

# REICHENAUER PLASTIK BIS ZUM AUSGANG DES MITTELALTERS

## M O N S. D R. K O N R A D G R Ö B E R / K O N S T A N Z

### I

**D**ASS DIE REICHENAU EHEDEM nicht arm an plastischen Schätzen gewesen ist, ließe sich zuversichtlich behaupten, wenn wir darüber auch keine geschichtlichen Nachrichten besäßen. Oder konnte sich ein Kloster, das eine so überragende Kultur schuf, dem Bildwerk verschließen? Mußte nicht schon sein reger religiöser Verkehr mit anderen künstlerisch fruchtbaren Stätten wie St. Gallen, St. Denis bei Paris, St. Martin in Tours, Anagni in Italien auf die Entwicklung des eigenen plastischen Interesses anspornend wirken? Wir wissen weiter, daß mancher von denen, die in der Pirminzelle den Frieden ihrer Seele fanden, zuvor einen großen Teil der damaligen Kulturwelt sah und die Eindrücke der geschauten Kunst unverwischbar in seiner Seele trug. Sollte dieses Schöne nicht auch auf der Insel in den Dienst Gottes getreten sein, sollte die sichtbare Plastik nicht gleichsam ein Sinnbild und Werkzeug jener seelischen Plastik werden, die den Hauptzweck des klösterlichen Lebens bildet? Dabei war die Reichenau keine Thebais, keine Einsiedelei, die ihre Insassen mit den hohen Mauern ihrer Regel und dem breiten Wasserwall des Untersees von der Umwelt abschloß. Wenn das Wohl des Klosters oder des Vaterlands oder eine wissenschaftliche oder malerische Arbeit es erheischten, verließen die Mönche ihr Eiland, um selbst große Reisen zu unternehmen.

Nicht wenige wurden auch auf auswärtige Bischofsitze diesseits und jenseits der Alpen berufen oder fremden Klöstern vorgesetzt, verloren damit aber den Zusammenhang mit dem Mutterkloster nicht, sondern betonten ihn durch öftere Besuche und literarische und künstlerische Gaben. Und wenn das Alter kam, legten sie wohl, wie jener Bischof Eginon von Verona, ungesättigt von der Welt, Ämter und Ehren nieder und kehrten mit Weihe-

geschenken an den alemannischen See zurück, der ihr klösterliches Jugendglück umspielt hatte. Dazu kam die Anziehungskraft, welche das ewige Rom ausstrahlte. Seit der Wende des ersten Jahrtausends genossen die Äbte das Privileg, aus der Hand des Papstes selbst die Weihe zu empfangen. Damit hingen aber nicht allein künstlerische Befruchtungen zusammen, es kamen auch Kunstgegenstände auf die Insel. Denn es war schon damals deutsche Art, sich für fremdes Wesen und fremdes Geistesgut rasch und willig zu erwärmen, um so mehr, als jenseits der Alpen, unter der südlichen Sonne, die ältere und höhere Kultur erblüht war.

Wir müssen weiter in Erwägung ziehen, daß um die Zeit, da die Reichenau in raschem Anlauf den hohen Gipfel ihres Ruhmes erstieg, die Vorliebe der Menschen der Plastik gehörte. Es ist ja eine Tatsache, daß es mehr malerisch veranlagte und dann wieder mehr bildhauerisch eingestellte Perioden gibt. Daß aber um die Wende des ersten Jahrtausends der Sinn sich vornehmlich den Gegenständen der Kleinplastik zuwandte, erhellt aus den Schilderungen der Zeitgenossen und den oft so glanzvollen Resten, die ein gutes Geschick mancherorts bis auf unsere Tage erhalten hat. Diesem Zeitgeschmacke leistete das fast krankhafte Interesse der damaligen Christenheit für Reliquien nachdrücklichst Vorschub. Auch in der Reichenau sammelte sich bald eine große Zahl echter und unechter Überbleibsel von Heiligen allerersten Rangs und rief nach einer würdigen Fassung und ehrenvollen Bewahrung. Zuletzt darf die geistige Konkurrenz nicht vergessen werden, die sich naturgemäß zwischen Kloster und Kloster entwickelte. Wenn die eine Abtei baute, wollte die andere hinter der aufstrebenden Schwester nicht zurückbleiben. Wenn die eine sich Reichtümer an Elfenbein und anderen Werken der Kleinkunst erwarb, suchte sie der

Nachbar nach Kräften einzuholen oder gar zu überflügeln. Es war das jener kulturelle Wettstreit, dem wir soviel Großes und Schönes auf allen Gebieten verdanken.

So ergäbe sich schon von selbst, daß die Reichenau an plastischen Werken nicht arm gewesen sein kann. Es sind aber auch Nachrichten unmittelbarer und mittelbarer Art überliefert, die dies ausdrücklich bestätigen. Wir besitzen ihrer zwar nicht viele, und in manchen Jahrhunderten versiegen sie ganz, aber für die Blütezeit erhielten sich doch einzelne, wertvolle. So erzählt der aus den Urquellen schöpfende Gallus Öhem, daß Abt Waldos leiblicher Bruder *Vadilleoz* aus dem Kloster St. Martin in Tours, in das er aus der Reichenau entsandt worden war, durch seinen zweiten Bruder Nuno einen ‚schweren Knollen Silbers‘ in die Au geschickt habe, aus dem Waldo einen Altar und andere dazu dienende Zierden fertigte.<sup>1)</sup> Der Abt selber? Der Wortlaut Öhems läßt diese Deutung zu.

Im Zusammenhange damit weiß der Chronist zu berichten, daß um dieselbe Zeit *Lampertus*, ein Bischof von Welschland, und *Hartrich*, ein Bischof von Sachsen, in die Au gekommen seien und viele Bücher und andere Kleinodien und Schätze gebracht hätten. Auch *Ansgar*, ein Priester, sei zugewandert und habe einen guten Kelch und eine Patene dem Kloster geschenkt. Frau *Ata* aber, ‚herr *Adelharts* von *Stein Gmachel*‘, widmete der Insel ein Meßbuch ganz und gar mit Silber beschlagen und verdeckt, das Bruder *Ambicho*, der Dekan, dazu verwandte, ein Evangelien- und ein Epistelbuch auszustatten, die zum täglichen Gottesdienst gebraucht wurden, aber schon zu Öhems Zeiten verschwunden waren. Wir lernen damit wieder einen der Mönche mit Namen kennen, die als Goldschmiede sich mühten.<sup>2)</sup>

Die Geschichte erzählt weiter, daß Abt *Hatto I.* (806—822), der 811 als Gesandter Karls des

Großen in Begleitung des Grafen Hugo von Tours, Heimos von Friaul und seines Mitbruders und Schülers *Erlebald* in wichtiger politischer Mission nach Byzanz ging, nicht allein reichliche Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst, sondern auch Künstler mitbrachte<sup>3)</sup>, die gewiß beim Bau und bei der Ausstattung des 816 zu Ehren der Mutter Gottes geweihten Münsters mit seinem Ziborium-, Marien-<sup>4)</sup> und Petrus-Altar<sup>5)</sup> Verwendung fanden. Wenn Öhem noch eine ganze Liste ‚viel andächtiger, ernsthafter und treffendlicher Mann‘ auführt und sie seinem Gotteshaus ‚gutt eren und namlich vil buecher‘ vergaben läßt, so dürfen wir auch hier vermuten, daß unter dem ‚gutt‘ sich plastische Schätze befanden, wie unter den Büchern und Kleinodien, die einzelne Mönche unter Abt *Erlebald* (822—838) dem Kloster stifteten.<sup>7)</sup> Als es aber im Jahre 830 die Gebeine des hl. Markus erhielt, gab sich der religiöse Sinn gewiß alle Mühe, das ‚Heiltum‘ würdig zu fassen und erbaulich zur Schau zu stellen, zumal später der Bischof *Nothing* von Konstanz auf der Synode des Jahres 930 aufsteigenden Zweifeln gegenüber feierlich erklärte, daß die Überbleibsel des hl. Evangelisten tatsächlich auf der Au seien und öffentliche Verehrung verdienen.<sup>8)</sup> Wenn uns für die Zwischenzeit nur kümmerliche Nachrichten über Anschaffung oder Schenkung von Bildwerken vorliegen, so darf doch auf Grund der Stellung, die eine so wunderbar begabte und schöpferische Persönlichkeit wie Abt *Walafried Strabo* (842—849) zur kirchlichen Kunst einnahm<sup>9)</sup>, mit gutem Grund vermutet werden, daß auch jene Zeit den bereits vorhandenen Reichtum zu vermehren suchte, wozu sich unter seinem zweiten Nachfolger, dem Abte *Walter*, wieder besondere Gelegenheit bot. Denn damals kamen die Gebeine des hl. *Meinrad* († 861) von der Stätte seines Martertodes in die klösterliche Heimat.<sup>10)</sup> Unter *Walters* Nachfolger, *Hatto II.* (864—871), erwarb die Insel mit den Gebeinen

des hl. Januarius und seiner Genossen neue schätzenswerte Heiligtümer<sup>11)</sup>, die wiederum einer künstlerischen Bergung bedurften.<sup>12)</sup> Wie sehr aber der große dritte Hatto (888—913) der Kunst und auch der bildenden zuneigte, erfahren wir aus Ekkehards IV Casus St. Galli (c. 22), wo behaglich erzählt wird, welch herrliche Kostbarkeiten der zum Bischof von Mainz erhobene Abt beim Besuche Salomos III. von Konstanz zur Schau stellte, und wie es diesem gelang, den so kunstreichen Freund zugunsten seiner Kathedrale zu überlisten. Meier von Knonau meint allerdings, die ganze Geschichte sei eine ‚handgreiflich plumpe Fälschung‘, aber das dürfte doch feststehen, daß der Sinn der geistlichen Würdenträger jener Zeit am Erwerb und Besitz solcher Kleinodien hing.<sup>13)</sup> Dazu ist nicht anzunehmen, daß in einer Zeit, in der zu St. Gallen ein Tuotilo, ein Sintram und andere — Ekkehard<sup>14)</sup> spricht sogar von einer ‚Menge Künstler‘ — tätig waren und auch in Konstanz sich mühten, das Nachbarkloster ohne merkliche Regsamkeit auf dem Gebiete der Plastik geblieben sei. Oder sollte sich die künstlerische Fürsorge des großen Abts um sein Gotteshaus darauf beschränkt haben, den Wasserkrug von der Hochzeit zu Kana auf der Insel zu bergen?<sup>15)</sup> Wie es aber mit der Echtheit dieser sonst nicht uninteressanten, aus rotem Marmor geformten Hydra bestellt ist, wird jedem klar, der mit kritischem Sinn die Vita Simeonis Achivi liest.<sup>16)</sup> Neues Arbeitsgebiet bot endlich dem klösterlichen Goldschmied der Erwerb des St. Georgihauptes und die 923 erfolgte Translation des hl. Blutes nach der Au.<sup>17)</sup>

Wir hören nun längere Jahrzehnte von Schöpfungen auf dem Gebiete der Plastik nichts mehr. Erst als jener baulustige Abt Witigowo (986 bis 997) seinem künstlerischen Eifer die Zügel schießen ließ, häufen sich die Nachrichten geradezu. Man hat schon verwundert gefragt, wie

es denn komme, daß damals eine neue Blütezeit für die Reichenauer Kunst anbrach, und suchte die Lösung einseitig im Wesen des hochstrebenden Abts, ohne zu bedenken, daß auch äußere Antriebe im Spiele sein konnten. Oder hatte nicht kurz zuvor in allernächster Nähe der Au das Konstanzer Münster durch Konrad den Heiligen neue Schönheit und goldstrahlenden plastischen Reichtum empfangen? Entstand nicht gerade damals — was noch mehr ins Gewicht fällt — dem Inselkloster mit der Abtei Petershausen ein neuer Rivale? Wenn Witigowo sehen mußte, wie dort nach der Schilderung der ‚Casus monasterii Petrishusiani<sup>18)</sup> schon in der Vorhalle ein kostbarer Kronleuchter glänzte, wie man durch holzgeschnitzte Portale ‚von unvergleichlicher Schönheit‘ das reich ausgemalte Kircheninnere betrat, wie der Hochaltar eine aus Goldgetriebene, künstlerisch überaus wertvolle Tafel besaß usw., konnte sein so impulsives Temperament die Ruhe nicht wohl bewahren. So nahm er den Wettkampf mit der jungen und doch schon so reichen Nachbarin entschlossen auf. Mag auch manches, was Purchards ‚Carmen de gestis Witigowonis‘<sup>19)</sup> erzählt, dichterische Ausschmückung im Loblied eines Zeitgenossen und Untergebenen sein, das meiste dürfte stimmen, denn Purchard besang den Abt vor solchen, die nicht von vorn herein seinen Plänen sich fügten. So hören wir denn, wie Jahr um Jahr auf dem Gebiet der Architektur und Malerei, aber auch der Plastik Neues und Großes erwuchs. Schon im ersten Jahr seiner Regierung ließ der Abt ‚von seinem eigenen Gut‘ für die Klosterkirche zwei Kreuze aus Gold, Silber und Edelstein fertigen, zwei Altäre in die Kapelle des hl. Januarius bauen und dem hl. Stephan und Laurentius weihen (Purchard, versus 315 bis 325). Zwischen diesen beiden richtete er einen dritten hohen Altar mit einer prächtigen Tafel von Gold, Silber und Edelstein auf (vers. 325 bis 330) und verschloß

darin ‚St. Januarii Heiltum‘. Das Jahr darauf widmete er dem hl. Pirmin eine Kapelle und schmückt das umgebaute Münster mit köstlichen Säulen und Arkaden, die überall mit Gipsverzierungen, verschiedene Gestalten, besonders Frühlingsblumen darstellend, bedeckt waren (vers. 390 bis 395).

Im siebten Jahre seiner Regierung schuf der ruhelose Abt die Schranken um den Altar des hl. Michael und Othmar (vers. 401 bis 404), baute mitten in die Kirche einen Altar und setzte darauf eine Tafel von rotem Gold mit einem grün-glänzenden Spiegel, der das Bild jedes Eintretenden auffing (vers. 417 bis 427). Nachdem er im achten Jahr seiner Abtszeit zwei weitere Kapellen erbaut, ging er im neunten dazu über, den Hauptaltar der Mutter Gottes mit einem köstlichen, von Gold und Edelstein blinkenden Antependium und silbernen Schranken (vers. 445 bis 451) zu schmücken, einen weiteren Altar zu Ehren des hl. Markus und des hl. Kreuzes zu weihen und überreich mit Gold, Gemmen und Gemälden zu zieren (vers. 455 bis 458). Nun allerdings erteilte den kunstbegeisterten Mann das Geschick. Er hatte den Bogen überspannt und er brach. Schade, daß all diese Herrlichkeit restlos zerfiel! Von den erwähnten Altartafeln können wir uns vielleicht ein Bild machen, wenn wir der goldenen Altartafel im Musée Cluny in Paris gedenken, die der Basler Dom auf der Scheide des 10. und 11. Jahrhunderts erhalten hatte. Haseloff vermutete sogar, daß auch hier, wegen der Verwandtschaft mit dem Perikopenbuch in Poussay, ein Werk der Reichenauer Kunst vorliege.

Nach dem Jahr 1000 durchdringen bloß vereinzelte Lichter das Dunkel, das sich von jetzt an immer dichter werdend, auf das Inselkloster legt, und lassen eine nur ganz bescheidene Tätigkeit der Mönche auf dem Gebiet der Plastik erkennen. So erfahren wir, daß Papst Leo IX. dort am 24. November 1049 laut einer von Öhem mitgeteilten Steininschrift einen Altar zu Ehren des

hl. Adalbert weihte<sup>20)</sup>, glauben aber annehmen zu müssen, daß es sich hier um einen schlichten Altartisch ohne künstlerische Ausgestaltung gehandelt hat. Wir hören weiter von Buchschätzen mit prächtigen plastischen Einbänden.<sup>21)</sup> Wir lesen dann nochmals von einer umfangreichen Bautätigkeit unter Abt Diethelm von Castell<sup>22)</sup>, finden aber nirgends eine Andeutung, daß damals auch Werke der Bildhauerei entstanden sind. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts ist noch von einigen Grabsteinen und Altarstiftungen (St.-Fides-Altar 1349 und Zwölfbotenaltar 1359) die Rede. Sicher hat es sich hier bereits um gotische Aufbauten gehandelt. Es waren zwei von den 15 ‚neuen und alten Altären‘, welche die lateinischen Jahrgeschichten anläßlich der Altarweihe am 20. April 1477 erwähnen.<sup>23)</sup> Sie bildeten den Abschluß jener Bautätigkeit, die ‚der zweite Pirmin des Klosters‘, Abt Friedrich von Wartenberg, im 3. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts großzügig anfang<sup>24)</sup> und der dekadente Abt Johann Pfuser von Nordstetten ziemlich zu Ende führte. Das Sakramentshäuschen und das plumpe Chorgestühl entstammen jener Zeit. Der einzige, erfreulich klare Beleg, den wir aus dem sterbenden Mittelalter für ein plastisches Werk der Reichenau besitzen, fällt in das Jahr 1458, wo Abt Johannes zwei silberne Brachialien für 43 rheinische Gulden durch Meister Jacob von Überlingen verfertigen ließ.<sup>25)</sup> In dem einen wurde ein Teil des Arms von St. Marcianus Scottus (und nicht, wie Öhem behauptet, der Arm des hl. Januarius), in dem anderen der Teil eines Arms des hl. Pelagius geborgen.

Und nun stehen wir in den Jahrzehnten, in denen der fleißige Chronist Gallus Öhem selber lebte und schrieb. Aber leider begnügt er sich in seiner Chronik damit, ein knappes Inventar des Vorhandenen zu geben, ohne die Entstehungszeit der Werke zu notieren oder den Meister zu nennen, dem sein Gotteshaus eine Kostbarkeit verdankte. Dann kam das 16. Jahrhundert, das dem

Kloster die Selbständigkeit nahm. Was damals und später an plastischen Werken geschaffen wurde, beschränkt sich auf wenige wertvolle Stücke, auf die Grabplatte des Abtes Piscator, ein Vortragekreuz und eine barocke Monstranz. Vom alten Besitz aber ging ein Teil beim Überfall der Insel durch die Schweden im Jahre 1647 verloren, anderes fiel einem Diebstahl im Jahre 1726 zum Opfer oder verschwand widerrechtlich auf sonstige Weise. Vieles war bereits früher zugrunde gegangen, vielleicht schon durch jenen geheimnisvollen Brand, den Ruotpert in seinem Gedichte ‚De ruina monasterii Augiensis ex incendio‘ besang.<sup>26)</sup> Einzelnes hatte die Feuersbrunst des Jahres 1254 vernichtet. Wieder anderes vertat jener böse Abt Ymmo, der, wie Hermann der Lahme erwähnt und Öhem ihm nachschreibt, die Kirchenschätze merklich geschädigt hat. Wir müssen weiter annehmen, daß auch der Zeitgeschmack manches verdrängte, um Platz für Neues zu schaffen. Und wieviel mag jene unselige Abtswirtschaft der Brandis verschlungen haben! So gilt auch hier die Klage des Abtes Konrad:

‚Opibus, quae plena redundabas,  
Defle nunc, Augia mater!‘

## II

Tatsächlich ist von dem, was aus der Glanzzeit des Klosters ausdrücklich an plastisch wertvollem Besitz belegt ist, nichts mehr erhalten, das vorhandene Alte aber wird erst ganz spät, unzulänglich oder gar nicht erwähnt. Man vermeinte freilich erst jüngst noch auf stilkritischem Wege das eine oder andere Reichenauer Gut aus der Tiefe des Zeitstroms heben zu können, und wies der Insel eine Anzahl Elfenbeinarbeiten zu, die bisher entweder in der Öffentlichkeit unbekannt waren oder mit anderen Kunststätten in Zusammenhang gebracht wurden. Ihre Reichenauer Herkunft ergebe sich, so sagt man, aus Stilähnlich-

keiten mit den Miniaturhandschriften der Reichenauer Schule.

Das erste dieser Werke ist ein Weihwassergefäß, das sich jetzt im Domschatz in Mailand befindet und laut Inschrift auf Veranlassung des Erzbischofs Gotfredus von Mailand für einen Kaiserbesuch — wohl den Ottos II. im Jahre 980 — gefertigt wurde. Otto Pe'ka<sup>27)</sup> schreibt darüber: ‚Der Mantel der Situla ist in fünf Felder eingeteilt, die durch Rundbogen gebildet werden. Sie sind ausgefüllt durch die vier hinter den Schreibpulten sitzenden Evangelisten mit ihren Symbolen und eine thronende Madonna mit dem Christusknaben, umgeben von zwei geflügelten Engeln mit Räucher- und Weihwassergefäß. Unter dem oberen Rand läuft ein glatter Streifen mit der oben erwähnten Inschrift, darunter eine Palmettenreihe; den unteren Abschluß der Bildfelder bildet ein Mäanderband.‘ Der Abbildung nach<sup>28)</sup> handelt es sich um ein sehr ausgeglichenes Werk, das, wie Pe'ka bemerkt, byzantinischen Einfluß verrät, ‚vor allem in der glatten und übersichtlichen Faltengebung.‘ Auch die Madonna geht in ihrer frontalen Darstellung, in ihrer Körperhaltung und in der Faltung der Gewandenden auf byzantinische, in Italien schon seit dem 7. Jahrhundert verbreitete Vorbilder zurück, die wiederum an syrische Ikonen anknüpfen.

Da der Weihwasserkessel aus dem Jahre 980 stammt, wäre er also gleichzeitig mit den damals auf der Reichenau von den beiden Malermönchen Kerald und Heribert meisterhaft geschaffenen Codex Egberti. Es müßte darum auch trotz der Verschiedenheit der Technik eine gewisse stilistische Ähnlichkeit, zumal bei inhaltlich verwandten Darstellungen, bestehen. Davon finde ich aber nichts, weder im Figurenlichen noch im Ornament. Im Gegenteil! Völlig verschieden ist der Faltenwurf, auf dem Weihwassergefäß ziemlich korrekt, im Codex Egberti aber willkürlich, nicht der eines anliegenden oder sich anschmiegenden Kleides, sondern bandartig, wie wenn der Körper sich darin verfangen hätte, oder in typischen ellipsen- und parabelartigen Linien. Kerald und Heribert zeigen ihre Szenen in ganz schlichter Umrahmung oder im phantastisch wilden Bandwerk voller Tiere und Vögel oder rankender Pflanzenformen, während den Weihwassergefäß ein reiches, aber ausgeglichenes Ornament umrändert. Gewiß ist der Mäander eine Eigentümlichkeit der Reichenauer Schule, aber er findet sich auch sonst, so in Godeskalks Evangeliar, das Karl der Große für seine Tochter Hilda in den Jahren 781—83 fertigen ließ.<sup>29)</sup> Wenn er uns aber in Italien, obgleich er ein ganz beliebtes Motiv der klassischen Kunst war, merkwürdigerweise, mit Ausnahme von St. Angelo in formis und Sta. Maria della Libera, vor dem 12. Jahrhundert niemals begegnet, weder in der altchristlichen noch frühmittelalterlichen Kunst, so genügen doch die beiden Beispiele, um sein Erscheinen am Weihwasserkessel des Mailänder Domschatzes zu erklären. Da er auch in der russischen Malerei des 11. Jahrhunderts vorkommt<sup>30)</sup>, vermute ich, daß er in Byzanz beheimatet war und von dort aus sich verbreitete.

So ist also die Zugehörigkeit des Mailänder Weihwasserbeckens zur Reichenauer Schule fraglich und nicht minder die jenes anderen verwandten Weihwassergefäßes, das sich jetzt in der Eremitage in St. Petersburg befindet. In zwei Streifen werden hier Darstellungen aus dem Leben des Heilands gegeben. Sie sind nach Pelka zum Teil nach einem altchristlichen Diptychon in Mailand kopiert, gehen in den Kreuzesbildern aber auf eine unbekannt, wohl byzantinische Vorlage zurück.<sup>31)</sup> Aber wie konnten die Mönche der Au nach einem altchristlichen Diptychon

in Mailand arbeiten? Liegt es da nicht näher, auch die Künstler selber jenseits der Alpen zu suchen? Gewisse Ähnlichkeiten mit Erzeugnissen der Reichenauer Schule sind aus dem Zeitstil erklärbar. Auch die Reichenauer Mönche entlehnen ihm trotz der charakteristischen Merkmale ihrer Werke die Grundrichtung.

Als dritte Arbeit, welche die Stilkritik mit der Reichenau in Zusammenhang brachte, gilt ein Buchdeckel in der Sammlung Trivulzio in Mailand. Hier liegt die Sache insofern günstiger, als es sich höchstwahrscheinlich um ein deutsches Erzeugnis handelt. Der Buchdeckel zeigt uns in der Mitte den auf dem Thron erhöhten Christus, die rechte Hand ist gesenkt, mit der Linken hält er ein offenes Buch gegen die Hüften zu. Ueber dem Kreuznimbus knien auf den Langseiten des Rahmens beflügelte Engel, ihre Hände in den Gewändern verbergend. Unter ihnen, zur Rechten des Herrn die Mutter Gottes, eine ähnliche Frau mit herben, fast männlichen Zügen und lässig gesenkten Händen, zur Linken St. Mauritius, wieder ein gereifter Mann mit perückenartigem Haar und langem, spitz zulaufendem Bart, die Rechte zu Christus streckend, die Linke in paralleler Haltung zur Linken der Mutter Gottes. Vor dem Fußschemel des Herrn kniet auf der einen Seite Kaiser Otto, die Hände zum Heiland erhoben, auf der anderen Seite Kaiserin Theophanu, ihren Sohn dem König Himmels und der Erde darbietend. Auf der Fußleiste lesen wir OTTO IMPERATOR, während senkrechte Schriftzeilen den Rahmen entlang die assistierenden Heiligen als SACAMARIA und SACMAURITius benennen. Diese beiden Patrone lassen mit Recht vermuten, daß der Buchdeckel eine Gabe des Kaisers an das Kloster Einsiedeln gewesen ist, weil sie schon in der ersten Urkunde, die Herzog Hermann unterm 27. Oktober 947 von Otto I. zu Frankfurt a. M. für das Stift erbat, als die Schutzheiligen der Kirche erwähnt werden.<sup>32)</sup> Wie sehr die Ottonen dem jungen Kloster gewogen waren, erhellt aus der Tatsache, daß sich der damalige Abt Gregor nicht weniger als 13 Urkunden von ihnen erwirkt hat, zum Teil auf die Fürbitte und das Verwenden der beiden Kaiserinnen Adelheid und Theophanu. Es ist darum auch wahrscheinlich, daß der Buchdeckel als kaiserliche Gabe bei irgendeinem Anlaß ins Kloster kam. Ob er aber aus der Reichenau stammt? Es befremdet vor allem, daß der Christus auf dem Buchdeckel als reifer Mann erscheint, mit einem Barte, der ihn geradezu alt macht, während der ziemlich gleichzeitige Codex Egberti ihn fast durchweg jugendlich und bartlos wiedergibt. Das gleiche ist im Perikopenbuch der früheren Abtei Poussay und im Gerocodex der Fall, und doch liegen auch diese der Entstehungszeit des Buchdeckels nahe. Warum hier überall der bartlose oder wenigstens jugendliche Typ (selbst noch im Perikopenbuch Cim. 57 in München), und warum dort der bärtige, ältliche Mann? Man sage nicht: der Christus der Oberzeller Bilder ist auch bärtig. Ich antworte: der bärtige Christus in Oberzell hat nach der jüngsten, fachmännisch sorgfältigen Behandlung der Gemälde zu existieren aufgehört. Dazu bleibt die Datierung des Oberzeller Zyklus immer noch ein Problem, und selbst wenn er dem Ende des 10. Jahrhunderts entstammte und sein Christus auch einen Bart trüge, wäre trotzdem die allgemeine stilistische Verschiedenheit zu deutlich. Auch der sicher dem 10. Jahrhundert angehörige, vor kurzem erst wieder ans Licht gezogene herrliche Christus in der Mandorla vom Ostgiebel des Konstanzer Münsters ist bartlos und jugendlich.

Mit der Ablehnung des Buchdeckels in der Sammlung Trivulzio wird auch eine zweite Reihe von sogenannten Reichenauer Arbeiten in Frage gestellt, die den Rest eines von Otto II. gestifteten Altar-

antependiums bilden. Sie werden äußerlich dadurch zusammengehalten, daß sie dasselbe Format besitzen und in gleicher Weise den Hintergrund mit Schachbrett- und Kreuzmustern füllen. Als weitere Merkmale der künstlerischen Einheit käme der Kopftypus, die wenig flach behandelte Relieffierung und die sorgfältige, etwas schematische Fältelung des Gewandes in Betracht, die, wie Pelka meint<sup>33)</sup>, auf byzantinisches Quellenstudium hindeutet. Wie dem immer sei, aus der Reichenau können sie deswegen nicht stammen, weil sie zu stark mit den gleichzeitigen Miniaturen der Klosterschule kontrastieren. Gewiß finden wir auch im Codex Egberti<sup>34)</sup>, im Egbertpsalter und im Reichenauer Sakramentar in Florenz ein ähnliches ornamentales Schema<sup>35)</sup>; aber nun vergleiche man den Christustyp, die Köpfe der übrigen Figuren, den Faltenwurf, die Architektur, die ganze Kompositionsart, und man wird kaum mehr versucht sein, an eine Verwandtschaft zu glauben. Das gebe ich ja zu, daß der Epternacensis den Darstellungen des Magdeburger Antependiums nahesteht, aber ich lehne auch jenen für die Reichenau ab. Das Perikopenbuch in der Bibliothek zu Wolfenbüttel, Co.l. 84, 5. Aug., das auf dem Buchdeckel ein Elfenbeinrelief des Todes Mariä enthält, einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, war mir leider nicht möglich. Die Frage, ob auch die aus Trier kommenden Elfenbeinreliefs bei Lord Crawford, die Beziehungen zum Codex Egberti aufweisen, in der Reichenau beheimatet sind, wagt selbst Haseloff nicht zu beantworten. Der Einband des Evangelistars der Abtei Poussay (Haseloff, Tafel 52) ist sehr früh, aber meines Erachtens ohne stilistischen Zusammenhang mit den Miniaturen des Buches. Auch hier ist der Christus bärtig und ältlich.

### III

Wir wenden uns jenen Werken zu, welche die Insel aus dem Mittelalter jetzt noch besitzt. Dabei übergehe ich alles, was des künstlerischen Wertes entbehrt, wie die Ölberggruppen, das Chorgestühl in Mittelzell und anderes. Beim Wertvollen aber stelle ich von vorneherein fest, daß es wohl kaum einen Rest eigentlicher Reichenauer Mönchsarbeit bildet, sondern entweder zufällig als angeschwemmtes Gut auf die Insel kam oder für die Abtei von außen her erworben wurde. Bei der Würdigung des Vorhandenen werden wir im allgemeinen die Reihenfolge einhalten, die man auf Grund bisheriger Untersuchungen aufstellte. Es wird sich aber ergeben, daß das eine oder andere Werk in eine Zeit zu verlegen ist, die wesentlich von der herkömmlichen Datierung abweicht.

Der Altmeister der christlichen Kunst, F. X. Kraus, dem wir grundlegende Studien über die Reichenau verdanken, sah als das wichtigste Denkmal der Insel

jenes Reliquiar (siehe Abb.) an, das bis vor kurzem im Pfarrhaus in Oberzell verwahrt wurde, jetzt aber im Diözesanmuseum in Freiburg gesichert ruht. Er findet an dieser hochinteressanten Goldschmiedearbeit ‚Anlehnung an die römisch-christlichen Typen des 4. und 5. Jahrhunderts‘, wie dies bei den Wandgemälden von Oberzell der Fall sei.<sup>36)</sup> Doch verweist er das Kästchen nicht in jene frühe Zeit, sondern begnügt sich damit, es als ‚ein Erzeugnis der karolingisch-ottonischen Kunst‘ zu bewerten. Es handelt sich dabei um einen kleinen Schrein, der 0,14 m lang, 0,07 m breit und 0,07 m hoch ist und in ein Satteldach ausläuft. Sowohl die Lang- wie die Schmalseiten der Kasette und die Schrägseiten des Daches sind durch Filigran in Bogenstellungen eingeteilt. Große Edelsteine markieren die architektonischen Stützpunkte und schmücken die Giebfelder. Eine leere Hülse in der Mitte des Deckelfirstes zeigt noch an, daß auch dort ein Edelstein saß. Aus dem vergoldeten Silberblech der Arkadenfüllungen hat der Künstler Büsten getrieben, männliche Gestalten mit kurzem, gelocktem Haar, niederer Stirn, bartlosem, länglichem Gesicht, kräftiger Nase und großen Augen. Das Gewand hängt lose auf den Schultern und legt sich nach Art eines Humerales in weichen Falten um den Hals. Ein ziemlich hochgetriebener Nimbus, mehr oval als rund, umrahmt die Köpfe, von denen einer eine niedrige Bischofsmütze trägt. Sonst nirgends ein ikonographisches Zeichen oder ein Schrifthinweis, aus dem zu entnehmen wäre, um welche Heilige es sich hier handelt.

Der kleine Sarkophag wurde im Jahre 1880 geöffnet, wobei es sich aus Pergamentnotizen ergab, daß sich darin folgende Reliquien befinden: 1. de capite Sigismundi regis; de brachio s. Gundoldi (I. Gundobaldi) filii eius et costa s. Sigismundi regis; 2. sancte Verenae; 3. sancti Xisti; 4. S. Carponii (?); 5. Benedicti; 6. ss. Chry-



Stirnseite des Reliquiars von Oberzell

santhi et Dariae; 7. S. Agathae M.; 8. S. Vincentii Papae (!); 9. s. Udalrici, Secundini, Casiani, Fortunatae; 10. de manna; 11. s. Christophori M.<sup>37)</sup>

Mir dünkt nun, daß diese Rekognition einen wichtigen Anhaltspunkt bietet, um in Verbindung mit andern Merkmalen zur Klärung der Entstehungszeit und vielleicht auch der Herkunft zu führen. Kraus bemerkt, daß die Notiz 1 auf Pergament des 10. Jahrhunderts stehe, während die Notizen 2—11 auf Pergament des 11. Jahrhunderts sich befinden. In jedem Fall liegt es nahe, die Reliquie des hl. Sigismund und seines Sohnes Gundobald als die ursprünglichen des Kästchens anzusehen. Sie kamen sicher von St. Maurice, wo die Hauptreliquien des hl. Sigismund in einem großen Sarkophag geborgen sind. Wenn wir diesen aber und den anderen dort verwahrten, des hl. Mauritius, mit unserem Kästchen vergleichen, dann fällt uns sofort auf, daß an allen dreien das wesentlich gleiche Ornament wiederkehrt, jene Rankenlinie, deren Abzweigungen in eine Art Knötchen oder Knospen und Blätter endigen. Gewiß, es ist ein zeichnerisch

sehr naheliegender Schmuck, und doch begegnen wir ihm seltener, als man vermuten sollte, und namentlich auf Werken des 12. Jahrhunderts, wie, um ein neues Beispiel anzuführen, wiederum in St. Maurice auf dem Reliquiar des hl. Bernhard von Menthon.<sup>38)</sup>

Daß aber das Reichenauer Reliquiar in diese Zeit zu verlegen ist, läßt sich fast einwandfrei damit erhärten, daß einer der auf dem Deckel dargestellten Heiligen eine niedere Bischofsmütze trägt; denn wir wissen, daß die Mitra überhaupt erst um die Mitte des 10. Jahrhunderts aufkommt, und zwar zu Rom, um sich von hier aus seit dem Jahre 1000 im übrigen Abendlande einzubürgern. Vorher gab es keinen sonstigen pontifikalen Schmuck, weder in Gestalt einer heiligen Binde noch in der einer Krone. Die erste bildliche Darstellung der Mitra findet sich im Taufrotel und Exultetrotel der Kathedrale zu Bari, die beide dem Beginn des 11. Jahrhunderts angehören. Sie muß damals eine oben spitz zulaufende, kegelartige Mütze gewesen sein. Die ersten Beispiele der vorn und hinten gehörnten Mitra treten erst gegen Mitte des 12. Jahrhunderts auf.<sup>39)</sup> In dieser Form nun erscheint die Bischofsmütze auf dem Reliquiar, ein Beweis dafür, daß es nicht vor dem 11. Jahrhundert entstanden sein kann.<sup>40)</sup> Wenn man daran erinnert, daß die Notizen im Kästchen auf Pergament des 10. bzw. des 11. Jahrhunderts stehen, so ist das eine unbewiesene Behauptung, die wir nicht weiter nachprüfen können. Aber selbst wenn es sich so verhielte, spräche das nicht mehr gegen unsere Annahme als gegen die andere, wonach der kleine Schrein ein Werk der karolingisch-ottonischen Kunst darstellt; denn es ist bei der Beweglichkeit der Sache geradeso wahrscheinlich, daß in einem jüngeren Schrein ältere Reliquiennotizen als in einem älteren jüngere enthalten sind.<sup>41)</sup> Dem Reliquiar in Oberzell wird an künstlerischer und historischer Bedeutung jene Elfenbein-

pyxis (siehe unten) gleichgestellt, die sich in der Münsterschatzkammer zu Mittelzell befindet. Auch hier hört Kraus einen Nachklang altchristlicher Typen.<sup>42)</sup> Es handelt sich dabei um ein Gefäß aus Elfenbein, das auf einem gotischen Fuß steht und mit einem Deckel im gleichen Stil schließt. Die Höhe des Elfenbeins beträgt 0,82 mm, der Umfang der Pyxis 0,40 mm. Zwei Darstellungen wecken unser Interesse: Wir sehen da zuerst



Elfenbeinpyxis aus Reichenau-Münster

einen bärtigen Mann mit einem Kreuzesstab in der Linken und die Rechte gegen einen Knaben gewendet, der, halb in die Knie gesunken, taumelnd auf ihn zuläuft, die Rechte gegen ihn ausstreckt, die Linke aber gegen einen Mann richtet, der hinter ihm wie in der Luft kniet, einen Stab in der linken Hand hält und die Rechte flehend oder schützend über den Knaben breitet. Links und rechts von dieser Szene steht je ein bärtiger Mann mit einem Buch in der Hand. In der zweiten Szene erblicken wir den gleichen Bärtigen mit dem Kreuzesstab, auf ihn zuschreitend zwei andere bärtige Männer mit einem Buch auf dem linken Arm, während die Rechte des Vordersten gegen den Mann mit dem Kreuzesstab erhoben ist und die des Folgenden mit dem Zeigefinger über die Schulter seines Vordermannes zeigt. Hinter diesen beiden öffnet sich etwas wie eine Nische mit einem schrägen, schachbrettartig gemusterten Altar, darauf ein verschlossenes Buch, darüber von der Decke herab eine Lampe.

Legen wir uns zuerst die Frage vor, was die Darstellungen bedeuten. Der zweimal geschilderte Mann mit dem Kreuzstab ist Christus. Wir könnten eine Menge paralleler Darstellungen anführen, so einen Buchdeckel im Archäologischen Museum in Ravenna, eine Platte von der Lehne der Kathedra des Maximian in Legnano, den Buchdeckel des Perikopenbuches von Poussay u. a. m. Die weitere Frage lautet:

Stehen die beiden Szenen miteinander im Zusammenhang, oder sind sie selbständig aufzufassen? Es dürfte sich um zwei sich ergänzende Vorgänge handeln. Die Szenen sind zwar verschieden, aber sie greifen ineinander über. Die Deutung hat von jenem halb laufenden, halb zu Boden sinkenden Knaben und dem hinter ihm gleichsam in der Luft knienden bärtigen Mann auszugehen. Letzterer hebt die Rechte schützend über den Knaben, aber auch wie flehend zu Christus; er kniet in der Höhe, was nach meiner Auffassung seinen

Grund rein im Künstlerischen hat; denn kniete der Mann auf dem Boden, dann müßte er einen größeren Platz einnehmen, der auf dem schmalen Raum nicht zur Verfügung stand, und käme mit seinem Kopf in die gleiche Höhe wie der Knabe, was schlecht ausgesehen hätte. So hat ihn der Künstler mit schöpferischer Lizenz zwar knien lassen, aber in die Luft gerückt. Diese beiden Personen drängen dem Heiland zu. Wo ist aber in der Hl. Schrift etwas erzählt, das sich mit dieser Darstellung deckt? Wir glauben es bei Markus zu finden, der c. 9 die Heilung eines besessenen Knaben berichtet. Auch Kraus vermutete, ohne an diese Stelle zu denken, im ‚lebhaft gestikulierenden Knaben‘ einen Dämonischen. Der junge unglückliche Mensch bei Markus wird von dem stummen Geist hin und her gezerzt, auch ins Feuer oder ins Wasser geworfen. Darum der Jammer des Vaters, der auf die Worte des Herrn: ‚Es ist alles dem möglich, der glaubt‘, unter Tränen in die Worte ausbricht: ‚Ich glaube, hilf meinem Unglauben!‘ Tatsächlich meint man den knienden Mann rufen zu hören. Die erhobene rechte Hand aber gilt wohl wie ein Schutz dem fallenden Kind, aber noch mehr als flehender Gestus dem Wunderbaren, vor dem er kniet. Die Männer rechts und links von der Szene sind die Apostel, die den Heiland aufsuchen, um zu sehen, was er tun wird, nachdem ihr Exorzismus fruchtlos geblieben. Das Ende ihrer mißglückten Teufelsaustreibung stellt die zweite Szene dar. Die Apostel haben sich mit ihren Beschwörungsformeln alle Mühe gegeben, darum die Bücher, darum auch der Altar, vor dem sie den Exorzismus versuchten. Nun, da der Meister kommt, schlagen sie ihre Formularien zu und eilen mit den Werkzeugen ihrer Ohnmacht zu ihm, um das Wunder zu schauen, das er mit göttlicher Sicherheit wirkt, aber auch um ihm verdemütigt die Frage vorzulegen: ‚Warum konnten wir ihn nicht auch austreiben?‘ So erklären sich

die beiden Szenen restlos und im Zusammenhang.

Damit dürfte aber auch die Frage nach dem Zweck des Gefäßes gelöst sein. Es wird bei den Exorzismen der Kirche, vor allem bei der Taufe gedient haben, die von alters her mit einer Salbung verbunden war und noch ist.

Aber wann ist die Pyxis entstanden? Die Beantwortung der Frage wird dadurch erschwert, daß, wie schon Kraus vermutet hat<sup>43</sup>), das Gefäß später einmal überarbeitet wurde, vielleicht in der Zeit, als man es auf den gotischen Fuß stellte. Ich habe mich vergeblich bemüht, einen ähnlichen Christustyp auf den Werken der byzantinischen Elfenbeinkunst zu entdecken. Auch aus der karolingischen Gruppe fallen unsere Darstellungen gänzlich heraus. Noch weniger können wir sie zu den Werken der St. Galler Plastik zählen, die im genialen Tuotilo ihren führenden Meister hatte. Am ehesten kämen einzelne Denkmäler des hellenistischen Stils in Betracht, wobei ich namentlich an Einzelheiten auf der Lipsanotek zu Brescia denke. Es läßt sich darum auch vermuten, daß die Pyxis aus sehr früher Zeit, etwa aus dem 5. Jahrhundert, und aus Italien stammt und von dort her den Weg auf die Insel fand.

Mit dem Eintreten in die romanische Periode verlassen wir die große Zeit der Reichenau. Der Tag sank nach soviel Sonne wie in den Tropen rasch. Aber es ist so, wie wir bereits einleitend bemerkten: die wertvollsten plastischen Stücke der Insel stammen aus der Zeit der Verarmung des Klosters. Und da steht als erster Rest aus dem Niedergang, auf jener Empore in Oberzell, welche die Tonnengewölbe der Kryptgänge überdeckt, ein romanischer Kruzifixus. Er befand sich nicht immer dort, sondern hing früher im schmucklosen sogenannten ‚Kindlebild‘ jener Kapelle außerhalb der Insel an der Wegkreuzung Wollmatingen-Konstanz. Das Kreuz ist kein Meister-

werk, aber eines der wenigen, die in der Bodensee-egend aus früher Zeit erhalten sind. Die Merkmale der romanischen Periode erscheinen deutlich: Etwas Starres im ganzen Körper, der auf das Suppedaneum sich stützt, die Füße nebeneinander, mit je einem Nagel an das Trittbrett geheftet, langer, gerade abfallender Lendenschurz, das Antlitz ganz dem Beschauer zugewendet, die Augen offen, auf dem Haupte aber keine Krone. Ob sie verloren ging oder ursprünglich schon fehlte? Wenn das letztere der Fall war, dann drängt der Kruzifixus bereits der Endgrenze der romanischen Kunst zu.

In weit spätere Zeit führt uns die Betrachtung der Hauptschätze der Plastik, der Reliquienschreine im Münster zu Reichenau.

Der bisherigen Datierung folgend, müssen wir mit dem *Januariusschrein* beginnen (siehe Seite 882). Es ist ein großer, auf vier Löwen ruhender Sarkophag mit ganz schlichtem Aufbau: Eine lange und breite Theke, darüber das auch an den Schmalseiten abgeschrägte Dach ohne jegliche Giebelzier. Theke und Dach sind rautenartig hinterlegt und in Arkaden eingeteilt, die Theke in je sieben, das Dach in je fünf. Die Langseiten sind bald mit Rosetten besetzt, bald mit Figuren gefüllt, und zwar sehen wir an der Theke Christus am Kreuz in der Mitte, die Muttergottes und Johannes in den Arkaden daneben und zwei Apostel in den äußersten Rundbögen. Auf der andern Seite des Sarges erscheinen der Sarkophagheilige mit Buch und vier weitere Apostelfiguren. Am mäßig steilen Dach thront auf der einen Seite die Madonna, ihrem göttlichen Kind einen Apfel reichend, flankiert in den äußersten Arkaden von zwei Aposteln, indes die andere Seite nur in den äußersten Arkaden zwei Apostel zeigt.

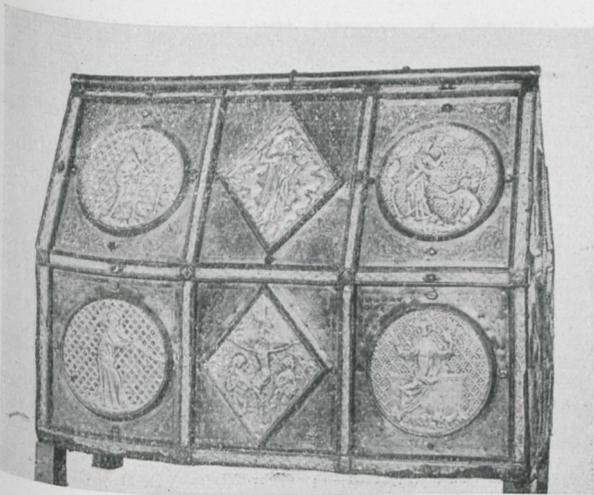
Ob der Schrein wohl der gleiche ist, den Öhem unter dem ‚Hailthumb in dem Gotzhus‘ als ‚silbrin vergulden sarch sant Januarius und Pymanius



Januariusschrein des Münsterschatzes zu Reichenau

lebhaft' aufführt? Kraus scheint es zu glauben und weist ihn dem zwölften Jahrhundert zu<sup>44)</sup>, während er die Figuren bereits gotisch sein läßt. Andere haben auch diese noch in die romanische Zeit verlegt. Ich selber schloß mich früher Kraus an, wurde aber durch eine gefällige Mitteilung Julius Baums zu neuen Untersuchungen angeregt. Das Ergebnis war, daß auch ich, Kraus wiederum aber nur zaghaft folgend, dem Sarg ein höheres Alter zubillige, die Figuren aber als eine recht mittelmäßige Leistung in eine ganz späte Zeit datiere. Ich frage mich jetzt: Wie kann ein Kruzifixus romanisch sein, dem alle Merkmale jener Periode fehlen? Das Haupt ohne Krone mit einem Dornenkranz, die Finger eingekrümmt, der Brustkorb realistisch vorgewölbt, der Lendenschurz schmal und in fast barocke Falten sich legend, die Füße mit einem Nagel ans Kreuz geheftet und ohne Suppedaneum? Ich finde sogar, daß er auch nichts Gotisches, weder Früh- noch Spätgotisches an sich hat, sondern als eine geringe Arbeit des 16. Jahrhunderts zu bewerten ist. Das gleiche gilt von den anderen Figuren. Es ist ja manchmal, als ob im Faltenwurf und in den Konsolen etwas Spätgotisches

wie aus der Ferne nachklinge, aber daneben verwirren Eigentümlichkeiten, die wir nur bei ziemlich rohen und späten Arbeiten begreifen. Dazu noch jene geradezu stillosen Rosetten, zumal die beiden, die wie Kreuzspinnen auf dem Pilaster rechts und links vom Gekreuzigten sitzen, oder die andern, welche die Eckpfeiler über den Löwen unterbrechen! Wo bleibt da auch nur die Spur romanischen oder gotischen Formempfindens? Mag also der Sarg vielleicht dem beginnenden 13. Jahrhundert angehören, die figürliche Ausstattung und der Rosettenkram ist höchstens auf das Schuldkonto des 16. Jahrhunderts zu setzen. In unruhigen Zeiten sind wohl die ursprünglichen Figuren abhanden gekommen, und so überließ man die Ergänzung einem Goldschmied, der sich zwar Mühe gab, die Neuschöpfungen dem altertümlichen Charakter der Theke anzupassen, aber doch nicht aus seiner Haut schlüpfen konnte, sondern als mittelmäßiges Talent seine Figürchen und Rosetten dem alten Sarkophag aufpatzte. Enttäuscht der Januariusschrein, so entschädigt uns dafür der oft so wenig beachtete, weil schlicht aufgebaute Johannes- und Paulussarg (s. S. 883) durch seinen beträchtlichen Kunstwert.



Schrein der hll. Johannes und Paulus, Reichenau-Münster

Die Theke ist in je drei quadratische Felder eingeteilt, die durch schmale, rautenartig ornamentierte Friese umrahmt werden. Die Schnittpunkte der Friese sind durch kleine Emailmedaillons markiert. In den quadratischen Feldern treten uns folgende Darstellungen entgegen: In der Mitte der Theke in übereck gestellten Quadraten die Madonna mit Kind auf der einen, eine Kreuzigungsgruppe auf der anderen Seite. Die kleinen Dreiecke über und unter den Seiten des Geviertes füllen Engel-figures. Die flankierenden, rings von Rankenwerk umgebenen großen Medaillons aber zeigen auf der Schauseite der Theke den kreuztragenden und den auferstandenen Heiland, auf der anderen die Evangelisten Lukas und Markus vor ihren Lehrpulten. Die Einteilung der Dachschräge ist die gleiche wie die des Sarges, nur sehen wir hier in der Mitte Christus als Auferstandenen, wiederum rings von Engeln angebetet, links davon über einem rautenartig gemusterten Hintergrund den Heiland, wie er in der Osterfrühe Maria Magdalena erscheint, und rechts den Leidensmann an der Geißelsäule. Aus der Mitte der Kehrseite hat der Goldschmied den Salvator mundi getrieben, während die Medaillons rechts und links davon die Evangelisten Matthäus und Johannes wiedergeben. Die Schmalseiten des

Sarkophags zeigen auf reichem ornamentalem Hintergrund je ein hohes, in das Metall eingefalztes, den Raum ziemlich ausmessendes Holzkreuz mit dem Agnus Dei im Schnittpunkt, einmal flankiert von den jugendlichen Sargheiligen Johannes und Paulus<sup>45)</sup>, die durch eine gotische Inschrift benannt sind, das andere Mal durch die Apostel Petrus und Paulus mit ihren Insignien. Man merkt es auf den ersten Blick, wie sehr der Sarkophag ein stilistisch durchaus einheitliches Ganze bildet, und wie der Goldschmied die Prunklosigkeit seiner Arbeit durch die Feinheit der Verhältnisse und den Wert des einzelnen zu ersetzen suchte. Selbst die an den Reichenauer und auswärtigen Schreinen als Sargträger immer wiederkehrenden Löwen mußten schmucklosen Klötzchen weichen. Auch die Ziersteine sind weggeblieben und werden auch nicht vermißt, weil ganz andere Reize die Aufmerksamkeit fesseln, so das überaus edle Ornament, das die Medaillons der Theke umschwingt oder die so feinen Konturen der Engel, welche die Madonna und die Kreuzigungsgruppe, den Auferstandenen und den Salvator mundi umgeben, oder die Miniaturmedaillons in den Schnittpunkten der einteilenden Friese. Nur die Holzkreuze an den Schmalseiten scheinen die Harmonie des Aufbaus mit ihrer wuchtigen Größe zu stören, und doch wirken auch sie wieder durch die Eigenart, mit der der Meister das Metall mit dem Holze verband.

Wann ist der Sarkophag entstanden? Daß er der gotischen Zeit angehört, steht fest. Ist er aber spätgotisch, wie Kraus meint? Spätgotisch ist freilich ein sehr dehnbarer Begriff. Ich glaube aber kaum, daß der Altmeister christlicher Archäologie und Kunstgeschichte den Schrein an den Anfang des 14. Jahrhunderts setzen wollte, sondern der Meinung war, ein Werk des 15. Jahrhunderts vor sich zu sehen. Und doch muß er ins frühe 14. Jahrhundert verlegt werden. Das ergibt sich einwandfrei, wenn wir

seine figürlichen Darstellungen mit den Schöpfungen der Bodenseemalerei aus jener Zeit vergleichen. Dabei können wir uns, weil die Figürchen ein und denselben Charakter tragen, auf das Studium der einen Sarkophagseite beschränken. Wir sehen da, oben am Dach, den Dulder an der Geißelsäule: Die Säule in der Feldmitte wie eine Eisenstange, der Heiland davor, die Arme kreuzweise darübergelassen, eine lange, hagere Figur, nur spärlich mit dem Lendenschurz bekleidet. Die Henkersknechte fehlen, aber ihre Werkzeuge, Geißel und Rute, schweben, wie wenn sie müde wären, senkrecht zur Säule über dem gerauteten Hintergrund. Sonst keine Andeutung des Raumes. Im Medaillon darunter der Kreuzträger, wieder die hohe, schwächliche Gestalt, diesmal im wallenden Gewand, das sich von den Lenden herab in starre, fast vertikale Falten legt, das Kreuz über der linken Schulter des Herrn, ganz schmal und viel zu klein, um einen Mann mit ausgebreiteten Armen daran heften zu können. Über den Balken hinweg wendet der Herr sein Haupt, als blicke er auf eine Person, die ihm nachfolgt. Aber niemand tritt in seine Spur.<sup>46)</sup> Der Hintergrund trägt wiederum Rauten ohne jegliche Unterbrechung, so daß die Figur wie im Leeren steht. Auch der Boden ist bis zur äußersten Grenze herabgedrückt. In der Diagonale entgegengesetzt Christus, der am Ostermorgen Maria Magdalena erscheint, sich mit der erhobenen Linken auf die Siegesfahne stützt, mit der Rechten aber die in die Knie gesunkene, ihre Hände freudig nach ihm ausbreitende Jüngerin abwehrt. Es schwingt Leben und Jubel durch die jugendliche Gestalt. Man fühlt es, der Meister verstand sich auf den Reiz der Linie. Der Boden ist hier etwas breiter als bisher. Die Landschaft wird durch zwei sehr schematische Bäumchen angedeutet. Sie hängen dort, als ob der Wind sie schüttle.

Darunter die Auferstehung. Wieder der ab-

strakte Zug der Gotik. Wieder nur ein Rautenhintergrund, das aus Quadern aufgebaute Grab in der frontalen Ansicht, wie eine Truhe oder ein Kasten ohne jede perspektivische Andeutung, daraus nicht schwebend, sondern, wie in der Konstanzer Armenbibel<sup>47)</sup>, mit einem gewaltigen Schritte heraussteigend der beide Arme ausbreitende Erlöser.

Alle diese Darstellungen fallen ziemlich aus dem Rahmen der oberrheinischen und schweizerischen Passionsdarstellungen in Freiburg, Straßburg und Königfelden heraus, finden aber nahe Verwandte auf den Wänden kleiner Landkirchen im Bodenseegebiet und stimmen auffällig mit der Leidensgeschichte auf einem Heiligenberger Fenster überein (namentlich Geißelung und die Szene am Ostermorgen), das aus der Konstanzer Dominikanerkirche stammt und vor 1339 entstanden sein muß.<sup>48)</sup>

Die für die Stilkritik weitaus wichtigste Darstellung aber ist die Kreuzesgruppe in der Sargmitte (s. S. 885). Sie unterscheidet sich von der anderen schon durch ihren Hintergrund. Bisher die den Eindruck mehr verwirrenden als steigernen Rauten, hier ein pflanzliches Ornament, durchbrochen von den sich symmetrisch gegenüberstehenden Gesichtern der Sonne und des Mondes. Das dünne Kreuz zerschneidet wie eine Diagonale das über Eck gestellte Quadrat, der Querbalken teilt den Längsbalken weit unten, so daß das Kopfstück geradezu ein Drittel des ganzen Längsbalkens ausmacht. Der Urteilstitel liegt schief darüber. Am Kreuze hängt nun Christus, das vom Nimbus umstrahlte, nach rechts geneigte Haupt unter dem Schnittpunkt der Balken haltend. Die Arme sind lang, dünn und nur wenig geschweift, die Finger gespreizt, den Balken überschneidend. Der Korpus bildet eine ausgesprochene S-Linie, die einerseits in den Armen verläuft, andererseits mit den Füßen in die Senkrechte des Balkens übergeht. Die Brust des Ge-



Kreuzigungsgruppe vom Reliquiar der hl. Johannes und Paulus

kreuzigten ist schmal, wenig erhoben und fällt konisch gegen die Hüften ab. Die Rippen werden am magern Leibe deutlich sichtbar, die Seitenwunde fehlt. Von den Lenden an setzt die scharfe Knickung des Körpers ein und wiederholt sich in entgegengesetzter Richtung an der Kniescheibe, so daß die obere und die untere Partie der Füße fast einen rechten Winkel bilden. Der Lendenschurz ist bauschig um den ganzen Unterkörper bis zu den Knien geschlungen und wirft etliche tiefe, leicht geschwungene Falten, zumal eine, die sackartig bis zu den Waden fällt. Die Füße selber sind übereinandergelegt, ja rutenartig ver-

schlungen und mit einem Nagel ans Kreuz geheftet. Es ist nicht mehr die romanische, königliche Hoheit, die uns im Gekreuzigten entgegentritt, es ist der gotische Mann der Schmerzen, dessen dornengekröntes, zermartertes Haupt im Tode sinkt. Noch ist er nicht Sieger, nicht ‚Dominus regnavit a ligno‘, sondern nur Opfer. Und als solches will er wirken und bei den Beschauern Mitleid erwecken. Zuerst bei den Personen, die am Kreuze stehen: Links die Mutter Gottes, das Haupt etwas gesenkt, vom Nimbus umzogen, den Blick zur Erde gerichtet, die Hände auf der Brust gefaltet. Das Kleid fließt in kräftigen

Falten und wird in der Kniegegend vom Rahmen überschritten. Johannes auf der andern Seite lehnt mit seiner ganzen Figur ein wenig nach rechts, sein Haupt ist nur leicht geneigt und von üppigem Haar umwallt, das über dem linken Ohr sich als starke, gewellte Strähne windet. Die rechte Hand liegt auf der Brust, die versteckte linke rafft das in Glockenfalten fallende Gewand und trägt ein Buch.

Wir haben uns bei dieser Beschreibung lange aufgehalten, nicht der Schilderung zulieb, sondern aus stilkritischen Absichten. Denn wir glauben, daß von dieser Kreuzigungsgruppe nicht allein die Charakterisierung, Datierung und Lokalisierung dieses Sargs, sondern auch die des noch wertvolleren Markussarkophags abhängt. Es sei gleich gesagt: Die besten Schreine der Insel stammen nicht, wie so oft behauptet worden ist, aus Frankreich<sup>49)</sup>, sondern sind ureigenste Werke der Bodenseegegend, wesentliche Zwischenglieder in der Kunstentwicklung, die etwa beim Beginne des 14. Jahrhunderts in Konstanz und um Konstanz herum einsetzt, einen großen Komplex charakteristischer Merkmale ausbildet und das ganze Jahrhundert durchläuft. Es ist das bleibende Verdienst Josef Gramms<sup>50)</sup>, zum erstenmal auf die Eigentümlichkeiten dieser Darstellungen hingewiesen zu haben. Er mußte sich später Einreden gefallen lassen, ohne daß es bisher gelungen wäre, seine These zu erschüttern. Gramm ging vom Kruzifixus in der obern Sakristei des Konstanzer Münsters aus, der mit 1348 datiert ist, und fand dort einen besondern Typ, als dessen charakteristische Merkmale folgende hervorzuheben sind: Die ungewöhnliche, gewaltsam verdrehte Fußstellung des Erlösers, die Anordnung des Lententuches mit dem herabhängenden Zipfel über den emporgezogenen Knien, die tiefe Neigung des Hauptes Christi, die starke Betonung des Hinterkopfes und die Behandlung des Haupthaares, das die Stirn in

glatten Strähnen umrahmt, vom Ohr ab jedoch in kräftigen Wellenlinien auf den Nacken herabfließt; endlich die geschweifte Armhaltung und die Stellung der beiden trauernden Figuren, besonders des Johannes. Gramm gab sich Mühe, seine Auffassung mit einer Reihe von Beispielen aus der ganzen Seegegend und aus dem Freiburger Münster zu belegen. Andern<sup>51)</sup> gelang es, noch weitere beizubringen, aber ohne an die Exempel der Reichenauer Schreine zu denken. Hier hatte man sich eben auf den französischen Ursprung blindlings eingeschworen. Ich gebe es zu, daß der Typ auf dem Johannes- und Paulussarg noch nicht ganz ausgebildet ist, aber die Ansätze dazu sind so stark vorhanden, daß mit dem sicheren und baldigen Auslaufen auf das Konstanzer Schema zu rechnen ist. Man denke an die Haltung des Gekreuzigten im ganzen, an die wellige Form des Haares, an den stark entwickelten Hinterkopf, an die Schweifung der Arme und die Stellung der Füße. Gewiß, der Lentenschurz überquillt noch nicht zum charakteristischen Zipfel, der übrigens auch noch auf der Kreuzigungsgruppe auf der ehemaligen Dominikanerkirche in Konstanz fehlt. Das Schmerzhafte der ganzen Figur ringt erst nach dem Durchbruch, aber der Anfang zum Typ ist gemacht. Auch die Beifiguren unterscheiden sich von jenen der Konstanzer Kreuzigung nur in unwesentlichen Punkten, ja die Mutter Gottes mutet uns fast wie eine Kopie der Madonna in der oberen Sakristei an. Eine Kopie? Nein! Wie ein Vorläufer, denn die Kreuzigungsgruppe des Schreins und noch mehr die übrigen Darstellungen zeigen, daß der Künstler noch tiefer im Abstrakten steckt als jener des Temperabildes im Konstanzer Münster oder der Kreuzigungsgruppe des noch zu besprechenden Markusschreins. Ich setze die Plastik des Johannes- und Paulussarges deshalb früher an und halte sie für ein Mittelglied zwischen der noch stark idealen Kreuzigungsgruppe im ehe-

maligen Dominikanerkloster und dem schon ganz realistischen Bild der oberen Sakristei. Da aber dieses aus dem Jahre 1348 stammt, wird der Sarkophag einige Jahrzehnte vorher entstanden sein, also in der Zeit, wo Diethelm von Kastel Abt des Klosters war (1306—1342), während das Bild auf der Insel in Konstanz dem frühen Morgen des 14. Jahrhunderts angehört. In jedem Falle war der Sarg längst schon vorhanden, als im Jahre 1360, am Tage des hl. Stephanus, der Erzherzog Rudolf IV. auf die Reichenau kam, um sich Heiligtümer zu erbitten, worauf man ihm Reliquien des hl. Johannes und Paulus gab, die er nach Wien mitnahm und dem St. Stefansdome übermittelte.

Wo aber wurde der Sarkophag gefertigt? In der Reichenau sicher nicht, denn dazu waren die Mönche jener Zeit kaum mehr fähig. Dagegen ist höchstwahrscheinlich, daß der Künstler in Konstanz arbeitete, wo, wie wir noch sehen werden, für das 14. Jahrhundert eine ganze Reihe von Goldschmieden belegt ist. Ob aber der Konstanzer Typ wenigstens in seinen ersten Anfängen auf französische Vorbilder<sup>52)</sup> oder auf englische bzw. kölnische Motive<sup>53)</sup> zurückgeht, untersuchen wir hier nicht. Nur das eine sei zu sagen erlaubt: Es war mir immer eine nur schwer faßliche, ja widerliche Sache, fast durchwegs hören zu müssen, daß die Entwicklung der deutschen Kunst auf fremde Einflüsse zurückgehe. Als ob nicht unter gleichen Bedingungen auch auf deutschem Boden und im deutschen Geiste etwas erwachsen könnte, was in ähnlicher Weise in Frankreich oder in Italien reifte! Nicht alle Kinder, die einander ähneln, sind Geschwister. Der ergreifende Zug aber, der uns aus der Kreuzigungsgruppe des Schreins entgegentritt, findet seine psychologische Erklärung restlos gerade in unserer Gegend. Damals, als der Goldschmied den Sarkophag schuf, weilte und wirkte in Konstanz auf der Insel der gottminnende Bruder Heinrich Seuse.

Das mystische Feuer, das ihn durchglühte, war aber kein Eigengut, das ihm allein etwa als Gnade von oben zustand. Wir wissen, daß sein beschaulicher Sinn und seine verzehrende Andacht zum Gekreuzigten Erbschaft von Mutterseite her gewesen ist und überhaupt dem religiösen Zeitcharakter und der Gemütsveranlagung des Schwaben entsprach. Daß sich dieser Zug auch in der Kunst äußern würde, war bei der Kraft und Allgemeinheit der religiösen Strömung sowie bei der Empfänglichkeit der künstlerischen Seele ohne weiteres zu erwarten.

Behalten wir darum als Ergebnis im Auge, daß der Schrein der Heiligen Johannes und Paulus unserer Gegend entstammt und ein Glied in der Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung zu Beginn des 14. Jahrhunderts bildet, und wenden wir uns jetzt dem weitaus wertvollsten Reste der Reichenauer Plastik, dem Markussarg (Fig. S. 888), zu. Wir unterbrechen damit unsere Reihenfolge nicht, denn auch Kraus verweist ihn ins 14. Jahrhundert, nennt ihn<sup>54)</sup> ‚ein Meisterwerk‘, möchte ihn aber für eine französische Arbeit halten.

Der Sarkophag ist ein von einem Satteldach überdeckter, der Bauformen gänzlich entbehrender Kasten, von vier Löwen, wohl als Hindeutung auf St. Markus, getragen. Bei näherer Untersuchung ergibt sich, daß das Gerüst aus Holz besteht und mit Silberblech überzogen wurde. Die Gliederung der Schreine ist einfach und klar. Die Theke wird auf den Langseiten durch Blattfriese eingerahmt und durch senkrechte Leisten in je fünf Felder geschieden. Die Schmalseiten enthalten nur ein Feld. Den Schnittpunkten der horizontalen und vertikalen Rahmenstücke sind Grubenschmelzplatten mit den Propheten auf blauem und rotem Grund aufgestiftet. An die beiden, wieder durch flache Bänder bordierten Dachlangseiten hat der Künstler je drei Medaillons geheftet: den Salvator mundi zwischen den Evangelisten Matthäus und Johannes auf der einen,



Der Markusschrein der Schatzkammer des Reichenauer Münsters

die Krönung Mariä zwischen Markus und Lukas auf der anderen Seite. Die Thekenfelder weisen auf der einen Seite Jugendszenen des Heilandes auf: die Verkündigung, die Geburt, die Darstellung im

Tempel, die hl. drei Könige, die Flucht nach Ägypten. Auf der andern Seite folgen vier Leidensszenen: die Geißelung (siehe unten), die Kreuztragung, die Kreuzabnahme und die Auferstehung.



Markusschrein, Geißelung Christi

Also eine Reihe von Darstellungen, die auch auf dem Johannes- und Paulusschrein wiederkehren. An den Schmalseiten der Theke erblicken wir fremdartige Szenen (vgl. Abb. S. 357): Auf der einen sehen wir in der Mitte des Feldes den Markussarg selber auf einem Gestell, rechts davon zwei Männer, von denen der eine dem Beschauer, der andere dem Schrein sich zuwendet. Links steht ein Mann zwischen dem Schrein und einem Kessel, unter dem ein heftiges Feuer prasselt. Die eine Hand des Mannes liegt auf dem Schrein, die andere senkt sich in den Kessel. Aus dem Rahmen heraus tritt eine Gestalt mit einer Haltung und Geste, als brächte sie eine Anklage vor. Kraus hat gemeint, es sei hier die Herstellung des Schreins durch den Goldschmied und die Bergung der Reliquie in der Theke bildlich erzählt. Ich habe früher diese Ansicht geteilt, mußte sie aber bei weiterer Untersuchung aufgeben. Denn es ist sicher, daß es sich hier um das Gottesurteil des Kesselfangs handelt, und zwar um jenes in der Translationsgeschichte der St.-Markus-Reliquien ausdrücklich erwähnte Ordal, durch das Bischof Ratoldus die Echtheit der St.-Markus-Reliquien feierlich erweisen ließ, als er sie vom venezianischen Herzog Justinian erwarb: ‚Non ante accepit illud episcopus, quam tribus confirmavit testimoniis, hoc est sub testatione iuramenti et iudicio ferventis aquae et calidi ferri, et alter, antequam corpus S. Marci reliquisset, sub testificatione jurandi constrinxit eundem episcopum, ut quamdiu viveret nomen Sancti martyris nulli manifestaret.‘ So heißt es eindeutig in den ‚Mirakeln des hl. Markus‘.<sup>55)</sup> Nach Kraus<sup>56)</sup> stellt die Szene auf der entgegengesetzten Schmalseite dar, wie St. Markus seinen beiden Schutzstätten Venedig und Alexandrien die Weltkugel und das Szepter reicht, als Lohn für das, was sie zu seiner Ehre getan. Aber Kraus übersah auch hier nicht Unwesentliches. Tatsächlich überreicht der Evangelist nicht, sondern er empfängt.

Die beiden königlichen Figuren sind also Persönlichkeiten, die als Wohltäter im Leben des Heiligen oder des Klosters eine Rolle spielen. Man dachte schon an Karl den Großen und seine Gemahlin Hildegard, aber mit Unrecht, denn es sind weibliche Gestalten, die St. Markus huldigen. Es können darum nur Symbole sein, wohl der beiden höchsten Gewalten, die ihren Tribut dem Heiligen und seinem Kloster in die Hand legen, oder vielleicht doch der beiden Markusstädte Alexandrien und Venedig, die aber nicht als Empfangende, sondern als Huldigende vor St. Markus, dem Herrn der Reichenau, sitzen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Sarkophag der gleiche ist, den schon Öhem kannte und damit charakterisierte, daß ‚daran vier man swergeladen genug zutragen heben‘.<sup>57)</sup> Nur hat der alte Chronist die Kraft seiner Insulaner etwas unterschätzt, denn tatsächlich ist es vier Männern ein leichtes, den Sarg auf die Schultern zu nehmen.

Aus welcher Zeit stammt der Schrein? Da auch hier weder Urkunden noch andere Berichte vorliegen, die uns darüber Auskunft geben, sind wir wiederum lediglich auf die Stilkritik angewiesen. Und ich meine, sie wird uns auf Grund seiner Architekturformen und nach dem, was wir bereits über den Schrein der Heiligen Johannes und Paulus gesagt haben, nicht allzu schwer. Wir datierten diesen an den Anfang des 14. Jahrhunderts, bemerkten aber gleich, daß es sich beim Markusschrein um eine noch fortgeschrittenere Arbeit handle. Und so ist es auch. Alles steht hier auf der Höhe: der harmonische Aufbau des Ganzen, das mit dem Stichel säuberlich geritzte Eichelnlaubornament, die kostbaren Grubenschmelze mit den Prophetenbildern und vor allem die künstlerisch überaus reizvollen Reliefs. Bei diesen fällt zuerst auf, daß das Bildwerk nicht mehr auf eine sich im Raum verlierende Figur beschränkt ist, sondern die Felder in musterhafter



Markusschrein, Kreuzigung

Weise durch eine szenenhafte Darstellung ausfüllt. Wo sich aber naturgemäß eine szenenhafte Entfaltung auch auf dem Johannes- und Paulusschrein gebot, wie bei Christus am Kreuz (s. oben), werden wiederum jene Charakteristika offenbar, welche die beiden Schreine zu Kindern ein und derselben Familie oder gar Werkstatt stempeln. Gewiß, es handelt sich um keine sklavischer Wiederholung eines starren Schemas. So hängt z. B. der Christus des Markusschreins tiefer am Kreuz als der des Johannes- und Paulusschreins, das Haupt des Herrn ist noch mehr gegen die Brust geneigt, die Oberschenkel sind höher gezogen, so

daß sie mit dem Körper selber einen rechten Winkel bilden, aber das Wesentliche ist geblieben. Und nun erscheint auch jener charakteristische Zipfel des Lendenschurzes, der auf dem Bilde der oberen Sakristei des Konstanzer Münsters und auf den übrigen verwandten Darstellungen typisch herunterhängt. Dazu die starke seelische Ergriffenheit, die uns bei allen diesen Bildern so machtvoll berührt. Ja, ich meine sogar, daß in dieser Hinsicht die Darstellungen des Markusschreins alle andern in den Schatten stellen. Es ist hier nicht das Aufdringliche, man möchte fast sagen Blutrünstige der Kreuzigung



Markusschrein, Kreuzabnahme

in der oberen Sakristei, nicht jenes Allzuviel, jener überlaute Schrei, um einen desto sicheren Eindruck zu erzielen, sondern eine feine Abgewogenheit, ein strenges stimmliches Maßhalten, die um so tiefer und nachhaltiger wirken, als dadurch die Absicht des Künstlers verdeckt bleibt. Und doch nichts Gehauchtes, Ätherisches, Lineares, wie es sich gegen Ende des Jahrhunderts teilweise entwickelt, sondern immer noch eine Kraft der Darstellung, die allem Weichlichen, aber auch allem Konturistischen geflissentlich aus dem Wege geht. Ich verweise, um nur ein Beispiel anzuführen, auf die Kreuzabnahme (siehe oben). Hier

fällt uns sofort die Geschlossenheit der Szene in die Augen, noch mehr die hohe Kunst, mit der der Meister die beiden Gruppen rechts und links durch die Arme des Herrn verband, deren einen Johannes hält, streichelt und zärtlich an seine Wange drückt, während die Mutter Gottes den andern mit stiller Ergebenheit an ihr volles Antlitz preßt. Wie wunderbar schmiegen sich ferner der Christusleib und der ihn auffangende Nikodemus oder Joseph von Arimathäa zusammen! Und wieviel stiller Schmerz ist über alle ausgegossen, auch noch über jenes entseelte Heilandshaupt, das sich auf den Kopf des Ratsherrn



Markusschrein, Geburt Christi

neigt! Die Gewandung fließt, um ja nicht den seelischen Eindruck zu stören, ganz schlicht und geräuschlos. In wenig gebrochenen Falten gleiten die Stoffe nieder, auch das Gefältel des langen und weiten Lendenschurzes löst sich auf, nur das Oberkleid des Johannes bleibt noch in Unruhe. Damit aber der feierlich-frommen Szene der urwüchsige Kontrast nicht fehle, hat der Künstler in die rechte Ecke des Feldes jenen derben Mann mit seiner riesigen Zange gesetzt, die den großen eisernen Nagel der beiden Füße vom Stamme lockert.

Der Meister des Markusschreins versagt aber auch nicht, wenn das Tragische verschwindet und die Idylle beginnt. Man betrachte in dieser Hinsicht die Geburt Christi (s. oben). Auch hier berückt sofort die hohe Kunst, mit der er das Feld zeichnerisch aufteilt. Der Schragen, an dessen Kopfende Maria lehnt, durchquert fast den ganzen Raum und läßt an freiem Platz nur so viel übrig, als St. Joseph braucht, um ungehindert am Fußende des Bettes zu sitzen. Über dem Lager der Mutter und parallel zu ihm hängt oder schwebt die Krippe, ein langer und hoher ge-

flochtener Korb, mit Heu und Stroh gefüllt. Daraus schaut ganz in der Nähe des mütterlichen Antlitzes das ältliche Köpflein des Kindes hervor, während sich im Hintergrund über der Korbkrippe ein krummhorniger Ochs und ein Langohr am reichlichen Futter gütlich tun. Rein künstlerisch ist das Problem der halb liegenden, halb sitzenden Frau prachtvoll gelöst, wie man es für jene Zeit gar nicht vermuten sollte. Auch der herrlich ruhige Faltenfluß des Bettlakens ist nicht nur gedanklich konzipiert, sondern gesehen und am Modell studiert. Lieblich wirkt es, wie Maria ihre Hände ausbreitet, um das aus dem Korb sich bohrende Kind an ihre Brust zu nehmen. Wie naiv mittelalterlich mutet weiter das feine Polsterkissen an, das hinter dem Haupte der Gottesmutter liegt, und nicht weniger der Pflegevater Jesu, der steif in der Luft sitzt, denn ein Stuhl oder dergleichen ist nicht angedeutet, mit der Linken sein Gewand über das Knie rafft und mit der Rechten den hohen Krückenstock hält, um sein schlafmüdes Haupt darauf zu stützen. Nichts mehr von jenem ziemlich mürrischen Zug, den wir auf der Geburtsdarstellung am Heiligen Grab in der Mauritiuskapelle in Konstanz finden. Und doch wird es auch hier langsam dämmern, daß man auch zur Erklärung dieses einzigartigen kleinen Rundbaus und seines figürlichen Schmucks die Zuflucht nicht nach Frankreich zu nehmen braucht, sondern an heimliche Meister zu denken hat. Eine Kunst, die imstande war, den Markusschrein zu schaffen, war auch in der Lage, uns die prächtigen Figuren des Innenschmucks jenes Heiligengrabes zu schenken.

Wem aber immer noch Zweifel aufsteigen, ob der Sarg wirkliches Bodenseegut ist oder nicht, der möge eine Kreuzabnahme betrachten, die etwa vor zehn Jahren in der Kapelle zu Landschlacht im Thurgau, ganz in der Nähe von Konstanz, durch die Bemühungen Franz Beyerles und sei-

nes Freundes aus der Tünche wieder ans Licht trat. Nicht bloß alle Personen, der Nagelzieher eingeschlossen, treten hier auf, sie decken sich sogar in ihren Bewegungen mit denen des Schreins, so daß man versucht ist, eine direkte Beeinflussung anzunehmen. Gewiß, das Bild in Landschlacht steht, was seinen künstlerischen Wert betrifft, weit unter der Darstellung auf dem Markusschrein, aber das tut nichts zur Sache. Es handelt sich hier vor allem darum, die Heimat des Sarkophags zu erweisen und der traditionellen Behauptung, französische Kunst liege vor, gründlich den Boden zu entziehen.<sup>58)</sup>

Aber, sagt man, die Grubenschmelze des Sarges sind für die Bodenseeegend gar nicht denkbar. Kraus spricht darum auch von ‚kostbaren Limoger Emailles und Niellen mit Emailleeinlagen‘.<sup>59)</sup> Nun darauf hat bereits 1907 von Falke in seiner illustrierten Geschichte des Kunsthandwerks<sup>60)</sup> die rechte Antwort gegeben. Er schreibt: ‚Der Schrein gilt als französische Arbeit, weil auf den Ecken der Bildfelder Grubenschmelzplatten mit den Propheten auf rotem und blauem Grund aufgestiftet sind. Sie haben aber mit Limoges gar nichts zu tun. Es ist vielmehr erwiesen, daß neben dem durchsichtigen Silberschmelz gerade solcher Grubenschmelz in Süddeutschland, namentlich in Wien während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in hoher Vollendung gearbeitet wurde.‘ Ja, Falke hält es für sehr wahrscheinlich, daß in Basel oder Konstanz die Heimat der frühgotischen Schmelzkunst Wiens zu suchen sei. Marc Rosenberg<sup>61)</sup> verweist noch auf das große Kreuz von 1342 mit Email auf Tiefschnitt aus dem Kloster Adelhausen, jetzt in den Städtischen Sammlungen in Freiburg, das nach Wingenroth ebenfalls am Oberrhein zu lokalisieren sei. Er meint allerdings: ‚Erfunden ist das Email auf Tiefschnitt hier nicht, denn die Vorbilder sowohl für die Technik als auch die Formgebung scheinen in Italien auffindbar

zu sein.' Ich konnte diesen letzten Satz bisher nicht kontrollieren. In Konstanz besaß der Sarkophag des hl. Pelagius ‚ymagines qui uulgo dicuntur Geschmeltzt de diversis coloribus decenter ornate.‘<sup>62)</sup> Also war dieser Ausdruck damals schon so gebräuchlich, daß er zur Verdeutlichung in einem lateinischen Inventar dienen konnte, und zwar nicht bloß als Fachausdruck für eingeweihte Kreise, denn das ‚vulgo dicuntur geschmeltzt‘ besagt doch viel mehr. Aus dem volkstümlichen Gebrauch des Wortes läßt sich aber auf das längere Vorhandensein einer Sache schließen. Vielleicht besitzt die Kunstkammer des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen noch einen weiteren Rest dieser Konstanzer Goldschmiede- und Silberschmelzkunst in einem Kelch mit Patene, dessen Emails mit den Reichenauer Schreindarstellungen sehr verwandt sind.<sup>63)</sup>

Doch wie konnte sich die Reichenau in jener Zeit, in die wir den Markus- und den Johannes- und Paulusschrein verlegen müssen, also um die Mitte des 14. Jahrhunderts, solche Kunstwerke beschaffen? War sie nicht damals von ihrer kulturellen Höhe längst gestiegen und auch wirtschaftlich verarmt? Ich habe darauf schon in meiner Arbeit ‚Reichenauer Kunst‘ die Antwort gegeben. Dem dort Gesagten füge ich hier nur das eine hinzu, daß es sich, wenn etwa die Erwerbung des Schreins in die Regierungszeit Eberhards von Brandis fällt, um seine ersten Jahre gehandelt haben muß, in denen er immer noch von den Ersparnissen seines Vorgängers Diethelm von Krenkingen zehrte und sich daneben bereits durch Ablässe<sup>64)</sup> und Verkäufe neue Quellen eröffnete. Gegen das Ende des Jahrhunderts war der Sarkophag nachweisbar vorhanden, denn Abt Werner von Rosenegg (1384—1403) wollte ihn nach Venedig veräußern, um für seine Lebensnotdurft Geld zu bekommen.<sup>65)</sup> Daß er unter ihm erst gekauft wurde, ist völlig ausgeschlossen. Da-

zu besaß der arme Mann weder die Mittel noch den Sinn. Anders Abt Eberhard, der mit der Findigkeit des geistig nicht unbedeutenden Verschwenders immer wieder den Beutel zu füllen mußte, wenn er ihn für seine nobeln Passionen brauchte. Es könnte der Sarkophag aber auch noch unter dem Reformabt Diethelm auf die Insel gekommen sein. Wir vernahmen schon in anderem Zusammenhang den Bericht der Konstanzer Chronik, Abt Dietel habe bei seinem Tode ‚1400 mark gelts, das macht wol 13000 guldin‘ hinterlassen, was indirekt auch Öhem bestätigt, wenn er schreibt: ‚Es ist zu globen, daß es zu Zitten als Eberhardus abt wurde, wol umb das gotzhus stund und hablich an land, lut, rendt und gult were.‘<sup>66)</sup> Das finanzielle Bedenken wäre damit gelöst, nur will es mir scheinen, daß die Kreuzigung in der oberen Sakristei des Konstanzer Münsters dem Sarge gegenüber rückständig ist, so daß man eine Distanz von etlichen Jahrzehnten annehmen muß, um den Fortschritt der Kunst zu erklären. Vielleicht handelte es sich aber auch um zwei Meister, von denen der eine, der Maler, noch in älteren Bahnen wandelte, während der jüngere, der Goldschmied, als das weit größere Talent, den Maler bereits überholt hatte. Im allgemeinen wird man freilich sagen müssen, daß in der stilistischen Entwicklung die Malerei die raschere und zumeist auch für die Kleinplastik die führende und gebende ist. Reine Vermutung ohne jegliche Grundlage ist es, wenn man den Markusschrein mit dem Besuch Karls IV. auf der Reichenau im Jahre 1352 in Zusammenhang bringt, um seine gallische Herkunft zu erweisen. Der für französische Kunst eingenommene Kaiser habe ihn bei einem französischen Künstler bestellt. Dagegen hat sich sogar Marquet de Vasselot gewendet, aber nur darum, weil ihm der Termin zu spät vorkam. Uns dünkt der Termin nicht gerade zu spät, aber der Bestellung bei einem französischen Künstler bedurfte

es nicht. Hätte eine französische Werkstatt den Schrein geschaffen, dann wären wir nicht in der Lage, den ganzen Komplex der charakteristischen Merkmale der Bodenseeschule darauf wiederzufinden. Von Karl IV. wissen wir nur das eine, daß er von Konstanz aus mit großem Gefolge die Reichenau besuchte und sich von Abt Eberhard ein Andenken erbat, worauf ihm Abt und Konvent etwas von ihrem Köstlichsten, einen Teil vom Haupte des hl. Markus, verehrten. Der Kaiser nahm das Geschenk mit sich nach Böhmen, um es den reichen Schätzen seiner Hofburg zu Prag einzuverleiben.<sup>67)</sup> Von einem Gegenpräsen in obiger Form sprechen weder Urkunden noch Chroniken noch irgendeine andere Tradition. Daß aber damals in Konstanz die Goldschmiedekunst blühte, ist urkundlich belegt. Es gab der Goldschmiede so viele, daß sie eine eigene Zunft bildeten und zwei Mann für den Stadtrat stellten. Schon im 13. Jahrhundert (1222, 1261, 1281) werden namentlich erwähnt: Lutholdus aurifex, Bürger von Konstanz<sup>68)</sup>, und Konrad Huser, Goldschmied. Ein Fridericus Aurifaber tritt 1296 auf, ein Johannes im selben Jahr und noch 1314. Es ist wohl der gleiche, dessen Haus im Jahre 1352 in einem Rechtsstreit als ‚Johanns säligen des alten Goldschmids hus‘ in Frage stand.<sup>69)</sup> Im 14. Jahrhundert begegnen wir einem Rudolf Nordwin (1325), einem Rudolf Jungherr von Winterthur, den das Domkapitel am 12. Mai 1339 in seinen Dienst nimmt<sup>70)</sup>, einem Johann dem Zainler Goldschmid (1346), einem Ulrich Schriber (1350), einem Bodmer, Goldschmid (1363), einem Burkard Kun (1369) und einem Meerspurger, Goldschmid (1370). 1391 werden im Ratsbuch drei Goldschmiede zusammen aufgeführt, der Wyetzinger, der Miger und der Nordwin.<sup>71)</sup> Diese Namen ließen sich vielleicht durch Archivstudien noch vermehren. Wer allerdings von diesen Männern für das Meisterwerk auf der Reichenau in Betracht kommt, ist unbekannt.

Vom Markusschrein, der, wie die Jahrgeschichte der Reichenau<sup>72)</sup> berichtet, am 2. September 1474 feierlich geöffnet und im August 1496 verschlossen und mit eisernen Riegeln gesichert wurde, läuft die Linie der Bodenseekunst über die Wandmalereien des Peter- und Paulskreuzgangs im Konstanzer Münster, über die Brustbilder in den Rundungen des romanischen Bogenfrieses unter dem südlichen Dachgesims ebendort ins 15. Jahrhundert hinein, aber nicht, ohne sich zuvor gegabelt zu haben. Schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts werden Ansätze bemerkbar, die vom erstarkenden Realismus weg zur Kreuzigungsgruppe in der Peter- und Paulskapelle führen, d. h. zu einer zwar großen, aber doch mehr linearen, abstrakten Kunst, und andere, die über die Kreuzigung in der oberen Sakristei, den Reichenauer Markussarg und über die derben Porträts unter dem Münsterdach in jene kraftstrotzenden Gemälde münden, welche die Wände der Nikolauskapelle schmücken.

Inwieweit die Goldschmiedekunst dieser Entwicklung gefolgt ist, läßt sich heute nicht mehr feststellen, da leider die reichen Schätze des mittelalterlichen Konstanzer Münsters in der Reformation zugrunde gingen. Auch auf der Reichenau klappt, nach den großen Anschaffungen des 14. Jahrhunderts, eine breite kulturelle Lücke, die sich erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts für kurze Zeit wieder schließt. Aber wieviel war seither geschehen! Der Unterschied eines Jahrhunderts kommt uns am Sakramentshaus (s. S. 896) und noch anschaulicher am Fortunatenschrein zum Bewußtsein, der zwar der neuen Kunst entsprang und doch in seinen Schmalseiten noch Reste einer alten, längst überholten Empfindungs- und Darstellungsweise aufnahm. Das Sakramentshaus in Mittelzell ist eine rechteckige, fensterartige Nische mit spätgotischen Profilen. Rechts und links davon stehen auf Konsolen, von Baldachinen überdacht, Maria und der



Sakramentshäuschen im Chor des Reichenauer Münsters

Verkündigungengel, kurze, gedrungene Gestalten mit sinnlich lieblichen, aber nichtssagenden Gesichtern. In der Haltung des Körpers zeigt die Madonna noch einen schwachen Anklang an die S-Linie. Ihre rechte Hand ruht auf der Brust, die Linke hält ein Buch. Das Obergewand fällt in großen, wenig geknickten Falten bis zur Konsole herab. Der plastische Charakter des Engels entspricht dem der Jungfrau, doch ist die S-Linie verdeckt. In den Händen trägt er ein Spruchband mit dem Englischen Gruß. Die sonst schmucklosen Konsolen laden gegen unten in Köpfe aus. Die schlechte farbige Fassung ist modern. Es fällt vielleicht auf, daß eine Verkündigung das Sakramentshaus flankiert. Mag sein, daß sie sich zuerst an einer anderen Stelle befunden hat und erst nachträglich als Dekor der einfachen

Nische in Betracht kam. Sicher ist, daß die kleine Gruppe aus der Zeit Friedrichs von Wartenberg stammt, der im Jahre 1443<sup>73)</sup> den gotischen Chor zu bauen begann, ohne eigentliche Künstler zu besitzen. Jener Meister Antoni, der gerade um jene Zeit den einzigartigen Schnegg mit seinen wuchtigen, naturwahren Füllungen im Konstanzer Münster schuf, hätte wohl etwas Rassigeres entworfen, aber er starb, ehe seine Prachtstiege fertig war. So schließt sich die Reichenauer Verkündigung gleichwertig der schwachen Architektur des Chores an, zu dem sie überleitet. Die Grundform des Fortunataschreins ist dieselbe wie die der bereits beschriebenen Sarkophage, aber der Ausbau hat jetzt auch hier — anderorts war man schon längst so weit — alle Zier der gotischen Architektur übernommen. Nun



Darstellungen zur Legende der hl. Fortunata. Reliefs vom Fortunata-Schrein des Reichenauer Münsters

tragen den Sarkophag Strebepfeiler, die zu Fialen sich spitzen; nun krönen ihn Ornamentfriese, wie wir sie an den gotischen Balustraden sehen; nun verschlingen sich an den Dachseiten statt der zierlichen Rauten kräftige Spitzbogen und schematische Dreipässe, den hohen Dachfirst entlang laufenden Krappen, und aus den Giebeln blühen Kreuzblumen auf. Es ist jene korrekte Gotik, die wir im Chor des Reichenauer Münsters und auch in Konstanz wiederfinden, jenes mehr handwerksmäßige Gebilde, das vom Aufstreben und Sich-Auflösen der Materie nur wenig weiß. Die Langseiten der Theke sind in rechteckige Felder eingeteilt und mit Apostelreliefs gefüllt. Aber es fließen nicht mehr die reizvollen natürlichen Linien, die uns an den Figuren des Markussarges erfreuten. Die Gewänder fallen bauschig und manieriert geknittert, die Köpfe sind derber geworden, der Künstler unterstrich die Individualisierung, ohne zu fühlen, wie sehr er auf demselben Typ festsetzt. Tatsächlich unterscheiden

sich seine Männer nur durch die ikonographischen Abzeichen und die Frisur der Haare und der Bärte voneinander. Auch der seelische Ausdruck verflacht über dem sorgfältig herausgearbeiteten Detail. Entsetzlich unbedeutende Menschen schauen uns aus diesem chorgestühlartigen Aufbau der Langseiten an und strecken ihre kleinen, frauenhaften Händlein und Füßchen aus den weiten Gewändern. Da ziehe ich die naiven Darstellungen der Schmalseiten entschieden vor. Wir sehen hier (s. oben) auf dem einen Bild in merkwürdig symmetrischer Art ein Henkerpaar, das einer hochaufgerichteten Heiligen den Kopf zersägt, während auf dem anderen zwei Männer enthauptet werden und eine Jungfrau sich für das gleiche Schicksal bereit hält. Schon am zerbeulten Rahmen, noch mehr aber an der Eigenart der Schilderung merkt man es, daß die beiden Reliefs zum Charakter des Schreins schlecht passen. Hier stehen die Figuren nicht breit und knochig, ihre Gewänder umhüllen sie nicht schwer und bauschig,

es sind schmale, schwächliche Persönchen mit quadratischen, großen Köpfen, bei denen namentlich das stark entwickelte Hinterhaupt und die sorgfältige Strahlung des langen Haares in die Augen fallen. Statt der Knitterfalten der Apostel herrschen hier noch durchweg jene schlichten Gewandbewegungen und Glockenfalten vor, die wir bei den Figuren des Johannes- und Paulusschreines beschrieben. Seelisch ist alles auf den gleichen lieblich lyrischen Ton gestimmt, der Gesichtsausdruck der Martyrer wie der des Henkers. Daraus ergibt sich, wann ungefähr diese beiden Füllungen entstanden sind: Die Höhe des Markusschreines ist noch nicht erreicht, aber sie winkt bereits in der Nähe. So müssen wir an den Anfang des 13. Jahrhunderts denken. Ob die beiden Szenen vom Meister des Fortunatuschreines stammen? Ich glaube es kaum. Trotz der Ähnlichkeit bestehen doch auffällige Verschiedenheiten, namentlich in der Kopfform, die sich auf den Einlagen des Johannes- und Paulussarges mehr dem Typ des Markussarges nähert. Die spätgotischen Teile des Sarkophags gehören wohl der Mitte des 15. Jahrhunderts an, also der Zeit, in der Friedrich von Wartenberg den Reichenauer Abtsstab ruhmreich trug. Wir wissen, daß er sich alle Mühe gab, Kirchenparamente, Gerätschaften, heilige Gefäße und ähnliche, zum Gottesdienst nötige und längst vermißte Dinge zu erwerben.<sup>74)</sup> Da allerdings der Stilcharakter der Spätgotik in unserer Gegend zwischen 1450 und 1460 sich kaum merklich verändert hat, könnte auch Äbt Johannes Pfuser von Nordstetten als Besteller des Schreins in Frage kommen, der, wie schon erwähnt, vom Meister Jakob von Überlingen zwei silberne Arme sich beschafft hat, die zur Aufbewahrung von Reliquien des hl. Marcianus und Pelagius dienten und das Kloster 73 Gulden kosteten.<sup>75)</sup> Die beiden silbernen Arme sind im Münsterschatz noch erhalten, außerdem ein Brachiale des hl. Apostels Bartholomäus, dessen

Sockel mit Kartusche und dem kristallinen Armbehälter der späten Renaissance entstammen, während der türmchenartige Unterbau, ein von Strebpfeilern mit Fialen umgebenes Sechseck, der Spätgotik angehört. Möglich, daß Meister Jakob auch den Sarg der hl. Fortunata schuf, wenn er nicht in Konstanz entstand, wo auch für das 15. Jahrhundert zahlreiche Goldschmiede belegt sind. Sie konnten 72 Mann stark (Meister und Gesellen) während des Konzils in der Öffentlichkeit erscheinen. Aus der Mitte des Jahrhunderts kennen wir einen Goldschmied Ochsenhorn, der 1446, in seinem Todesjahr, den Reliquienschein ‚unser liben frowen‘ schuf<sup>76)</sup>, ferner einen Meister Kaspar Schwartz, der 1460 einen Sarg der Heiligen Pelagius und Konrad trieb, einen Meister Hans Schwartz, der 1464 einen Sarg der Heiligen Johannes und Paulus erstellte, und einen Meister Nithard, der 1466 einen Reliquienschein dem Kloster Einsiedeln lieferte.<sup>77)</sup> Als spätgotisch hat Kraus auch die Madonna (s. S. 899) angesehen, die den Chor beherrschend über dem nüchternen Hochaltar in Mittelzell thront. Er nennt sie ‚ein sehr schönes Werk‘.<sup>78)</sup> Und das ist sie auch. Schade, daß es des aufdringlichen Gegenlichtes wegen nicht leicht wird, sie in ihrer ganzen Schönheit zu genießen. Sie müßte wohl auf einem nicht durch die lichten Fenster durchbrochenen Hintergrund noch viel majestätischer wirken. Beim Blick über die ganze Gestalt fällt uns ohne weiteres die gotische S-Linie auf. Ihr paßt sich der ganze Fluß des Gewandes an, vom Kopftuche, welches das üppige Haar umhüllt, bis zum Untergewand, das in großen Falten gleitet und erst über den Fußspitzen zur Ruhe kommt. Das aus dem Dunkel des umrahmenden Kopftuches plastisch hervortretende Gesicht gefällt durch sein längliches Oval, durch die mehr hohe als breite Stirn und die weichen Züge. Die Augen blicken aus der engen Spalte der großen, fast geschlossenen Lider auf den Beschauer herab.



die Lippen sind dünn, der Mund ist klein. Ein längliches, nur wenig hervortretendes Kinn leitet zum freien, schlanken Hals über. Kein stereotypes gotisches Lächeln liegt über dem Antlitz, sondern ein feierlicher Ernst, wie es sich für die den Gottessohn und das Szepter über die Menschen tragende Regina coeli geziemt. Nichts Knittriges noch im Gewand, im Gegenteil ein offenkundiges Bestreben, jede starre Biegung zu mildern und abzurunden. Und doch keine Sucht, Glockenfalten zu bilden. Sie treten nur da auf, wo sie sich natürlich ergeben. Das auf dem linken Arm der Mutter sitzende göttliche Kind trägt den kurzgelockten Kopf gerade und hüllt sich in ein den ganzen Körper deckendes Kleid, aus dem nur der kleine linke Fuß schüchtern hervorschaut. In der einen Hand hält es den Reichsapfel, mit der anderen lehnt es sich an die Mutter. Ein leichtes Lächeln spielt um seine Lippen. Dieser Christusknabe macht einen altertümlicheren Eindruck als seine Mutter.

Damit treten wir der Frage näher, wann die Statue entstanden ist. Da auch hier alle Nachrichten fehlen, sind wir lediglich auf die Stilkritik angewiesen. Aber leider mangeln uns dieses Mal Vergleichsobjekte aus der Konstanzer Nachbarschaft, weil hier der Bildersturm das Beste zerschlug. Was die Stadt jetzt noch an mittelalterlichen Madonnen besitzt, fällt ganz aus der Art der Reichenauer Figur. Man denke an die thronende Himmelskönigin aus dem Münster, die jetzt leihweise das Rosgartenmuseum ziert. Wieviel Unausgeglichenes stört uns dort, trotz des Erhabenen, das uns sonst wieder bezwingt! Und gar jenes gräßliche Kind, das wir uns überhaupt nur bekleidet denken können, wenn es dem öffentlichen Kult der Gläubigen dienen sollte. Auch die Figürchen in der Hl.-Grab-Kapelle haben mit der Reichenauer Gottesmutter kaum viel gemein. Gewiß, aus einzelnerm tönen schwache Anklänge, aber daneben schließen wieder Verschiedenheiten

Madonna vom Hochaltar des Münsters zu Reichenau

jegliche Familienzugehörigkeit aus. Selbst die Konstanzer Malereien lassen uns im Stich. Dagegen ist die Verwandtschaft der Reichenauer Madonna mit den Figuren der Vorhalle des Freiburger Münsters geradezu auffällig.<sup>80)</sup> Auch hier entzückt dieser ruhige Fluß der Gewänder. Eine rafft gar ihr Oberkleid täuschend ähnlich wie die Reichenauer Statue. Auch hier die leicht geschwungene S-Linie. Nur überragt unsere Figur die meisten der Freiburger Jungfrauen durch ihre herbe königliche Schönheit, durch die glückliche Überwindung alles dessen, was weichlich und holdselig ist. Ich möchte sie deswegen als die fortgeschrittenere bezeichnen und etwas später als die Freiburger Figuren ansetzen. Julius Baum dürfte recht haben, wenn er sie in einer Zuschrift an mich mit 1320 datiert. In jedem Falle ist sie

eines der vorzüglichsten gotischen Bildwerke, welche die Seeegend besitzt. Wo die schöne Statue früher stand, läßt sich nicht mehr feststellen. Vielleicht gehörte sie ursprünglich zur Ausstattung des Hochaltars. In jedem Fall sah sie den letzten Rest äbtlicher Herrlichkeit, das langsame Erlöschen der klösterlichen Kraft und Weihe und die völlige Profanierung der alten Abtei. Der Ort heiliger Reliquien war selber zur Reliquie geworden, zum Überbleibsel aus großer Zeit, zum ehrwürdigen ‚Heilum‘ in einer unvergänglichen Fassung, schöner als jede andere, die ein Goldschmied aus Juwelen und Edelmetall zu schaffen vermag, ich meine die fruchtbare Insel, den herrlichen See und das umrahmende liebe Land.

## ANMERKUNGEN:

1) Brandi, Chronik des Gallus Oehem, S. 41.

2) Ob jenes kostbare Kreuz, das Bischof Eginon von Konstanz (782 bis 811) seiner Kathedrale stiftete, ein Werk der Reichenauer Kunst war, ist möglich, aber bei seinen nahen Beziehungen zu St. Gallen nicht wahrscheinlich. Daß in St. Gallen damals auch der Erzfuß gepflegt wurde, ergibt sich daraus, daß unter den am Hofe Karls des Großen tätigen Erzgießern auch ein St. Galler Mönch, Tanko, wirkte. Einhardi, Vita Caroli M. G. 26. Monach. S. Gal. I 29 Otto, Kunstarchäologie II. S. 539.

3) Freiburger Diözesanen-Archiv III S. 385, Kraus, die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden I. Band, Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz S. 349.

4) Walafrid Strabo: versus ad basilicam in ciborio. Dümmler, poetae latini II S. 426.

5) Eine Stiftung des Grafen Gerolt, gest. 799. Walafrid Strabo: prosa rythmica ad altare St. Mariae.

6) Nach Walafrid Strabo ein ex voto des Odileoz, der identisch ist mit dem vorhin erwähnten Vadileoz.

7) Oehem S. 48 F. D. A. III 366 Lehmann S. 237.

8) Mone Q. S. I. 64 Reg. Episcop. Const. I. Nr. 348.

9) F. D. A. III 454 f.

10) Oehem 53 F. D. A. IV 272 Ringholz, Geschichte des F. Benediktinerstiftes U. L. F. von Einsiedeln I 30.

11) Oehem 54. Mone Q. S. I. 232.

12) Nach einem Gedichte Walafrid Strabos ‚De sancto Januarius martyre‘, Dümmler, poetae latini II, 415 scheinen die Gebeine des Heiligen schon unter Kaiser Lothar I. nach der Reichenau gekommen zu sein.

13) Aus der Hinterlassenschaft Hattos fielen dem Kloster St. Gallen zwei große Elfenbeintafeln zu, die, mit Wachs überzogen, dem Kaiser Karl in schlaflosen Nächten zu seinen Schreibübungen gedient hatten. Ihre Beschreibung bei P. Albert Kuhn, O. S. B. Geschichte der Plastik I. S. 320.

14) Cas. S. Gall. c. 22 und 23.

15) Kraus, Kunstdenkmäler I. 328, wo die übrige Literatur.

16) M. G. SS. IV 459.

17) Hermannus Contractus, Chron. ad a. 923; Kraus, Kunstdenkmäler I 328.

18) M. G. SS. XX. 631 ff.

19) M. G. SS. IV. pp. 621/632.

20) Neuwirth S. 74 ff.

21) ‚Missalis libri VI, quorum unus est in duobus voluminibus, alii IIII cum graduali libro. Tres libri evangeliorum, ex quibus duo in tabulis auro argenteoque satis decoratis, lectionarii II, quorum unus in osseis tabulis, et alii II cum evangelii‘, Lehmann I S. 266. Vgl. auch Alfred Holder, De Reichenauer Handschriften III, wo S. 10 die Vermutung ausgesprochen wird, daß ‚unus in osseis tabulis‘ identisch sei mit cod. lat. 4451. Cime!. 55 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

22) Neuwirth S. 76, Oehem S. 119.

23) Mone Q. S. I 240. Es war 1. der der hl. Jungfrau, den Apostel fürsten Petrus und Paulus und dem Evangelisten Markus geweihte Hochaltar; 2. in cancellis: der Altar des hl. Michael, der der 11000 Jungfrauen, des hl. Augustinus und Hieronymus; 3. sub cancellis in latere uno: der Altar der hl. Dreifaltigkeit, der Assumptio B. M. V. und der hl. Pelagius und Christophorus; 4. sub cancellis ex latero alio: der Altar des hl. Johannes Ev., Matthäus, Lukas, der drei Magier, der hl. Cosmas und Damianus; 5. im Markuschor der Altar des hl. Markus, des hl. Meinrad und der hl. Senesius und Theopontus; 6. auf der Seite gegen den Johannissaltar: der Altar der zwölf Apostel und der hl. Genesis und Albanus, Georgius und Albertus; 7. der Altar des hl. Johannes Bapt., der unschuldigen Kinder, des hl. Mauritius und seiner Genossen; 8. der Altar des hl. Gallus, Leonhardus und Othmar; 9. der Kreuzaltar, der zugleich den Martyrern Johannes und Paulus und der hl. Helena geweiht war; 10. der Altar der hl. Fortunata, ihrer Brüder, der hl. Maria Magdalena und Petrosella. An der dem Kloster zugekehrten Seite: 11. der Altar des hl. Benediktus, der hl. Scholastika, des Papstes Gregorius, des hl. Maurus und Placidus; 12. der Altar des hl. Pirminius, Conradus, Udalricus; 13. der Altar der hl. Stephan, Januarius, Pirminius; 14. der Altar der hl. Nikolaus, Martinus, Wolfgang; 15. der Altar der hl. Fides, Katharina und Barbara.

24) Gedenkbuch des Johann Pfuser bei Brandi S. 180.

25) Oehem S. 71 Anm. 1.

26) M. G. SS. V. S. 118. Brandi S. XIII.

27) Elfenbein S. 137.

- <sup>28</sup>) Pelka S. 138 Nr. 86.
- <sup>29</sup>) Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek in Heidelberg I, 29 und 43 Anm.
- <sup>30</sup>) Haseloff, Der Psalter Egberts von Trier, Codex Gertrudianus, in Cividale, Tafel 45.
- <sup>31</sup>) Pelka S. 140.
- <sup>32</sup>) Ringholz, Geschichte des fürstlichen Benediktinerstifts U. L. F. von Einsiedeln I. Bd. S. 35.
- <sup>33</sup>) Elfenbein S. 141.
- <sup>34</sup>) Tafel III—VI.
- <sup>35</sup>) Haseloff, Tafel 7, 8, 10, 16, 27, 28, 59.
- <sup>36</sup>) Kunstdenkmäler Badens I, S. 373.
- <sup>37</sup>) Kraus, Kunstdenkmäler I, S. 373.
- <sup>38</sup>) Entwicklung der Kunst in der Schweiz, St. Gallen 1914, Fig. 167, Kuhn, Kunstgeschichte, Plastik I, Fig. 502, vgl. auch Sauerland, Deutsche Plastik des Mittelalters S. 5.
- <sup>39</sup>) Jos. Braun, S. J., Handbuch der Paramentik, S. 189 ff.
- <sup>40</sup>) Dehio charakterisiert das Kästchen im Widerspruch zu Kraus als 'romanisches Reliquiar'. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler 3. Band, S. 423.
- <sup>41</sup>) Oehem kannte das Kästchen noch nicht. Er nennt — Brandi 30, 22 — zwar unter den vielen Reliquien, die s. Zt. in einem 'schrin' lagen, S. Sigmund künig; aber mit diesem Schrein kann unmöglich das kleine Reliquiar gemeint sein. Oehem unterscheidet überhaupt Sarg und Schrein. Der Sarg war in seinen Augen wohl ein Behälter aus Metall, der Schrein aus Holz. Ueber Vergabung von Reliquien des hl. Sigismund vergl. Stückelberg, die Reliquien der Schweiz, II, S. 8 ff. Nach Einsiedeln kamen Ueberbleibsel des hl. Königs durch Bischof Hartmann von Konstanz (1034—1039), Ringholz S. 57.
- <sup>42</sup>) Kunstdenkmäler I, S. 351.
- <sup>43</sup>) Kunstdenkmäler I, S. 351.
- <sup>44</sup>) Kunstdenkmäler I, S. 354.
- <sup>45</sup>) Man könnte, wenn die Inschrift nicht zu deutlich spräche, daran zweifeln, ob tatsächlich hier Johannes oder Paulus dargestellt sind; denn sie wurden nach dem Martyrologium in Rom enthauptet, während sie hier als ikonographisches Abzeichen Lanze und Keule tragen.
- <sup>46</sup>) Die Darstellung hat große Ähnlichkeit mit der Kreuztragung in der Konstanzer Armenbibel. Laib und Schwarz, Tab. 11.
- <sup>47</sup>) Laib und Schwarz, Biblia paup. Tab. 14.
- <sup>48</sup>) H. W. e. e. k. e, Konstanzer Malereien des 14. Jahrhunderts, S. 67 ff.
- <sup>49</sup>) Kraus, Kunstdenkmäler und Marquet de Vasselot, Le Trésor de l'Abbaye de Reichenau, Revue archéologique 1901, S. 183 und H. Wienecke, S. 68.
- <sup>50</sup>) Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Malerei am Oberrhein.
- <sup>51</sup>) Z. B. Heitha Wienecke in 'Konstanzer Malereien des 14. Jahrhunderts', S. 35.
- <sup>52</sup>) Wienecke, S. 74 ff.
- <sup>53</sup>) Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei, S. 196 ff. — Ganz zufällig entdeckte ich vor kurzem (Ende April 1925) im Vatikan zu Rom in der Galleria di Urbano VIII ein Pluviale mit den charakteristischen Merkmalen der Kreuzigungsgruppe, wie sie dem Cruzifixus der Bodenseeschule eigen sind. Der Katalog schildert das Pluviale folgendermaßen:
- 'Pluviale (lungo m. 3,10) di seta rossa con finissimi ricami (figure sacre intramezzate da Cherubini a sei ali sulla routa), uno dei migliori esemplari di ricamo inglese della fine del sec. XIII. Rasso-
- miglia assai al piovale di Syon del Victoria Albert Museum di Londra (Gallery n. 119). Nell'esemplare Vaticano manca la bordura, e le figure del mezzo, dall'alto in basso, sono: la Vergine in trono a fianco di Gesù benedicente; la Crocifissione con la Vergine e S. Giovanni Evangelista; la Vergine in trono col Bambino benedicente, a s. Paolo, a d. S. Pietro con altri Santi.'
- Wenn es sich hier wirklich um eine englische Arbeit des ausgehenden XIII. Jahrhunderts handelt, wäre damit die Herkunft des Typs einwandfrei festgestellt. Aber ich bezweifle, ob das Pluviale eine englische Arbeit ist.
- <sup>54</sup>) Kunstdenkmäler I, S. 352.
- <sup>55</sup>) Mone Qs. I, S. 63/64.
- <sup>56</sup>) Kunstdenkmäler I, S. 352.
- <sup>57</sup>) Oehem, S. 30.
- <sup>58</sup>) Schade, daß uns jene Kreuzabnahme nicht erhalten blieb, die wie Seuse in seiner Selbstbiographie erzählt, 'in geschnitzten Bildern auf einem Altare des Konstanzer Münsters stand'. Deutsche Schriften von Heinrich Seuse, Inselverlag, S. 116.
- <sup>59</sup>) Kunstdenkmäler I, S. 352.
- <sup>60</sup>) I. S. 312 und 322.
- <sup>61</sup>) Der Goldschmiede Merkzeichen II, S. 221.
- <sup>62</sup>) Domininventar von 1343 bei Kraus, Kunstdenkmäler I, S. 212.
- <sup>63</sup>) Hefner-Alteneck, Die Kunstkammer des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, München 1864, Tafel 13, 14, 15. Die dortige Datierung 1280—1300 ist zu früh. Der Kelch befand sich zuletzt im Besitz des Konstanzer Bischofs Franz von Praßberg 1645—89.
- <sup>64</sup>) Schönhut, S. 244.
- <sup>65</sup>) Staiger, S. 130.
- <sup>66</sup>) Oehem, S. 127.
- <sup>67</sup>) Schönhut S. 216, Staiger S. 120.
- <sup>68</sup>) Cf. Ruppert, Chroniken der Stadt Konstanz, S. 25. Beyerle Grundeigentumsverhältnisse usw., SS. 51 und 503.
- <sup>69</sup>) Konstanzer Häuserbuch II, S. 235.
- <sup>70</sup>) Kraus S. 113.
- <sup>71</sup>) Ruppert, Konstanzer Geschichtl. Beiträge II, S. 16. Auch für Ueberlingen sind frühzeitig Goldschmiede belegt, so ein Haurifaber als Besitzer eines Weinberges in einer Ueberlinger Urkunde von 1258. K. Obser, Quellen zur Bau- und Kunstgeschichte des Ueberlinger Münsters, S. 136.
- <sup>72</sup>) Mone Qs. I, S. 238 und 241.
- <sup>73</sup>) Gedenkbuch des Johann Pfuser bei Brandi, Oehem S. 181.
- <sup>74</sup>) Schönhut S. 137, Staiger S. 259.
- <sup>75</sup>) Schönhut S. 261.
- <sup>76</sup>) Ruppert, Chronik S. 229.
- <sup>77</sup>) A. Geigges, Beiträge zur Geschichte der Gold- und Silberschmiedkunst in Konstanz, Bodenseechronik 1912, Nr. 16.
- <sup>78</sup>) Alle vier Sarkophage der Reichenau müssen im Jahre 1782 geöffnet worden sein, denn in einem handschriftlichen Reliquienverzeichnis des Klosters Petershausen finde ich folgende Notiz: 'SS Felicis et Regulae plures particulae et micae ex ossibus eorum; has sacras reliquias cum ejusmodi particulis de S. Marco Evangelista, de S. Januario Episc: et Sociis ejus Mart. de SS. Joanne et Paulo Romanis fratribus et Mart: de St. Fortunatae V. et fratribus ejus Martyribus m'hi transmisit R. P. Conradus Blum, nostri Monasterii sacerdos et p. t. Missionarius in Augia divite 3. Jan. 1782.'
- <sup>79</sup>) Kunstdenkmäler I, S. 341.
- <sup>80</sup>) Günther-Geigges, Unser lieben Frauen Münster, Tafel 24 ff.