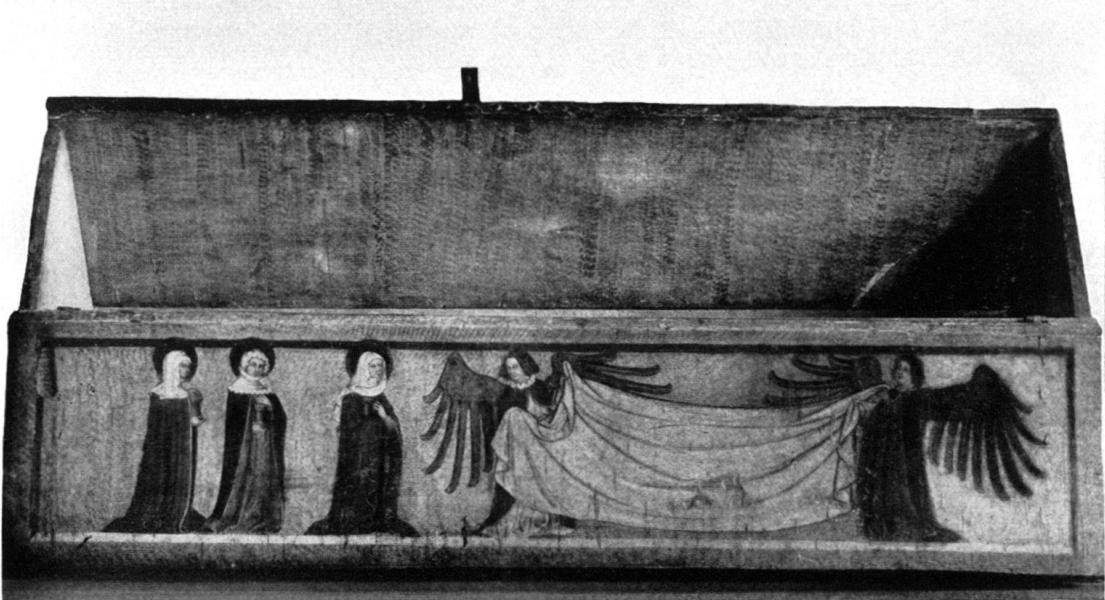


Sarkophag mit Grab-Christus. Kloster Magerau, Freiburg i. Ü.



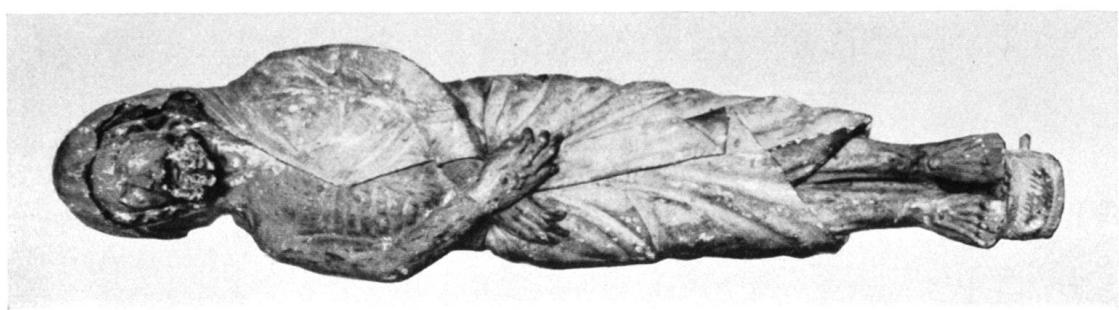
1

Sarkophag aus Baar, geschlossen. Zürich, Landesmuseum.

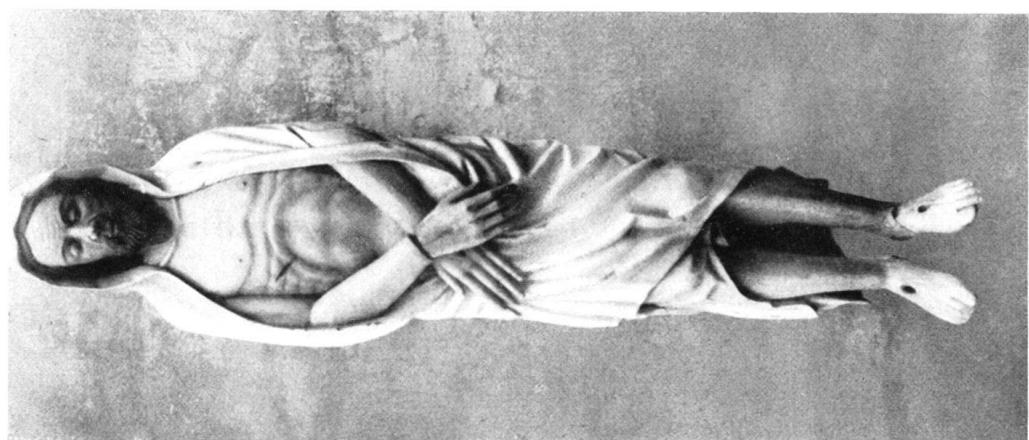


2

Sarkophag aus Baar, geöffnet. Zürich, Landesmuseum.



3
Grab-Christus. Aus Wollerau.
Schwyz, Kollegiums-Sammlg.



2
Grab-Christus.
Stans, Kapuzinerkirche.



1
Grab-Christus. Aus der Umgebung
von Kerns, Unterwalden.
Zürich, Landesmuseum.