

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

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 28 (1926)

Heft: 3

Artikel: Zur Plastik des 14. Jahrhunderts in der Schweiz

Autor: Futterer, Ilse

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-160617>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

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

Zur Plastik des 14. Jahrhunderts in der Schweiz.

Von Ilse Futterer.

Beim Versuch, sich klar zu machen, in welcher Weise sich die *Darstellungsinhalte* der deutschen Plastik in den letzten drei Jahrhunderten vor der Reformation gewandelt haben, wird man immer wieder voll Bewunderung auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zurückblicken. Hier liegen die Umprägungen alter und die Schöpfung ganz neuer Themata so dicht, wie es erst wieder im Zeitalter des Barock erreicht worden ist. Das schwäbische Stammesgebiet (dem die Schweiz als alamannische Untergruppe angehört) hat sich an dieser Entwicklung sehr intensiv beteiligt. So mag es gerechtfertigt erscheinen, einige der Bildwerke zu betrachten, die als Zeugnisse jener Periode auf dem Gebiete der heutigen Schweiz erhalten blieben. Wir berücksichtigen dabei nur die in der Rundplastik erstmals erscheinenden und die inhaltlich neu gedeuteten Darstellungen des 14. Jahrhunderts. Hierher gehören u. a.:

Maria im Wochenbett, die Schutzmantel-Maria, Maria mit dem Rosenstrauch; aus der Passion entnommen: Jesus und Johannes, Christus als Kreuzträger, Christus am Astkreuz (Lebensbaum = *lignum vitae*), Christus mit großen Bluttrauben am Kreuze hängend (Christus als Weinstock), der Schmerzensmann, der Grabchristus, das Vesperbild, die Ausstellung des Christus-Leichnams (*expositio corporis*) und, eng verwandt mit letzterer, der Gnadenstuhl.

Die Triebkraft, welche diese ganze Gestaltungswelle erzeugte, war die Gedankenwelt der Mystik. Wichtiger als die Wundertaten und die Königswürde Christi, in der Kunst der vergangenen Jahrhunderte immer wieder gefeiert — auch da noch, wo sie den Gekreuzigten zeigte — waren *ihr* das *menschliche* Schicksal Jesu und Mariä. Sie versenkte sich mit Innigkeit darein, besonders in die Kindheits- und Leidensgeschehnisse. Dort konnte sie ihr ganzes Mitfühlen einströmen lassen und damit den Herrn aus seiner göttlichen Ferne zu sich holen. Das tiefe Verlangen nach seelischer Nähe zwischen Gott und Mensch hat im Schrifttum der Mystik vielfach und früher Ausdruck gefunden als in der Kunst. — Als die Plastik um 1300 davon in ihrer Sprache zu reden begann, gab sie jener Sehnsucht nach Vereinigung die Form sublimer Erfüllung: den Liebesjünger Johannes an der Brust des Herrn ruhend (Taf. IX, 1). Die Situation ist, rein äußerlich gesehen, einem der Abendmahlereignisse entnommen. Dort war sie eingespannt gewesen in das Vorher und Nachher des historischen Verlaufs, ein transitorischer Moment unter anderen. Durch die Herauslösung aus der Szene bekommt sie einen ganz anderen Gehalt. Der Begriff der Zeit, oder einer, wenn auch gekürzten Begebenheit, wird vollkommen ausgelöscht. Wer die Jesus-Johannes-Gruppe als Repräsentation des Abendmahls, das Vesperbild

als eine solche der Grablegung, die Maria im Wochenbett für ein Stenogramm der ausführlichen Weihnachtserzählung hält, verkennt den Geist, aus dem sie entstanden sind. Er ist ganz *ahistorisch* gerichtet. Wo die heiligen Personen in der bildenden Kunst gezeigt werden, sucht man damit in erster Linie deren ruhiges, zeitloses Dasein zur Anschauung zu bringen, recht als Gefäß für das mitschwingende Gefühl, das an einem Punkte verweilen möchte. Wo man mehr gibt, Gedankengänge andeuten will, die aus der reinen Vergegenwärtigung der Jesus- oder Mariengestalt hinausführen, sind diese immer symbolhafter Natur (Maria mit dem Rosenstrauch, Jesus am Astkreuz usf.), nie historisch orientiert.

Die ersten Zeugnisse einer abweichenden, neuen Auffassung fallen bereits in die 1350er Jahre. In den Tympanonreliefs des Thanner Münsters¹⁾ ist aus der früher dreifigurigen Gruppe der Kreuzigung ein ausführliches Historienbild geworden. Mehrere Teilszenen spielen sich gleichzeitig ab; die ganze Fläche ist mit Gestalten, die in einer Aktion begriffen sind, erfüllt. Das Auge wird hierhin und dorthin gelenkt, die Verlebendigung Jesu für den Beschauer geschieht in der Teilnahme am ausführlich geschilderten historischen Hergang. Was für verschiedene Wege zur Andacht! Die Mystik greift sich einen Moment heraus, hebt diesen ins Überzeitliche und durchtränkt ihn mit Symbolismus, — die folgende Zeit bekennt sich langsam mehr und mehr zur realistischen, möglichst vollständigen und dramatisch zugespitzten Erzählung, in der Freifigur wie im Relief. Beide Richtungen laufen eine Zeitlang nebeneinander. Um 1400 ist der Sieg des Neuen längst entschieden. Von den Themata der Mystik sind nur noch wenige wie: die Schutzmantel-Maria, das Vesperbild, der Schmerzensmann wirklich lebendig.

Sehen wir uns nun nach den schweizerischen Beispielen um. Es sei vorweg genommen: Einige Kategorien fallen ganz aus, zwei andere sind noch in Spuren vorhanden (Jesus-Johannes und Maria im Wochenbett), einzig das Vesperbild und der Grab-Christus (letzterer auch in der erweiterten Form des steinernen Heiliggrabes) sind reicher vertreten. In den zwei figürlich bemalten Holzsarkophagen (für den Christusleichnam) aus Baar und Freiburg i. Ü. besitzt unser Gebiet eine neue eigene Form des Heiliggrabes, die es, wenn auch vielleicht nicht selbst erfunden, so doch mindestens als einziges aus so früher Zeit — 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts! — bewahrt hat. Auch der gotische Grab-Christus allein ist im Vergleich mit dem süddeutschen Nachbargebiet in der Innerschweiz relativ häufig. Diese Denkmälergruppe sei deshalb nach kurzer Betrachtung der übrigen Reste einer eingehenderen Betrachtung unterzogen.

Aus der gesamten Zahl der uns bekannten Jesus-Johannes-Bildwerke, die zwanzig noch nicht erreicht, gehen drei auf die Ostschweiz zurück. Auch die übrigen stammen teils mit gesicherter Provenienz, teils auf Grund ihrer Stilercheinung aus Oberschwaben. Eine kleine, nur 31 cm hohe Gruppe ist aus dem Dominikanerinnenkloster Katharinental bei Dießenhofen ins Historische Museum

¹⁾ Abb. E. Redslob «Das Kirchenportal», S. 19. Thann i. E. scheint im deutschsprachigen Gebiet das früheste, noch viel zu wenig beachtete Vorkommnis des rein erzählenden Reliefstils zu sein. Cf. H. Engel «Das Westportal des Thanner St. Theobaldmünsters», Diss.-Mscr. Freiburg i. Br. 1923.

Basel gekommen (Taf. VIII, 1). Die zarte Beseelung, die den frühesten Vertretern dieses Themas (Sammlung Oppenheim-Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum-Berlin¹⁾, Sammlung Mayer van den Bergh-Antwerpen = Taf. IX, 1) eignet, wird hier vermißt; weiter unterscheidet sie sich von jenen durch engeres Beieinander und demzufolge Überschneiden der Gestalten. Man wird sie sich ca. 1350/60 ent-



Abb. 1. Jesus und Johannes. Königsfelden.

standen denken dürfen. Das Motiv der Verschränkung ist noch gesteigert in einem bisher ganz unbeachtet gebliebenen Beispiel: In *Königsfelden* hat sich unter den Glasgemälden, diesen glänzenden Stiftungen der albrechtinischen Habsburger, eine Jesus-Johannes-Darstellung erhalten (Abb. 1). Der Malerei ist das Thema sonst fremd; die einzige bisher bekannte Ausnahme betrifft einen Bildteppich aus dem Elsaß, jetzt im Clunymuseum²⁾. Wie das Glasgemälde, ist auch er unter dem maßgebenden Eindruck einer plastischen Gruppe entstanden. — Leider gehört unsere Scheibe zu keiner bestimmten Fensterschenkung,

¹⁾ Abb. in J. Baum, «Gotische Bildwerke Schwabens» 1921, T. 56/57.

²⁾ Vgl. J. Baum, a. a. O., S. 59.

sondern ist Fragment (die Architekturbekrönung fehlt) und muß daher aus rein stilistischen Erwägungen auch um die Mitte des Jahrhunderts datiert werden. (Standort südwestlichstes Langhausfenster.)

Im Schwesternbuch¹⁾ des schon erwähnten Frauenklosters Katharinental, einer Schrift aus dem 14. Jahrhundert, steht von der Konventualin Adelhait Pfefferhartin: «si bettet och ze einem mal in dem kor vor dem bild, da sant Iohans ruwet vff vnsers herren herczen». Schon J. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens S. 56, hat darauf hingewiesen, daß sich diese Stelle nicht auf das Basler Stück bezieht, da es seiner Kleinheit wegen doch nur in der Einzelzelle gestanden haben konnte. Ich möchte die vorsichtige Vermutung aussprechen, in der herrlichen, lebensgroßen Jesus-Johannes-Gruppe der Sammlung Mayer van den Bergh-Antwerpen (Taf. IX, 1) sei uns möglicherweise das Exemplar aus der Katharinentaler Klosterkirche erhalten.

Das Bildwerk zeigt nämlich mit einer kleineren köstlichen Heimsuchungsgruppe (Taf. IX, 2) so entscheidende Stilähnlichkeiten (sogar die Bordürenmuster sind identisch), daß beide der gleichen Werkstatt zugewiesen werden dürfen. Die Heimsuchung stammt *gesichert* aus dem 1869 aufgehobenen Kloster Katharinental; sie ist erst im 20. Jahrhundert in den Strudel des Kunsthandels geraten und nach Amerika ins Metropolitan-Museum gelangt. Im Bodensee-Umkreis finden sich noch eine ganze Reihe Skulpturen, die eng verwandt sind²⁾. Am zwanglosesten erklärt sich das mit der Annahme einer gemeinsamen Entstehung in der gleichen Werkstatt, die wohl am ehesten in Konstanz, dem wichtigen Bischofssitz, gelegen haben dürfte. Unsere Jesus-Johannes-Gruppe hat in den Gewändern noch vieles von der Wucht und stark betonten Plastik des 13. Jahrhunderts bewahrt; sie darf füglich um 1300 angesetzt werden. Die Heimsuchung ist im Sinne der Stilentwicklung etwas jünger, schon weniger kubisch empfunden; sie wird innerhalb der zwei folgenden Jahrzehnte entstanden sein. — Bis auf Gegenbeweise möchte ich annehmen, daß die Klosterfrauen innerhalb einer so kurzen Zeitspanne nicht verschiedene Werkstätten zugleich mit Aufträgen betraut haben, sondern sich jedesmal an die gleiche, örtlich nächstliegende wandten.

Aus der Gegend von Freiburg i. Ü. ist die kleine Maria im Wochenbett (Taf. VIII, 2) ins Landesmuseum gekommen³⁾. Das Thema wendet sich insbesondere an Frauen; in einer Zelle des stillen Zisterzienserinnenklosters Magerau unten an der Saane könnte man sich am ehesten den ehemaligen Standort denken. Die Darstellung ist selten. Nicht einmal ein Dutzend Exemplare sind erhalten geblieben, obwohl sie im Gegensatz zu den Jesus-Johannes-Gruppen auch in Mittel- und Norddeutschland auftreten. — Trotzdem das Freiburger Werklein in den Einzelformen recht grob geraten ist, auch zeitlich schon ins zweite Viertel

¹⁾ Abgedruckt in «Alemannia», Bd. XV, 1887.

²⁾ Die Gruppe wird im Zusammenhang an anderm Ort von mir behandelt werden.

³⁾ Inv. 13065. Länge 30,5 cm. Fassung wahrscheinlich alt, doch stark übergangen: weiß und rot die Decke, grün das Kleid Mariä.

des 14. Jahrhunderts gehört, spürt man in ihm noch den Nachklang der zarten, entrückten Stimmung der Mystik.

Von den acht Vesperbildern des 14. Jahrhunderts, die, in schweizerischen Privatsammlungen, im Kunsthandel und in Klöstern zerstreut, auf uns gekommen sind, verdient nur ein Stück im Landesmuseum hier Erwähnung; es stammt aus Graubünden, ist fast lebensgroß und zeigt noch entfernte Stilverwandtschaft mit einer Pietà aus Radolfzell, jetzt im Diözesan-Museum in Freiburg i. Br. (Abb. bei J. Baum, Got. Bildw. Schwabens, T. 79) ¹⁾. Allerdings ist der dicken Übermalung wegen nur ein matter, aber unverkennbarer Abglanz jener edlen Gesichtsformen an der Bündnerin wahrzunehmen; alles übrige ist dann anders, weit derber und handwerklicher geschnitzt. Man darf also den Zusammenhang nicht zu eng fassen, sondern muß sich begnügen, festzustellen, daß der Meister Werke von der Art des Radolfzellers gekannt haben muß.

Wir kommen zu den Heiliggrab-Figuren und damit zum Hauptgegenstand unserer Betrachtung. Man unterscheidet für das 14. Jahrhundert im wesentlichen zwei Typen:

1. Das monumentale, steinerne Grab. Es besteht aus einer Tumba, auf welcher der Leichnam liegt, und hinter oder auf welcher die trauernden drei Frauen stehen, oft noch um zwei Engel vermehrt. An der Tumben-Vorderwand sieht man im Relief (später manchmal abgelöst und freiplastisch) einige Grabwächter. Das Ganze ist meist in einer Nische des Kirchenraums angebracht und dem Andächtigen das ganze Jahr zugänglich.

2. Der Leichnam allein, ohne Gehäuse und festen Ort. Das Material ist immer Holz, die Figur daher transportabel. Sie wird nur in der Karwoche nach bestimmtem Ritus ausgestellt, sonst ist sie unsichtbar.

Jeder dieser zwei Typen hat seine besondere Vorgeschichte, jeder auch ursprünglich seinen besonderen Zweck. Erst in der Barockzeit kommen Verbindungen und Kreuzungen vor.

Im 9. Jahrhundert, demnach schon zur Zeit der Karolinger, erfahren wir vom ersten Heiliggrab in Deutschland; als kleiner Zentralbau ist es in veränderter Form noch heute im Klosterkirchenkomplex in Fulda erhalten ²⁾. Die Grabesrotunde in Jerusalem war sein Vorbild. So blieb es auch in den folgenden Jahrhunderten, als durch die Kreuzzüge mächtig gefördert, an vielen Orten das Grab Christi bald in ganz enger, bald in loserer Übereinstimmung mit dem jerusalemitischen Bau erstellt wurde. Mancherorts beschränkte man sich auf Nachahmung der Grabkammer mit dem Grabtrog allein und brachte beides in schon vorhandenen Kirchenräumen an; aber immer ist das Grab *leer*, denn es ist durchaus als Symbol der Auferstehung gefaßt. Sein Leersein ist die Gewähr für das eigene Wiedererwachendürfen nach dem Tode (daher die häufigen Heiliggrab-Kapellen auf den Gottesäckern). Erst das 14. Jahrhundert zeigt den Heiland im Grab.

¹⁾ Inv. 8525, Höhe 112 cm, Fassung barock. Dort auch der Zusammenhang schon bemerkt.

²⁾ Für das Folgende vgl. G. Dalmann, «Das Grab Christi in Deutschland» 1922. Mit 12 Taf. Die Arbeit berücksichtigt nur die von Jerusalem abhängigen Grabbauten. — Abb. von Fulda auf T. 2.

Andere figürliche Themata sind stellenweise schon früher eingedrungen, wie es scheint durch Anregung aus der byzantinischen Kleinkunst. Die Elfenbeine, Metallarbeiten und Miniaturen des Ostens kennen die Szene der drei Marien mit den Salbgefäßen am Grab. Ein oder zwei Engel weisen den Frauen die verlassene Stätte; an die Sarkophagwand gelehnt, schlafen noch die römischen Krieger. Gerade die erste, figürlich geschmückte Grabkapelle Deutschlands, aus dem frühen 12. Jahrhundert, diejenige in der Stiftskirche zu Gernrode, läßt den Zusammenhang ihres plastischen Schmuckes mit Elfenbeinarbeiten klar erkennen ¹⁾. Ihre Außenwände mit dem breiten Ornamentrahmen und den Relieffiguren der Mittelfelder sind die ins Monumentale übersetzten Formen eines Reliquienkästchens. Im Innern des eigentlichen Grabraumes finden sich die Skulpturenreste der drei Marien am Grab und zweier Engel. Damit ist etwas grundsätzlich Neues da. Der szenische Hergang sammelt nun das Interesse des Beschauers auf sich und bringt ihm die Tatsache der Auferstehung Christi auf dem Umweg einer hierauf bezüglichen Handlung zum Bewußtsein. Die Episode des Gesprächs zwischen Engel und Frauen ist das geistige Zentrum der ganzen Anlage geworden. Die ältere Form — die übrigens bis ins 13. Jahrhundert lebendig bleibt — hatte der erzählenden Figuren entraten können und die Auferstehung nur durch das verlassene Grab verkündigt.

Einmal in die Großplastik übersetzt, taucht die Frauenszene auch selbständig, ohne Beziehung zu einem Grabbau auf, so im 12. Jahrhundert gelegentlich an Chorschranken (Gustorf b. Köln um 1130, Hildesheim um 1186) ²⁾. Im 13. Jahrhundert treten die Reste von holzgefertigten Figurengruppen hinzu, die wir uns wohl frei um einen Sarkophag gruppiert denken müssen. Leider sind es abgesprengte Stücke, welche über die ursprüngliche Gesamtanlage keine verlässliche Auskunft geben: eine lebensgroße Magdalena (?) mit dem Salbgefäß um 1260/70 und ein kleiner sitzender Engel mit erhobenem Finger ³⁾.

Die Errichtung von Heiliggräbern in mehr oder minder exakter Kopie des Originals in Jerusalem ist natürlich nur langsam von der rein skulpturalen szenischen Darstellung verdrängt worden. Im 13. Jahrhundert steht noch beides nebeneinander; auch die Verschmelzung beider Auffassungen, für die Gernrode das erste Beispiel bot, läßt sich in der Konstanzer Rotunde mit ihrem reich ausgespannenen figürlichen Programm nochmals in einem künstlerisch bedeutenden Denkmal aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts nachweisen. Im folgenden Säkulum, das uns hier besonders interessiert, ändert sich das Bild vollkommen. Man kennt aus dieser Zeit keinen einzigen nur architektonischen Grabbau, wohl aber eine Reihe bedeutender *plastischer* Gestaltungen, bei deren Aufstellung eine Nachahmung des palästinensischen Originals überhaupt nicht

¹⁾ Abb. H. Beenken, «Romanische Skulptur in Deutschland» 1924, Abb. 30—34.

²⁾ Abb. H. Beenken, a. a. O., S. 165 u. 241.

³⁾ Abb. der Magdalena im Augustinermuseum Freiburg i. B.: O. Schmitt, «Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter», 1924, T. 1—3.

Abb. des Engels im K. F. Mus. Berlin: W. Vöge, «Die deutschen Bildwerke», Bd. IV der Kat. des K. F. Mus. 1910, S. 5.

mehr in Frage kam. Charakteristisch für das 14. Jahrhundert ist die nun erfolgte Hinzufügung des Christus-Leichnams; damit wird dem Ganzen wiederum ein neuer Sinn aufgeprägt. Die Auferstehungsidee tritt hinter die des Leidens Christi zurück; die Gegenwart des gequälten blutigen Toten läßt eine selbständige Beziehung außerhalb ihrer selbst — etwa der Engel und Frauen unter sich — nicht mehr zu klarer Durchführung gelangen. Sie muß schon an dem ausgesprochen ahistorischen Beieinander zeitlich getrennter Situationen (der Tote, der Frauenbesuch) scheitern. Dafür dachte man das Mitleiden mit dem Toten bis zu Ende durch und stellte die drei Marien souverän in diesen Gefühlskreis hinein, indem allmählich ihr altüberkommen froherstaunter Gesichtsausdruck (Engelsbotschaft!) in einen schmerzlichen umgebildet wurde (Oberwesel, Schwäb. Gmünd, Halberstadt). Der rein erzählende Charakter ist damit ausgelöscht und die historische Logik durch eine gefühlsbestimmte Vereinheitlichung überwunden.

Freiburg i. Br. besitzt in seinem Münster die früheste halbwegs gut erhaltene Anlage dieses neuen Typus ¹⁾ (Taf. X, 1); inhaltlich wie stilistisch hat dieses Werk gewirkt (Heiliggrab in Schwäb. Gmünd, Pfeilerfigur der Straßburger Katharinenkapelle, Gewändefiguren des St. Lorenzportals in Nürnberg). Ob und wieweit es selbst von dem Heiliggrab des Straßburger Münsters abhängig war, kann nicht mehr festgestellt werden, da sich dort nur die stark ergänzten Kriegergestalten der Tumbenvorderwand und ein verstümmelter Christus erhalten haben ²⁾.

In *Basel* ist leider noch weniger übrig geblieben. Die auf Taf. X, 2 wiedergegebenen Reste stammen aus der St. Leonhardskirche. Eine im Basler Staatsarchiv erhaltene Indulgenzsurkunde vom 6. Juni 1346 bezeugt das Heiliggrab in diesem Gotteshaus mit den Worten «ut ecclesia sancti Leonardi Basiliensis ac sepulcrum Domini ... honoribus frequenter et a Christo fidelibus ... venerentur» ³⁾. Damit haben wir für die Datierung einen sicheren terminus ante quem. Den Gesamtaufbau darf man sich etwa nach der Art des Freiburgers rekonstruieren. Wie dort ist das Relieffeld bis zum Rand ausgenützt, um die möglichst kompliziert bewegten Krieger darin unterzubringen. Direkte Übereinstimmung der Motive mit Freiburg findet sich nicht, dagegen erinnert die Bewegung des Kauernenden links lebhaft an eine der straßburgischen Wächterfiguren (Schmitt a. a. O. Taf. 199). Weiter ist beiden gegenüber Freiburg die Unterteilung der Tumbenwand in einzelne Felder gemeinsam. Alle drei Denkmäler sind zeitlich in kurzem Abstand voneinander, etwa zwischen 1320 bis 1346 entstanden. Bestätigt wird das noch durch die übereinstimmenden Formen des Topfhelms, Kettenhemdes, der Kniekachel und des Spitzschildes.

¹⁾ Vgl. dazu O. Schmitts Aufsatz «Das Hl. Grab im Freiburger Münster». Mit 23 Abbildungen in «Freiburger Münsterblätter» 1919.

²⁾ Abb. bei O. Schmitt, «Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters» 1924, Bd. II, T. 199—203.

³⁾ Laut frendl. Mitteilung aus dem Basler Staatsarchiv.

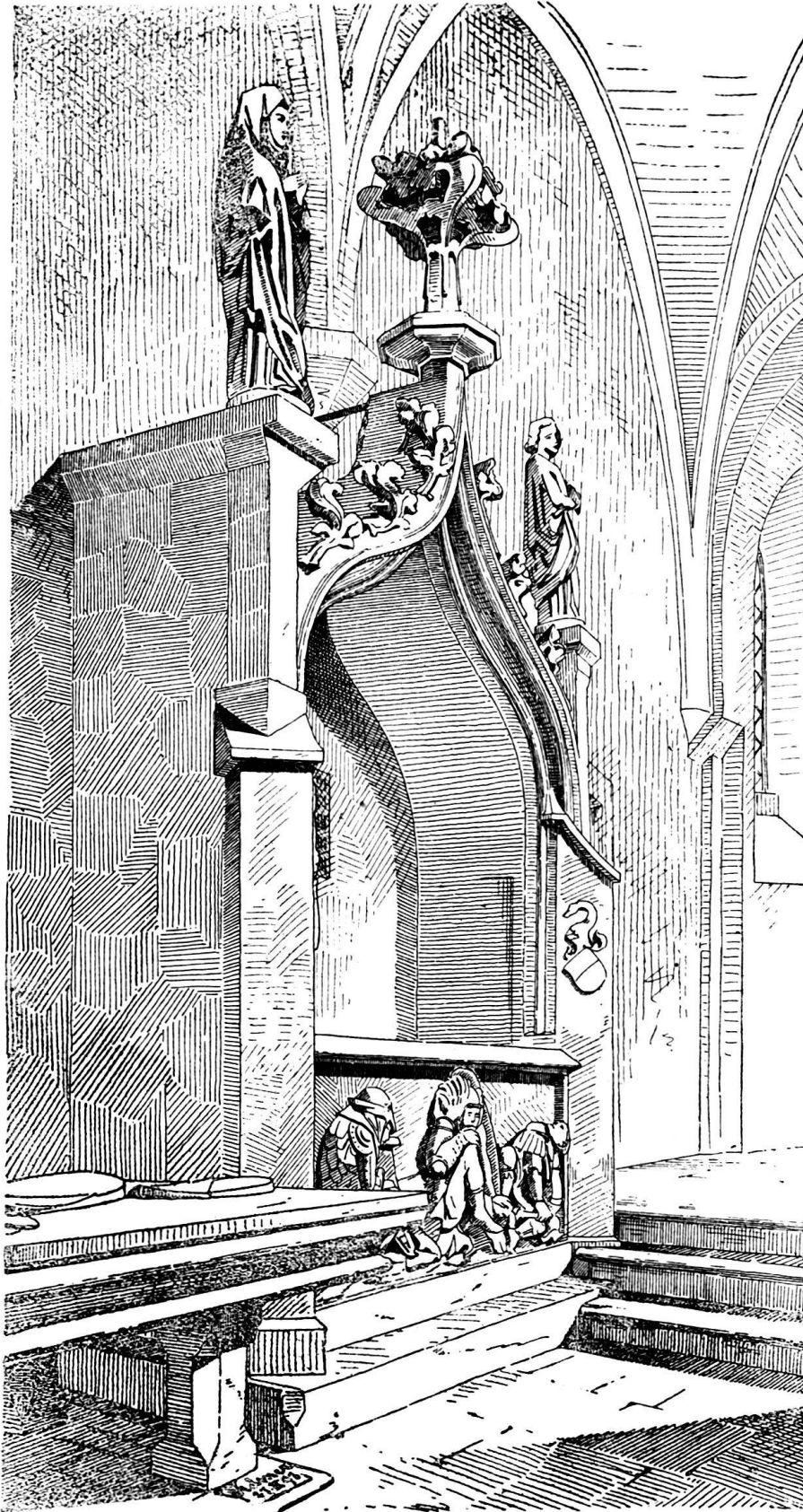


Abb. 2. Heiliggrabanlage in der Stiftskirche zu Schönenwerd.

Von einer zweiten Grabanlage in Basel wissen wir nur durch eine Zeichnung Emanuel Büchels (1705—1775)¹⁾. Danach handelt es sich um eine derb handwerkliche Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in der ehemaligen Johanniterkirche. Die Tumba stand in einer Art winziger Kapelle, eigentlich nur einer Nische, die durch Einziehung zweier schmaler Seitenwände im Verein mit der abschließenden Außenmauer zustande kam. Nach Aussage der Zeichnung bildete im 18. Jahrhundert ein Relief mit drei schlafenden Grabeswächtern den einzigen figürlichen Schmuck. Die Tradition meldet, die zwei letzten Johanniter seien an diesem Ort begraben worden. Bei dieser Gelegenheit können Veränderungen vorgenommen worden sein, denen vielleicht auch das Fehlen des Christus-Leichnams zuzuschreiben ist. Büchel gibt in der Mitte der kahlen Deckplatte eine kleine, mit eisernem Deckel verschließbare Vertiefung an und bezeichnet sie als «Gotteskasten». In ihm hat aller Wahrscheinlichkeit nach die *repositio sacramenti* stattgefunden. Dieser im Rituale Romanum enthaltene, gemein-katholische Brauch verfügt, daß am Gründonnerstag die für den Karfreitag konsekrierte Hostie an einen geeigneten Ort zur Aufbewahrung (*repositio*) niedergelegt werde. Wo ein ständig verehrtes Grab des Herrn bestand, hat man es im Mittelalter häufig zugleich als den für die *repositio* vorgeschriebenen «locus aptus» angesehen und das sanctissimum bis zur Karfreitagssliturgie dort belassen. Kleine Behälter in der Brust des corpus zeugen noch von dieser Sitte (siehe Freiburg i. Br. und Straßburg, Schmitt, a. a. O., Text-Abb. 38). Die *repositio sacramenti* hat innerlich nichts mit dem Heiliggrab zu tun und darf nicht mit der später zu erwähnenden *expositio sacramenti* verwechselt werden. Als Aufbewahrungsort wurde auch in vielen Fällen die Sakristei oder ein Seitenaltar gewählt. Heute geschieht sie ausschließlich dort.

In der Stiftskirche zu Schönenwerd (Amt Olten-Gösgen) hat sich eine in der Anlage ähnliche, im einzelnen reicher ausgestattete Grabanlage erhalten. Die Abbildung 2 erübrigt eine Beschreibung des Aufbaus. In der Schrifttafel der Rückwand nennt sich mit dem Datum 1427 Hans von Falkenstein, Graf im Aargau, als Bauherr. Sein Wappen und das von Gösgen zieren die Pfeiler. Der heutige Zustand entspricht nicht mehr genau jenem von 1427. Die Holzstatuetten der trauernden Maria und des Johannes sind *nicht vor* 1450 entstanden. Wahrscheinlich sind sie erst bei Gelegenheit einer Restauration, deren die Kirche mehrere über sich ergehen lassen mußte²⁾, an diesen Platz gekommen. Die Deckplatte zeigt Abarbeitungen und Flickstellen. Ein sicherer Schluß, ob sie einst ein corpus getragen habe, ist nicht aus ihnen ableitbar. Die Grabeswächter sind zumindest in den Köpfen barock überarbeitet. Vom Bestand des Jahres 1427 ist nur der architektonische Aufbau intakt geblieben³⁾.

¹⁾ Abb. in E. A. Stückelbergs Aufsatz «Die Verehrung des hl. Grabes», Schweiz. Archiv für Volkskunde 1897. — Das Original, ein Einzelblatt, befindet sich im Kupferstichkabinett Basel.

²⁾ Vgl. J. R. Rahn, «Die mittelalterl. Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn» 1893, S. 124 ff. Die letzte Restauration von 1889 hat sich besonders starke Eingriffe in den überkommenen Bestand erlaubt.

³⁾ Angeblich aus der Burgruine Homberg (Bez. Laufenburg) sind in den 1880er Jahren zwei

Neben dem Heiliggrab taucht im 15. Jahrhundert als zeitgemäße Weiterbildung die figurenreiche, bewegte *Szene der Grablegung* auf. Joseph von Arimathia und Nikodemus sind eben im Begriff, den Toten in die offene Tumba zu senken. Johannes und die klagenden Frauen assistieren. Die Abkehr von der stillen Betrachtung zur dramatischen Handlung ist für den erstarkenden Realismus der Zeit charakteristisch. Ein sehr schönes Beispiel dieser veränderten Auffassung mit inschriftlicher Datierung auf 1433 findet sich in der Heiliggrab-Kapelle der St. Nikolaus-Kathedrale zu Freiburg i. Ü. ¹⁾ Zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen erinnern noch an den Zusammenhang mit dem ältern Heiliggrab. Im Grunde haben sie ja mit der Grablegung nichts zu tun. Die Skulpturen gehören zum Besten, was damals in unserm Gebiet geleistet wurde, sie verraten in der fein abgestimmten Gruppierung, in der Abwandlung des Gesichtsausdrucks und der Bewegungen, ebenso wie in jedem Detail der Gewandbehandlung einen tüchtigen Künstler. Leider hat man das Ganze mit einer eintönig grauen Steinfarbe überschmiert. Der gleiche Meister ist für Bischof Wilhelm den III. in *Sitten* tätig gewesen. Ein Sebastian an der Martersäule in der Kirche auf Valeria rührt von ihm her. (Zuerst festgestellt durch Herrn Prof. Zemp.)

Die Barockzeit wandte sich wieder mehr der Nachahmung der Grabeskapelle in Jerusalem zu. Von dem Grabgebäude, das der Jerusalemfahrer Ritter Melchior Lussi um 1583/84 in der ersten Kapuzinerkirche zu Stans aufführen ließ, ist nichts auf uns gekommen. Besser steht es in *Kreuzen* bei Solothurn. Dort hat der Ritter Hans von Roll († 1643) kurz vor seinem Tode ein einfaches Kirchlein aufführen lassen, in dessen Chor die eigentliche Grabkapelle steht. Ihre Maße am Äußeren betragen 6 m in der Länge, 3,5 m in der Breite, 2,75 m in der Höhe (ohne die Kuppel). Im Innern befindet sich ein 1,75 m langer Grabtrog, auf dem ein entsprechend großes (alabasternes?) corpus ruht. Architekturformen und Größenverhältnisse sollen exakt der 1555 von den Franziskanern umgebauten Grabkapelle zu Jerusalem entsprochen haben. Wie weit das wirklich der Fall war, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Dalmanns sorgfältige Untersuchungen über die außerordentlich verwickelten baulichen Veränderungen am Gesamtkomplex der jerusalemitischen Grabeskirche ²⁾ haben gezeigt, daß wir für die verschiedenen Zustände des hl. Grabes vor dem großen Brand von 1808 nurmehr Annäherungswerte gewinnen können.

Die Besprechung von Typus II, dem beweglichen hölzernen Karwochenchristus, bleibt der Fortsetzung vorbehalten. (Schluß folgt.)

Reliefs mit Kriegerfiguren ins Kantonale Antiquarium Aarau gelangt. Material roter Sandstein, Höhe 45 cm. Ob sie, wie bisher vermutet, von einer hl. Grabanlage auf der genannten Burg herühren, bleibt fraglich. Verwendung zu profanen Zwecken, z. B. an einem Kaminbau, ebenso wahrscheinlich. Entstehung nach 1500 (Schuhe- = Rundmäuler! Rüstung). Abb. bei W. Merz, «Die mittelalterl. Burganlagen und Wehrbauten des Kantons Aargau» 1905. Abb. 201 u. 202.

¹⁾ Abb. in «Fribourg artistique», 1894, T. 20.

²⁾ Im «Palästinajahrbuch» des Deutsch. evang. Instituts vom Jahr 1907, 1913, 1921 (mit Plänen u. Abb.).



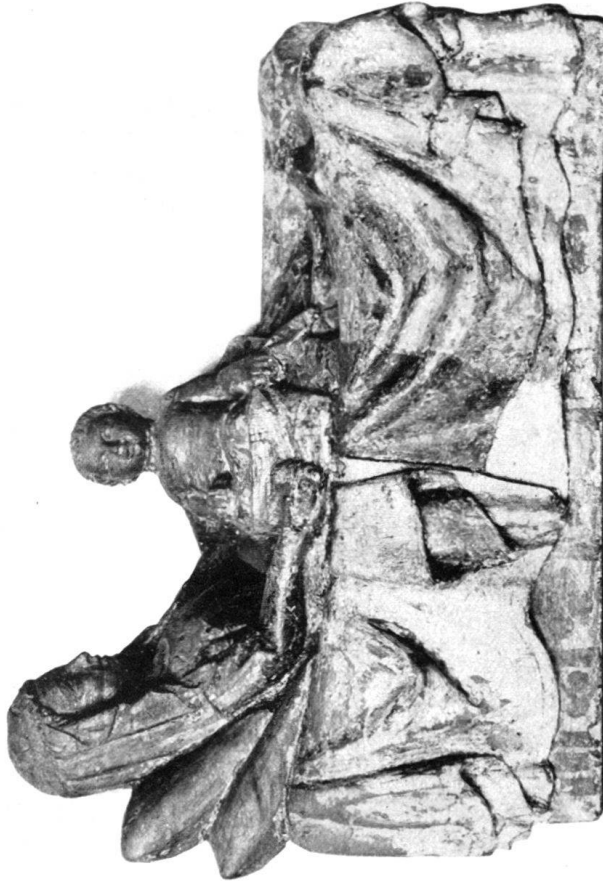
1

1

Jesus und Johannes. Basel, Historisches Museum. Aus Katharinaltal.

2

Maria im Wochenbett. Zürich, Landesmuseum. Aus dem Kanton Freiburg.



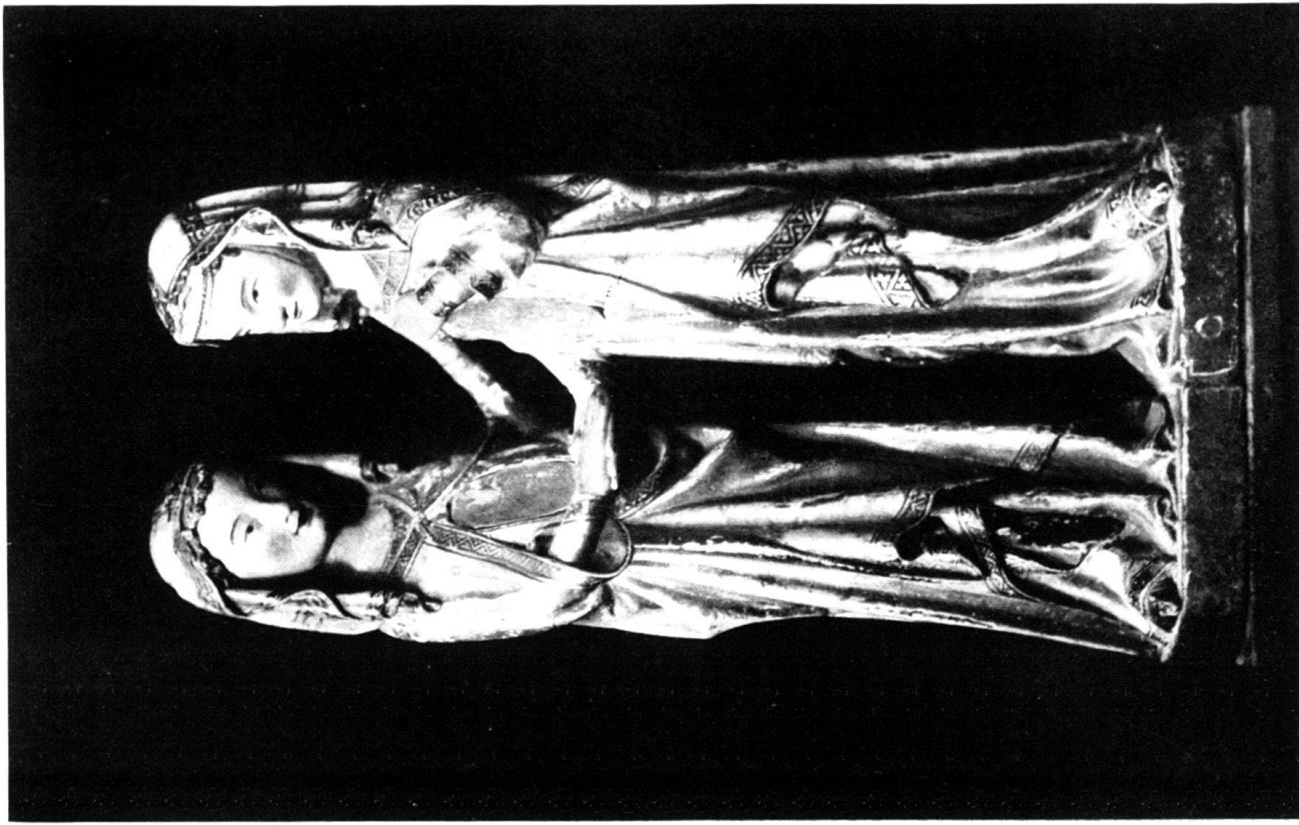
2

¹
Jesus u. Johannes. Antwerpen, Privatsamml. Aus Katharimental?

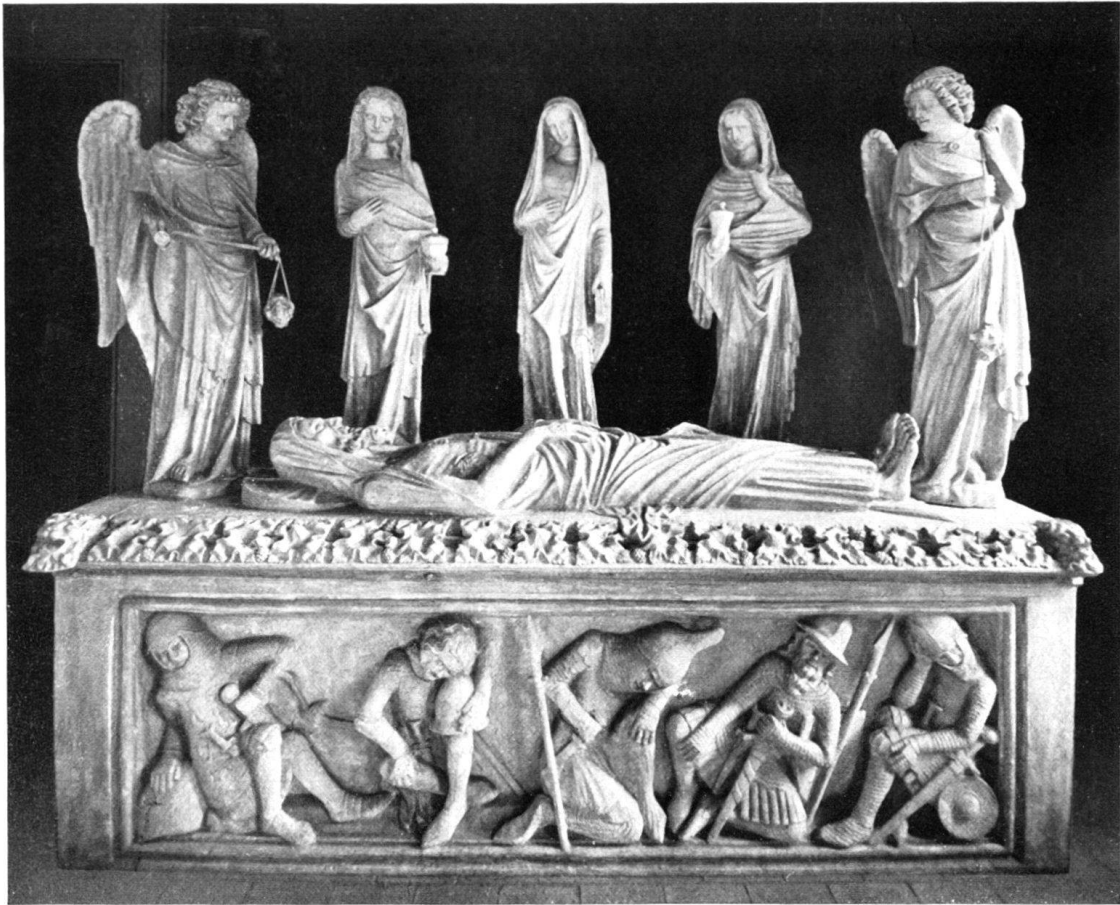
²
Heimsuchung. New-York, Metrop. Museum. Aus Katharimental.



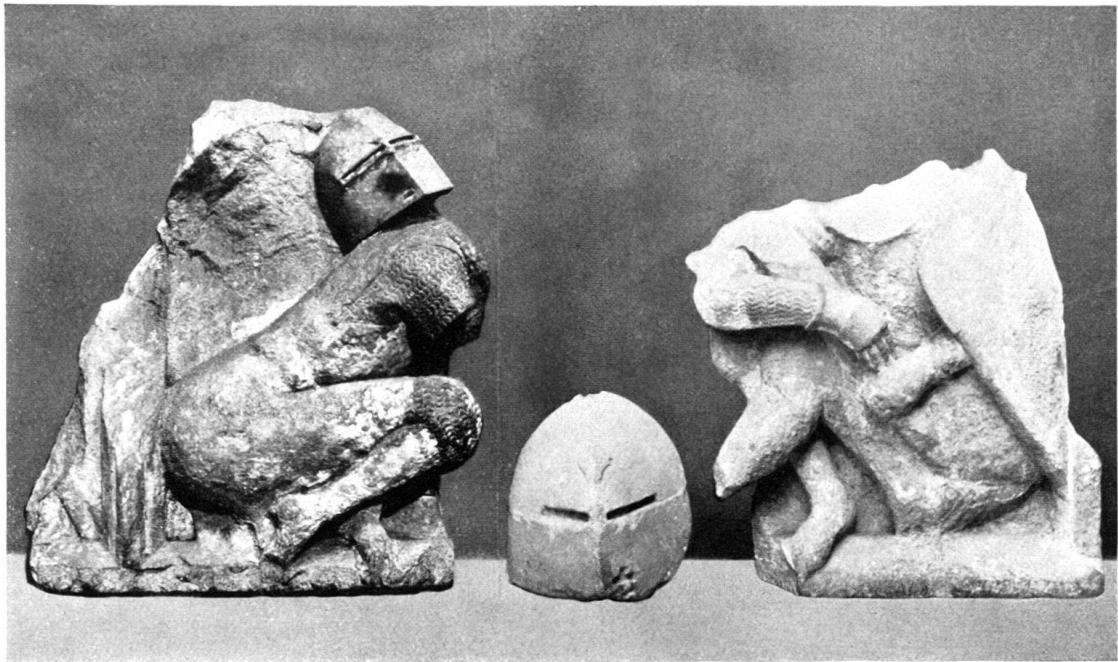
1



2



I
Heiliggrab im Freiburger (Br.) Münster.



II
Reste vom Heiliggrab in St. Leonhard, Basel, jetzt Hist. Museum Basel.