Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte

Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen

Band: 75 (1998)

Artikel: Die Nordkapelle der ehemaligen Klosterkirche St. Georgen in Stein am Rhein und ihre Wandmalereien

Autor: Schweizer, Heike

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-841674

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

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

Die Nordkapelle der ehemaligen Klosterkirche St. Georgen in Stein am Rhein und ihre Wandmalereien

Heike Schweizer

Vorbemerkungen

Während eines Restaurierungspraktikums in der Nordkapelle[1] der ehemaligen Klosterkirche in Stein am Rhein aus dem späten 11./frühen 12. Jahrhundert wurde mein Interesse an der Geschichte der Kapelle geweckt. Als architektonisch eigenständiges Bauglied eines Gesamtkomplexes mit sich über alle Innenwände erstrekkenden Malereien, von denen eine – ein monumentales Stifterbild weltlicher Herrschaften – über einer Grabnische plaziert ist, weist sie spezifische Merkmale auf, die eine eingehende Betrachtung nahelegen. In der kunsthistorischen Forschung hat die Kapelle indes nur wenig Beachtung gefunden und wurde in der Dokumentation der letzten Restaurierung unvollständig und zweifelhaft beschrieben.[2] Meine Magisterarbeit im Studienfach Kunstgeschichte ging auf die offenen

1 Die Kapelle ist auch unter dem Namen *Hohenklingenkapelle* und *Liebfrauenkapelle* bekannt. Sie wird aufgrund falscher Zuordnung bei Vetter auch als *Petri-Kapelle* bezeichnet; Ferdinand Vetter, Mittelalterliches aus Stein am Rhein, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 5 (1884–1887), S. 238–243, hier S. 240.

2 Im wesentlichen sind hier zu nennen: Vetter, s. Anm. 1. – Johann Rudolf Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 6 (1888–1891), S. 249–260. – H. Wüscher [Enrico Wüscher-Becchi], Die Wandgemälde in der St. Peterskapelle zu Stein am Rhein, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 8 (1896–1898 [1896]), S. 124–131. – Enrico Wüscher-Becchi, Die mittelalterlichen Wandgemälde in der Nordkapelle der Pfarrkirche zu Stein am Rhein, in: Zeitschrift für christliche Kunst 13 (1900), S. 97–104. – Josef Hecht, Analyse der Bauten. Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes von seinen Anfängen bis zum Ausklingen, Bd. 1, Basel 1928. – Eine Quellensammlung liefert Heinrich Waldvogel, Nachreformatorische Bauarbeiten an der Stadtkirche Stein am Rhein, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 32 (1955), S. 45–105. – Reinhard Frauenfelder, Der Bezirk Stein am Rhein. Die Kunstdenkmäler des Kantons Schaffhausen, Bd. 2 (Kunstdenkmäler der Schweiz 39), Basel 1958. – Dokumentation der Restaurierung 1991–1992. Die Wandmalereien der Stadtkirche Stein am Rhein, hrsg. vom Institut für Bauforschung,

Fragen und Widersprüche in der Forschung ein.[3] Einer der Schwerpunkte lag in einer eingehenden Analyse der Baugeschichte sowie des Originalbestandes der Wandmalereien,[4] die während verschiedener Restaurierungen umfassend überarbeitet und ergänzt worden waren. Auf dieser Grundlage und im Kontext historischer, ikonographischer und stilistischer Untersuchungen kam ich zu neuen Ergebnissen, die hier in verkürzter Form vorgetragen werden.

1. Situationsbericht

Als Verlängerung des nördlichen Seitenschiffes tritt die Nordkapelle zunächst nicht als eigenständiger Baukörper hervor. Durch Abweichungen der Fluchten – nördlich springt sie etwa 50 cm vor, während sie im Osten um 30 cm zurückweicht – setzt sich die Kapelle dennoch vom Kirchenbau ab. Im Innern der dreischiffigen Säulenbasilika flankiert die Nordkapelle einen um drei Stufen erhöhten quadratischen Chor, von dem sich südlich eine weitere, zweigeschossige Kapelle befindet. Die Nordkapelle öffnet sich über fünf Stufen in einem Spitzbogenportal mit einfachen Kämpfern in voller Breite zum nördlichen Seitenschiff und umfasst bei einer Höhe von 555 cm eine Fläche von 680 x 343 cm. Ihr Boden ist mit ziegelroten Tonfliesen ausgelegt und die Decke mit einer dunklen Holzfelderdecke verkleidet. Die Nordwand ist durch zwei hoch sitzende Fenster und eine Nische gegliedert: westlich ein kleines, längsrechteckiges Fenster in einer rundbogigen Mauerhöhle und östlich ein zweigeteiltes, gotisierendes Masswerkfenster mit rundem Bogen. Dazwischen sitzt in der unteren Wandhälfte eine flache Nische, die von einem profilierten Halbkreisbogen eingefasst ist und deren unterer Rand mit einer vorragenden Sandsteinplatte abschliesst. Die Ostwand besitzt im Zentrum ein rundbogiges und dreigeteiltes Fenster mit abgeschrägter Laibung, das fast zwei Drittel der Ostwand einnimmt.[5] Die grösste geschlossene Wandfläche bietet die

---

Inventarisation und Dokumentation in Winterthur, bearb. von Marius Winzeler, Winterthur 1992. – Kurt Bänteli, Die Stadtkirche Stein am Rhein, in: Frühgeschichte der Region Stein am Rhein. Archäologische Forschungen am Ausfluss des Untersees, hrsg. von Markus Höhneisen (Schaffhauser Archäologische Studien 1, Antiqua 26), Basel 1993, S. 242–251. – Darüber hinaus wird die Nordkapelle in verschiedenen allgemeinen Werken erwähnt.

3 Heike Schweizer, Die Nordkapelle der ehemaligen Klosterkirche in St. Georgen in Stein am Rhein und ihre Wandmalereien, Magisterarbeit, Kunsthistorisches Institut der Universität Tübingen 1995.

4 Hierfür wurden unter anderem erstmals die nach der Freilegung 1896 angefertigten Pausen des Restaurators Heinrich Wüscher [Enrico Wüscher-Becchi] ausgewertet (Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege [EAD]/Bern, Inv. Nr. 151968–151974, 151979–151985, 151987–151989). Sie sind in einfarbiger oder bunter Wasserfarbenmalerei auf Pergament ausgeführt und wurden später auf Karton aufgezogen.

5 Von aussen ist das Fenster spitzbogig.

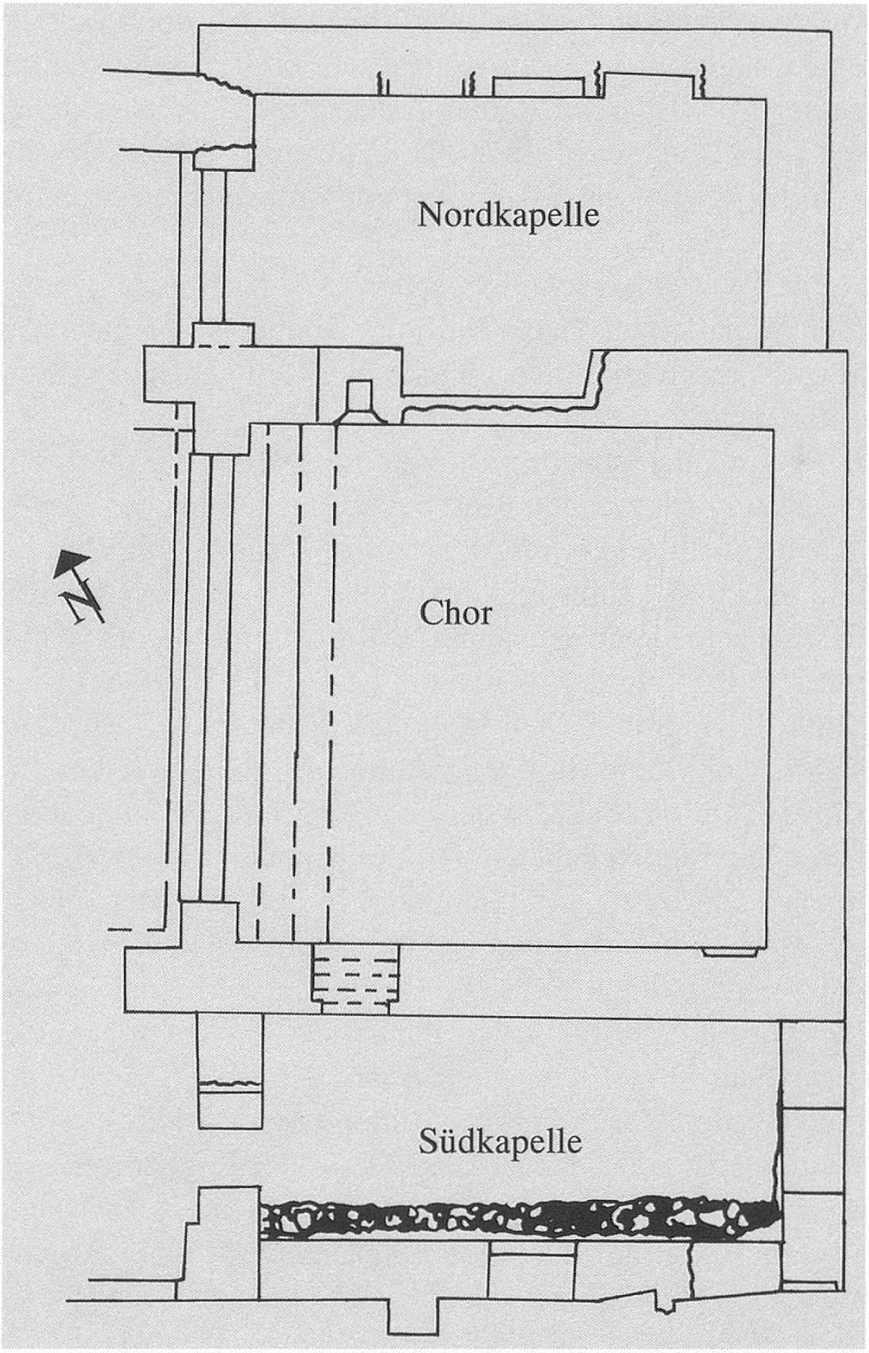


Abb. 1: Stein am Rhein, ehemalige Klosterkirche St. Georgen: Grundriss der Ostpartie mit Fugenverlauf. Detail nach Bänteli, s. Anm. 2, S. 242–243

Südwand: Sie wird nur durch eine 250 cm breite, 171 cm hohe und 60 cm tiefe Rundbogennische auf Bodenniveau unterbrochen, die wenig von der Mittelachse nach Westen verschoben ist und wohl zu Recht als Grabnische bezeichnet wird.
Über einer einheitlich mattgrün verputzten Sockelpartie sind alle Wände mit Malereien (Seccotechnik auf Kalkmörtel) bedeckt [Abb. 2 und 3]. Diese sind in einem Register angelegt, das etwa zwei Meter über dem Boden ansetzt und oben und unten durch verschiedene Ornamente abgesetzt ist: unten ein auf schwarzen

Grund schabloniertes weisses Rankenband, oben (ausser an der Ostwand) über einem hellgrünen Ornamentband ein breiter, schwarzgrundiger Fries, um dessen gelben Mittelstab mit kleinen Astansätzen sich eine stilisierte blaue Akanthusranke mit roter Unterseite windet. Die einzelnen Bildfelder selbst sind von einem dunkelroten Vierpassband gerahmt und ordnen sich der architektonischen Gliederung der Wände unter.

An der Westwand schmiegt sich rechts des Spitzbogenportales ein schmales Bildfeld an, in dessen oberer Hälfte in Kontur- und Binnenzeichnung Kopf und Oberkörper einer vermutlich männlichen Heiligenfigur sichtbar werden, während die untere Hälfte vollständig verloren ist.

Die Nordwand ist in drei Bildfelder gegliedert: Im linken hat sich in dem durch ein Gewässer schreitenden Riesen eine Darstellung des *Heiligen Christophorus*, weitgehend als Rötelzeichnung, erhalten. Christophorus hat sich nach hinten gewendet und blickt über seine rechte Schulter, auf der das Christuskind sitzt. Es ist wie der Riese nach hinten gewendet und hat seine rechte Hand segnend erhoben. Das mittlere Bildfeld der Nordwand ist nur zur Hälfte erhalten, kann jedoch aufgrund seiner ikonographischen Merkmale gedeutet werden: Das leere Kreuz, unter dem sich verschiedene Heiligengestalten versammelt haben, weist auf eine *Beweinung Christi* hin,[6] wobei sich der vom Kreuz abgenommene Christus im unteren Bildbereich befunden haben muss, der heute durch die Nische angeschnitten ist (siehe unten). Die rechte, weibliche und frontal zum Betrachter stehende Figur hält ein Gefäss in ihrer Hand, und von ihrem unbedeckten Haupt wellt sich langes Haar auf die Schultern herab, weshalb sie als Maria Magdalena identifiziert werden muss.[7] Der bartlose Heilige neben ihr ist der Apostel Johannes. Bei den beiden Frauen unter dem linken Kreuzbalken handelt es sich nach ikonographischen Gesichtspunkten um Maria und die Mutter Jakobi (Maria), wobei die Erstgenannte dem Kreuz näher steht. Inschriftenreste in der Bogenprofilierung der unter der *Beweinung* liegenden Nische weisen die fragmentarische Malerei in der Bogenwölbung – vom Bildgrund heben sich schemenhaft Oberkörper und Kopf einer frontal stehenden Heiligen zwischen zwei Engeln ab – als *Mariae Himmelfahrt* aus: [...] *hoc* [...] *et inhortu in honore assuntiois* [...] *maria* [...].[8] Im östlichen Bildfeld der Nordwand befindet sich am rechten Rand eine weibliche Heiligenfigur mit langem

---

6 Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 187–192. – Die für die Kunst des 14. Jahrhunderts nördlich der Alpen charakteristische Verbindung der *Beweinung* mit der *Kreuzabnahme* führte dazu, dass jene in der Regel unter dem leeren Kreuz stattfand.

7 Auch die Dokumentation von 1992 bezeichnet sie als Maria Magdalena; Dokumentation, s. Anm. 2, S. 88. – Vetter will die Figur dagegen mit Nikodemus identifizieren; Vetter, s. Anm. 1, S. 238. – Auch Rahn will in ihm eine männliche Figur erkennen; Rahn, s. Anm. 2, S. 253. – Frauenfelder bezeichnet sie als einen Jünger, der Johannes beigefügt wurde; Frauenfelder, s. Anm. 2, S. 74.

8 Vetter will *atu in honore assunciois sacte* [...] *marie et* [...] *marie* [...] *m* [...] lesen; Vetter, s. Anm. 1, S. 239. – Wüscher dagegen *in honore assumptionis sanctae Mariae*; Wüscher, s. Anm. 2, S. 125.

schwarzem Schleier und weissem Untergewand, die unter ihrem angewinkelten linken Arm ein gelbes Buch mit Verschlussriemen trägt.[9]
Die Ostwand, deren Ornamentsystem sich geringfügig von den anderen Bildwänden unterscheidet, wird durch das zentrale Fenster in zwei Bildbereiche gegliedert, links die *Kreuzigung* und rechts eine verlorene Heiligenfigur. Das durch drei Lanzetten geteilte Rundbogenfenster selbst [Abb. 4] ist ockerfarben und in den blinden Zwickeln durch stilisierte Blumen geschmückt. Die Laibung wird durch ein Rautenmuster in Weiss und Ocker ornamentiert, das in den Zwischenräumen weiss/rote Vierpässe enthält. Der gemalte Fensterrahmen wird im Bogenbereich durch gelbe Blätter geschmückt. Oberhalb der *Kreuzigung* [Abb. 5] wird das Vierpassornament von einem Wimperg in Kielbogenform überschnitten, der in einer grossen Kreuzblume ausläuft und in ein weisses Bildfeld hineinragt, das mit stilisierten schwarzen Blumen mit weissen Blütenkörben ornamentiert ist. Das Bildfeld schliesst oben mit einem weissen Band ab, setzt sich über die ganze Wand fort und trägt folgende Inschrift: *Henricus Wüscher-Becchi restauravit an*[...]. Die Ornamente rechts des Ostfensters entsprechen den linken, ferner sind ein Sonnengesicht, ein Mondfragment und Reste einer gemalten Architektur (?) erhalten. In der *Kreuzigung*, hier im verbreiteten reduzierten, dreifigurigen Bildtypus des 14. und 15. Jahrhunderts, ist der Kopf Christi auf dessen rechte Schulter gesunken und seine überkreuzten Füsse sind mit einem Nagel ans Kreuz geschlagen. Links unter dem Kreuz steht Maria, die in ihren Händen ein aufgeschlagenes Buch hält, und rechts befindet sich Johannes, von dem sich fast ausschliesslich Kontur- und Binnenzeichnung unterhalb der Brust erhalten haben. Auf der Höhe des Oberkörpers Christi wird links in dunkler Tönung schemenhaft Kopf- und Schulterbereich einer weiblichen Heiligenfigur grösseren Massstabs sichtbar. Die Heiligenfigur des rechten Bildfeldes ist fast vollständig verschwunden, nur schwache gelbliche Farbreste lassen heute die Position ihres Kopfes erkennen, unter dem sich in einer leichten dunkleren Tönung die Schultern abzuzeichnen scheinen.
An der Südwand befindet sich über der Grabnische das etwa zwei Drittel der Wandfläche einnehmende Stifterbild, die *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen* [Abb. 6 und 7], sowie eine Darstellung des *Volto Santo* [Abb. 8]. Auf diese Malereien wird später noch ausführlich eingegangen. Auch die sich unter den Stifterfiguren des Stifterbildes in Wandmitte befindende Grabnische weist im oberen Bereich Malereien auf: in der Mitte frontal stehend und mit ausgebreiteten Armen Christus, links Maria und rechts Johannes der Täufer. Die Laibung der Grabnische ist mit blauen Sternen übersät und enthält im Zenit je ein gelbes Sonnen- und Mondgesicht.

---

9 Durch verschiedene Umbauten des östlichen Fensters der Nordwand – vorübergehend war es zum Portal vergrössert – wurde das östliche Bildfeld angeschnitten, sichtbar am oberen Vierpassband, das horizontal auf das Fenster stösst, ohne das Bildfeld vollständig zu umschliessen.

2. Rekonstruktion der Bau- und Ausmalungsgeschichte

2.1. Der ursprüngliche Zustand und erste Umbauten

Unter den Mauern der Südkapelle befindet sich eine ältere Bollensteinmauer, die – wie die heutige Südkapelle – sekundär an die fragmentarisch erhaltene Südostecke des Seitenschiffes [Abb. 1] stösst. Hieraus lässt sich ableiten, dass die Klosterkirche in ihrer ersten Bauphase an dieser Stelle keine Kapelle besass.[10] Dies kann auch für die Nordflanke des Chores angenommen werden, deren aus Sandsteinquadern aufgemauerte nordöstliche Ecke ebenfalls keinen Hinweis auf einen ursprünglichen Kapellenbau gibt. Gehören die erwähnten Mauerreste unter der Südkapelle zu einem Vorgängerbau, wurde er noch in romanischer Zeit durch eine zweigeschossige Anlage ersetzt, deren unteres Geschoss vom einst höher gelegenen Kreuzgang über eine Treppe ins Obergeschoss und von dort durch eine Tür in den Chor vermittelte.[11] Wegen ihres Zugangs zum Chor und einer kleinen, rundbogig überwölbten Piscina ist die Kapelle im Zusammenhang mit der Liturgie des Konventes zu sehen.

Dem Chorzugang der Südkapelle entsprach in der Chornordwand ein heute vermauertes Pendant. Eine Skizze von 1932 im Eidgenössischen Amt für Denkmalpflege (EAD) verzeichnet in diesem Wandbereich Tuffquader, die auf ein «Türgericht» zurückzuführen seien.[12] Ferner zeigt eine Detailaufnahme dieses Wandbereichs dann auch deutlich unterschiedliches Mauerwerk und deutet so auf eine später geschlossene Wandöffnung hin.[13] Das Vorhandensein einer der Tür der Chorsüdwand exakt gegenüberliegenden Tür kann deshalb als gesichert gelten und spricht für eine zeitgleiche Errichtung der Nordkapelle, die wohl ebenfalls im Zusammenhang mit der Liturgie des Konventes stand.

Auf einer historischen Aufnahme des EAD von der Ostseite der Nordkapelle wird das heute unter Verputz liegende Mauerwerk sichtbar:[14] Bis knapp über der Unterkante des Fensters befinden sich grobe Bollensteine und darüber, bis etwa auf Höhe des Bogenansatzes des Fensters, glatt behauene und eng gefügte Mauersteine. Darüber sind wiederum unregelmässige Steine zu sehen, die einen einst steil abfallenden Dachansatz erkennen lassen. In ihrem nordöstlichen Eckbereich und oberhalb des alten Dachansatzes ist ebenfalls unterschiedliches Mauerwerk sicht-

---

10 Bänteli, s. Anm. 2, S. 245ff.
11 Bänteli, s. Anm. 2, S. 247.
12 EAD/Bern, Inv. Nr. 51109.
13 EAD/Bern, Inv. Nr. 51444. Das Mauerwerk rechts der Vermauerung weist einen Fugenstrich auf, der darauf hinweist, dass es sich ursprünglich um eine Aussenmauer gehandelt hat, und kann so als weiteres Argument dafür herangezogen werden, dass die Klosterkirche in ihrer ersten Bauphase hier keine Nebenkapelle besass.
14 EAD/Bern, Inv. Nr. 42069.

bar. Die heutige Nordkapelle erweist sich so deutlich als Erweiterung einer ersten Kapelle, die offensichtlich selbst mehrfach umgebaut wurde.[15] Dem entspricht auch, dass sich die Nordwand mit einer ungewöhnlich schrägen Baufuge an die Nordostecke des nördlichen Seitenschiffes anschliesst.
Allgemein wird die Nordkapelle in ihrer heutigen Form in die «gotische Zeit», wiederholt jedoch auch präzise ins dritte Viertel des 14. Jahrhunderts datiert.[16] Dies ist auf die Existenz einer Stiftungsurkunde vom 16. März 1372 zurückzuführen, der zunächst jedoch lediglich Sicherheit über den Zeitpunkt der Nutzung der Kapelle als Grablege zu entnehmen ist.[17]

2.2. Die Urkunde vom 16. März 1372 und die Funktion der Nordkapelle

Der Verfasser der am 16. März 1372 in Stein am Rhein abgefassten Urkunde ist Ulrich VIII. von Hohenklingen, damaliger Inhaber der Klostervogtei.[18] Die Abfassung erfolgte mit dem Einverständnis seines Sohnes Walter IX. Die Urkunde gilt dem Konvent des Klosters St. Georgen, der verpflichtet wird, für die verstorbene Frau Ulrichs, Elsbeth von Brandis, *iem*[er] *me ewigklich uf den tag als su erstorben ist ain selemesse singen uf dem Altar in unser frowen cappelln und zwo kertzen uf daz grab steken und brennen zu der messe.* Die Kapelle erweist sich so als Bestattungsort und diente neben der Beherbergung des Leichnams dem Abhalten jährlicher Seelenmessen am Todestag. Diese Erwartung hat Ulrich VIII. auch nach seinem Ableben: *Och sont su uf den tag als ich Erstorben bin min*[er] *sele ain messe singen järlichs* [...].
Um das Kloster zum Abhalten der Seelenmessen zu verpflichten und zu *miner sele Und Elsbeth sälige Von Brandis mins elichen wibs sele Und unser kint selan hails*

---

15 Nicht unerwähnt soll bleiben, dass sich unter der Nordkapelle ein römischer Brückenkopf befindet; Kurt Bänteli/Beatrice Ruckstuhl, Der spätrömische Brückenkopf bei Stein am Rhein, in: Frühgeschichte der Region Stein am Rhein. Archäologische Forschungen am Ausfluss des Untersees, hrsg. von M. Höhneisen (Schaffhauser Archäologische Studien 1, Antiqua 26), Basel 1993, S. 116f.

16 Hecht, s. Anm. 2, S. 258. – Otto Stiefel, Das Kloster. Die Burgherren, in: Geschichte der Stadt Stein am Rhein, hrsg. von Hildegard Urner-Astholz u. a., Bern 1957, S. 49–94, hier S. 81. – Frauenfelder, s. Anm. 2, S. 55. – Knoepfli markiert die Kapelle in einem Bauetappenplan der Klosteranlage als Bau um 1444; Albert Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. II, Sigmaringen 1969, S. 136. – Dokumentation, s. Anm. 2, S. 86. – Bänteli, s. Anm. 2, S. 246.

17 Für eine Nutzung als Grablege seit dem späteren 14. Jahrhundert könnte auch folgende Beobachtung sprechen: Bei Grabungen in der Vorhalle der Klosterkirche wurden sechs Erwachsene und ein Kind in mehrfach genutzten Gruften mit verlorenen Deckplatten entdeckt, deren Begleitfunde ins späte 13. und ins 14. Jahrhundert datieren; Bänteli, s. Anm. 2, S. 249. Bänteli nimmt an, dass es sich hierbei um die ursprüngliche Grablege der Hohenklingen handelt, bevor sie die Nordkapelle zur Grablege umbauten. Ist diese Hypothese verlockend, muss einschränkend eingewendet werden, dass sich auch andere weltliche Familien durch Stiftungen dieses Privileg erworben haben könnten.

18 Staatsarchiv Schaffhausen, Urkunde 981.

willen, vermachte Ulrich VIII. dem Konvent einen *aygen hoff gelegen in dem dorf ze Eschenz an dem haingarten*.
Für das Zelebrieren der Seelenmessen, deren Liturgie fest vorgeschrieben und an einen Altar gebunden war, wird ausdrücklich der *Altar in unser frowen cappelln* genannt. Es ist davon auszugehen, dass der Altar unter demselben Patrozinium stand. Der Muttergottes, die als erste Fürbitterin unter den Heiligen gilt, stiftete Ulrich *järlichs iem*[er] *me ze den Vier unser frowen tag ze Liehtmesse und zu unser frowen Ernd und ze unser frowen tag ze mitten ougst und och ze unser frowen tag ze herbst*[19] weitere Messen in der Kapelle.
Aus der Urkunde geht also nicht explizit hervor, ob die Kapelle erst zu diesem Zeitpunkt als Grablege eingesetzt oder zu diesem Zwecke umgebaut wurde. Ebensowenig ist ihr zu entnehmen, ob mit der Stiftung Ausstattungsgegenstände oder eine Ausmalung einhergingen. Indirekt scheint jedoch das Stiften von Messen an den vier grossen Marienfeiertagen darauf hinzuweisen, dass das Patrozinium der Kapelle neu eingerichtet wurde und hiermit auch der in der Urkunde erwähnte Altar. In diesem Fall kann Ulrich VIII., der die Marienmessen gleichzeitig mit den Seelenmessen für sich und seine Frau stiftete, als Auftraggeber für den Altar gelten, den er im Zusammenhang mit der Einrichtung einer Grablege errichten liess. Erst eine solche Altarstiftung rechtfertigt auch das Privileg Ulrichs VIII., sich und seine Familienangehörigen innerhalb der Klosterkirche bestatten zu lassen, was für Laien nur über das Patronatsrecht innerhalb einer Stiftung zu erlangen war.[20]

2.3. Die Kapelle als Grablege und ihre Ausstattung

Auf die vermauerte Tür in der Südwand der Kapelle wurde schon hingewiesen. Die hier direkt angrenzende Nische wird vom gleichen Mauerwerk hinterfangen, hinter dem sich dann eine Baufuge zur Chorwand hinzieht [Abb. 1]. Die Vermauerung der Tür erfolgte also gleichzeitig mit der Anlage der Grabnische und ist im Zusammenhang mit der Nutzung der Kapelle als Grablege zu sehen. Wüscher zufolge schloss die Nische auf Bodenniveau mit einer schweren Sandsteinplatte ab, welche heute nicht mehr sichtbar ist.[21] Eine zweite, gewaltsam zerstörte Steinplatte soll sich am Bogenansatz der Nische befunden haben, so dass sich zwischen beiden Platten Raum für einen Sarkophag ergeben habe. Da die Tür zum Chor vermauert wurde, ist davon auszugehen, dass in dieser Bauphase auch das Portal in

---

19 Mariae Lichtmess (2. Februar), Mariae Verkündigung (25. März), Mariae Himmelfahrt (15. August) und Mariae Geburt (8. September).

20 Susanne Bäumler, Der Mensch in seiner Frömmigkeit. Epitaph – Wandgrabmal – Stifterbild, in: Reichsstädte in Franken. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, hrsg. von Rainer A. Müller, Bd. 2 (Bayrische Geschichte und Kultur 15), München 1987, S. 231–243, hier S. 234.

21 Wüscher, s. Anm. 2, S. 127. Möglicherweise ist sie in den heutigen Kapellenboden eingemauert.

die Westwand eingefügt wurde, deren schmale Mauern rechts und links der Öffnung Baufugen aufweisen.[22]
Unter dem Kapellenboden befand sich offensichtlich eine Gruft. Dies geht zunächst aus einer Beschreibung Wüschers hervor, der schwere, regelmässig verteilte Sandsteinplatten im westlichen Bereich der Kapelle beobachtet und in einer Skizze festgehalten hat.[23] Er nimmt im Gegensatz zu Vetter an, dass die Kapelle nicht in nachreformatorischer Zeit, als das Portal vorübergehend vermauert war, abgegraben wurde, sondern dass es sich hierbei um den ursprünglichen Boden einer Kapellengruft handelt.[24] Auch das schon erwähnte Skizzenblatt von 1932 im EAD verzeichnet hier unter dem heutigen Boden «alte» Sandsteinbodenplatten, welche die Theorie Wüschers stützen.[25] Mehr noch als die Sandsteinplatten spricht das hier als «Füllmauer» bezeichnete Wandfragment am Fusse des Spitzbogenportals dafür: Hätte sich in vorreformatorischer Zeit unter dem heutigen Boden nicht eine Gruft oder ein anderer Raum befunden, stünde diese Mauer im Verbund mit den angrenzenden Wänden und wiese keine Fugen auf. Wie der Zugang zur Gruft erfolgte, kann nicht mehr geklärt werden, ebensowenig, ob sie bereits vor der Kapellenerweiterung existierte. Bei Grabungen innerhalb der Kapelle ist zu erwarten, dass man auf Grabplatten und Gebeine der Hohenklingen stösst.
Weitere Informationen zur Bau- und Kunstgeschichte der Kapelle können aus den Wandmalereien erschlossen werden. Die Ostwand, an der bereits mehrere Bauphasen sichtbar wurden, weist auch mehrere Ausmalungsphasen auf: Zu einer ersten nachweisbaren Ausmalung gehört die Ornamentierung des Ostfensters, deren Putz- und Malschicht rechts und links der gemalten Fensterrahmung von einer zweiten Putzschicht überlagert wird, die sich über das Bildfeld bis zur Nordostecke erstreckt.[26] In diesem Grenzbereich des linken Wandfeldes werden auf der Höhe des Fensterbogens senkrechte rote und schwarze Farbreste auf der älteren Putzschicht sichtbar, welche noch zur ersten Ausmalung gehören.[27] Ferner befindet sich das

---

22 Der ursprüngliche architektonische Kontext der Nordkapelle war übrigens bis 1583 anders als heute (vgl. hierzu ausführlich Schweizer, s. Anm. 3, S. 8–10): Der Zugang erfolgte nicht durch ein zum Mittelschiff geöffnetes Seitenschiff, sondern über eine durch Mauern vom ehemaligen Mönchschor abgetrennte «nebett capelline»; Archiv des Zivilstandesamtes Stein am Rhein, Pfarrbücher 1595–1638, S. 400, zitiert nach Waldvogel, s. Anm. 2, S. 55.

23 Wüscher, s. Anm. 2, S. 126 und Abb. S. 124.

24 Vetter, s. Anm. 1, S. 238. – Bänteli vertritt ohne jede weitere Begründung die Ansicht Vetters; Bänteli, s. Anm. 2, S. 246.

25 EAD/Bern, Inv. Nr. 51109.

26 Diese Feststellung wurde vor Ort unter Hinzuziehung eines Restaurators gemacht und widerlegt die Angaben der Dokumentation, s. Anm. 2, S. 98, welche diese Schicht fälschlich als eine Verputzung von 1931–1932 bezeichnet. Aus dieser Fehlinterpretation resultierten weitere Irrtümer.

27 Auch die Dokumentation vertritt bezüglich dieser Farbreste die Meinung, dass sie zu einer «früheren Schicht» gehören, die von der «Hauptschicht» mit der *Kreuzigung* getrennt wird; Dokumentation, s. Anm. 2, S. 126. Zu dieser «Hauptschicht» gehörend werden dann an derselben Stelle die gelben Blätter genannt, die sich auf der hier zum einen ungenau eingezeichneten

Vierpassband links des Ostfensters teilweise auf der älteren Putzschicht und weist eine darunterliegende türkisfarbene Pigmentierung der ersten Ausmalungsphase auf. Das oberhalb der genannten Farbreste liegende Schwarz und Gelb befindet sich bereits auf der überlappenden Schicht und geht offensichtlich auf den oberen Rankenfries zurück, wie er sich an den anderen Wänden erhalten hat. Unterhalb schimmert durch die Übermalung das grüne Ornamentband, das auch an den anderen Wänden sichtbar ist. Die deckende Übermalung ist ein Werk des Restaurators Wüscher, der sich dafür am oberen Bildrand in der Inschrift auch selbst ein Denkmal setzte. Auch die Bekrönungen und die stilisierten schwarzen Blumen dieses Bildbereiches sind Ergänzungen seiner Hand.[28] Als Werk der zweiten Ausmalungsphase, welche die Ornamentik des Ostfensters bewahrte, ist also das umfassende Programm der Kapelle anzusehen. Da es die einzelnen Bildfelder in ein dekoratives Rahmensystem einfügt, welches sich den architektonischen Gegebenheiten unterordnet, wurde es vermutlich im Zusammenhang mit der Kapellenerweiterung ausgeführt. Dies legt auch die Annahme nahe, dass die Ornamentierung des Ostfensters vor der Erweiterung der Kapelle erfolgte. Im rechten Wandfeld der Ostwand lassen sich die entsprechenden Putzschichten und Ausmalungsphasen feststellen.

Die *Kreuzigung* selbst befindet sich im unteren Bereich auf einer Putzschicht von 1899, ist hier also eine Rekonstruktion, über die nicht ausgesagt werden kann, inwieweit sie sich am Original orientiert.[29] Die insgesamt durch Salzausblühungen stark zerstörte Darstellung ist im oberen, originalen Bildbereich durch zahlreiche schwarze Konturen ergänzt, die jedoch der partiell nachweisbaren Vorzeichnung folgen. Links des Corpus Christi wird ein Frauenkopf grösseren Massstabes sichtbar, der laut Dokumentation der letzten Restaurierung 1899 «einrestauriert» wurde, jedoch zu einer älteren Malschicht gehöre.[30] Bei einer Untersuchung der Malschicht in diesem Bereich konnte keine darunterliegende Originalmalerei nachgewiesen werden. Lediglich unterhalb der Scham Christi liegt unter der schwarzen Verfärbung der Malschicht eine rote Pigmentierung,[31] die auf die erste Ausmalung

---

und zum andern fälschlich als Verputzung von 1931–1932 bezeichneten (vgl. oben) ersten Putzschicht befinden. Tatsächlich gehören die stark ergänzten Blätter zur ersten Ausmalungsphase. Ferner ist pauschal die Rede davon, dass «partiell durchscheinende Reste einer früheren Schicht» in Freskotechnik ausgeführt seien; Dokumentation, s. Anm. 2, S. 91. Dieser Angabe ist nicht zu entnehmen, auf welche Reste sie sich bezieht. Zur «früheren Schicht» gehören die eben besprochenen roten und schwarzen Farbreste und die Fensterornamentik, die nicht in Freskotechnik ausgeführt sind.

28 Nach der Dokumentation gehören die stilisierten Blumen zur sogenannten «Hauptschicht»; Dokumentation, s. Anm. 2, S. 126. Tatsächlich gehören sie jedoch der übermalenden Farbschicht Wüschers an.

29 Die Dokumentation, s. Anm. 2, S. 98 verzeichnet im Bildfeld mit der Kreuzigung drei annähernd waagerecht verlaufende «Putzgrenzen» in der Originalschicht, die in dieser Form bei einer Untersuchung nicht nachgewiesen werden konnten. Vgl. hierzu Schweizer, s. Anm. 3, S. 39–42.

30 Dokumentation, s. Anm. 2, S. 125.

31 Untersuchung vor Ort unter Hinzuziehung eines Restaurators.

der Ostwand zurückgehen könnte. Bei der einrestaurierten Frauenfigur handelt es sich also bestenfalls um eine Interpretation Wüschers aufgrund vorgefundener Farbreste.

Auch in der *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen* – ein insgesamt stark überarbeitetes und ergänztes Bildfeld – können verschiedene Ausmalungsphasen festgemacht werden: Nach zwei Pausen des Restaurators Heinrich Wüscher im EAD war über dem heute völlig zerstörten Kopf der ersten Stifterin ein mit Sprenkeln versehener Balken sichtbar, der hinter ihrem Kopf senkrecht nach unten und auf Kinnhöhe wieder schräg nach links lief und nicht gedeutet werden kann.[32] Ferner befanden sich zwischen ihr und dem folgenden Stifter ein Hausdach (?) und andere Linien. Offensichtlich gehören die eben beschriebenen und heute übermalten Details zu einer älteren Ausmalung, von der oberhalb der ersten Stifterin weitere Einzelheiten sichtbar waren, die heute ebenfalls restlos übermalt und in Massstab und Ausrichtung nicht in die Darstellung zu integrieren sind. In den beiden Pausen sind hiervon einige Linien überliefert, die Wüscher auch in einer Gesamtansicht des Stifterbildes deutet:[33] Reste eines nach rechts weisenden Pferdekopfes, unter dessen Hals sich ein gegabelter Ast befand, der von einem Unterarm mit weit ausladenden Ärmeln gehalten wurde. Diese Darstellung wurde offensichtlich in der zweiten Ausmalungsphase mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen* übermalt.

Auffällig ist auch, dass sich das letzte Stifterpaar direkt und auf engster Fläche an die ihm vorangehende Frau anschliesst, während sich die anderen Paare in regelmässigem und gelockertem Abstand, exakt über der darunterliegenden Grabnische, folgen. Die naheliegende Vermutung, das letzte Paar sei erst in einer späteren Arbeitsphase eingefügt worden, wird durch folgende Beobachtungen bestätigt: Unter dem Spruchband, dem Wappen, der Helmzier sowie dem Gesicht der Frau, die seitlich über das Bildfeld hinausragen, schimmert das ursprünglich hier verlaufende Vierpassornamentband durch. Heute wird das Ornamentband auch unterhalb der Frau – ein Bereich mit erneuerter Putzschicht – nicht weiter fortgeführt, so dass das Bildfeld hier bis zur Rahmung der benachbarten Darstellung reicht. Hierdurch schuf sich offensichtlich wieder Restaurator Wüscher Platz für eine Inschriftentafel, mit der er darauf hinweist, dass die Inschriften der Spruchbänder Ergänzungen sind.

Einen weiteren Hinweis auf ein späteres Eingreifen in die Gesamtausstattung der Kapelle gibt auch das mittlere Bildfeld der Nordwand, die *Beweinung*. Sie wird im unteren Bereich nicht durch das grundsätzlich rahmende Vierpassornamentband abgeschlossen, sondern durch die darunterliegende Nische angeschnitten, wodurch das Bildfeld seine zentrale Person, den zu beweinenden Christus, entbehrt. Diese Beobachtung spricht dafür, dass die Nische erst zu einem Zeitpunkt eingefügt wurde, als die Ausmalung der Kapelle bereits erfolgt war.

---

32 EAD/Bern, Inv. Nr. 151969 und 151970.

33 Wüscher, s. Anm. 2, Tafel XII.

Die Nordkapelle ist in ihrem heutigen Zustand also eine Erweiterung der zunächst kleineren Kapelle, die als Anbau an die Klosterkirche ebenfalls nicht zum ursprünglichen Baubestand gehörte. Hierbei wurde die Ostwand erhalten und nach Norden erweitert. Dies entspricht im Kapelleninneren dem Bildfeld mit der Kreuzigung. Die Ornamentierung des Ostfensters und die nachgewiesenen Malereien der Ost- und Südwand einer ersten Ausmalungsphase wurden wahrscheinlich bereits vorher angebracht. Hierfür spricht auch, dass an der Nordwand, welche bei der Kapellenerweiterung neu eingefügt wurde, keine Reste einer älteren Ausmalung nachgewiesen wurden. Um diese Vermutung zu bestätigen, bedürfte es einer substantiellen Untersuchung des nordöstlichen Eckbereiches. Trifft sie zu, wurden im Zusammenhang mit der Kapellenerweiterung die Malereien einer zweiten Ausmalungsphase angebracht, deren Rahmensystem sich der architektonischen Anlage unterordnet. Später wurde die *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen* um ein viertes Stifterpaar erweitert und die flache Nische der Nordwand mit ihren Malereien eingefügt.

2.4. Zur Datierung der Wandmalereien

Die bis heute unternommenen Datierungsversuche der Wandmalereien, die sich immer auf die zweite Ausmalungsphase bezogen, erfolgten ohne umfassende Analyse oder wurden durch den Vergleich mit anderen, falsch datierten Malereien vorgenommen.[34] Eine stilistische Analyse der stark zerstörten und übermalten Wandmalereien ist in der Tat schwierig und kann sich im wesentlichen am allgemeinen Duktus und den verwendeten Ornamentmotiven orientieren, die im Zusammenhang mit allgemeinen Strömungen sowie Vergleichsbeispielen der einheimischen Kunst betrachtet werden müssen.
Die Ornamentik des Ostfensters gehört zur ältesten nachgewiesenen Ausmalung. Ihr geometrisches Rautenmuster mit den eingeschriebenen Vierpässen und die Blätter der Fensterrahmung streben, anders als beispielsweise die Rankenfriese der Kapelle, keinerlei plastische Wirkung an, sondern sind streng der Fläche verhaftet. In der Wandmalerei konnte für das Ornament kein Vergleichsbeispiel gefunden

---

34 Neben der pauschalen Einordung ins 15. Jahrhundert (Rahn, s. Anm. 2, S. 254. – Paul Ganz, Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Durchgesehen und ergänzt von Paul Leonhard Ganz, Basel/Stuttgart 1960, S. 330) reichen die Datierungen vom *adligen Stil der Hochgotik* (Peter Meyer, Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart, 6. neubearb. Aufl., Zürich 1969, S. 85), um 1400 (Wüscher-Becchi, s. Anm. 2, S. 99), vor 1419 (Alfred Knoepfli, Stein am Rhein [Schweizerische Kunstführer Nr. 218/219], 2. korrigierte Aufl., Bern 1984, S. 84), dem zweiten Viertel (Frauenfelder, s. Anm. 2, S. 73), dem zweiten Drittel (Dokumentation, s. Anm. 2, S. 91. – Michler datiert um 1440; Jürgen Michler, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992, S. 102, S. 198), der ersten Hälfte (Wüscher, s. Anm. 2, S. 130) bis zur zweiten Hälfte (Vetter, s. Anm. 1, S. 241) des 15. Jahrhunderts.

werden. Es ist jedoch aus der Glasmalerei seit etwa 1300 bekannt (St. Dionys, Esslingen a. N.). Verschiedene Varianten des Ornamentes finden sich auch in der Glasmalerei der Bodenseeregion sowie im Kloster Königsfelden. Im späten 14. Jahrhundert kann man indes bei den Ornamentfriesen der Bodenseeregion eine deutliche Tendenz zu scheinräumlicher Gestaltung beobachten, in deren Zusammenhang in der Wandmalerei auch Rautenfriese mit scheinräumlicher Wirkung entwickelt wurden (St. Georg, Bermatingen). Aus derselben Zeit existieren auch scheinplastische Fensterrahmungen mit Krabben (St. Jostkapelle, Galgenen), mit denen die Blätter der Ostfensterrahmung jedoch nicht vergleichbar sind. In ihrer flächigen Anlage erinnern sie mehr an die schon seit der Mitte des 13. Jahrhunderts verbreiteten Fassungen gotischer Innenräume, die ebenfalls mit gemalten Krabben gerahmte Fenster besassen, jedoch völlig der Fläche verhaftet sind (Südwand ehemalige Clarissenkirche, Pfullingen). Es lassen sich also nur solche Vergleichsbeispiele in der Wandmalerei finden, die in ihrer entwickelten Scheinplastizität auf die Stilstufe der Ornamentmalerei des späten 14. Jahrhunderts in der Region hinweisen. Im Vergleich dazu ist eine frühere Datierung des Ornamentes der Nordkapelle anzunehmen. Die Fensterornamentik in Zusammenhang mit dem Stiftungskomplex Ulrichs VIII. von 1372 zu bringen, wäre also möglich, jedoch nicht zu belegen.

Bei den Malereien der zweiten Ausmalungsphase, die nach der Kapellenerweiterung angebracht wurden, lässt sich ein grundsätzliches Interesse an bildräumlicher Gestaltung feststellen, das jedoch in den einzelnen Bildfeldern nicht einheitlich umgesetzt wurde: Während beispielsweise die *Beweinung* und die *Kreuzigung* – soweit dies heute noch feststellbar ist – völlig der Fläche verhaftet sind und keine perspektivischen oder scheinräumlichen Elemente aufweisen, wird im Bildfeld mit dem *Volto Santo* durch die perspektivisch artikulierte Altarmensa der Versuch unternommen, einen Bildraum herzustellen. Da jedoch das Kreuz ohne jede perspektivische Verkürzung dargestellt ist, es den Bildrand oben überschneidet und zur Altarmensa und dem Bildraum in kein einheitliches Verhältnis gebracht wird, kann auch hier nicht von einem bildinternen Tiefenraum gesprochen werden. Die Altarmensa ist ein perspektivisches Versatzstück, das dem an der Fläche orientierten Duktus der Darstellung gegenläufig ist. Von wiederum völlig anderem und in sich indifferentem Charakter ist das Stifterbild: Im Bereich der *Anbetung* wird durch den perspektivisch gezeichneten Stall, die Überlagerung und Staffelung der Drei Könige sowie durch die beiden versetzten Berge mit dem jeweils massstäblich kleineren Musikanten und der perspektivisch gestalteten Burg eine räumliche Wirkung erzielt. Das Schema gleicht den um 1400 in der französischen Buchmalerei verwirklichten Bildräumen (vgl. die *Anbetung der Könige* im Stundenbuch «Belles heures de Jean de Berry» [1410-1413]).[35] Anders als hier ist Maria im Stifterbild der Nordkapelle mit dem Stall jedoch in kein reales Verhältnis gebracht.

---

35 New York, Cloisters Museum, fol. 48v.

Im Gegensatz zur *Anbetung* ist die Stiftergruppe vor einem nur geringfügig ansteigenden Landschaftsterrain schematisch aufgereiht. Hierdurch wird ein Bildraum angedeutet, der jedoch durch den sich oberhalb anschliessenden, sternenverzierten Hintergrund und das Fehlen weiterer landschaftlicher Elemente insgesamt der Fläche verhaftet bleibt.
Die Figuren der Nordkapelle sind gross und schlank und ihre Gewänder zeichnen sich – soweit noch erkennbar – durch weichen und schönlinigen Fall aus. Die Gestik folgt tradierten Schemata und ist insgesamt statisch. Auch in den dramatischen Szenen wie der *Beweinung* und *Kreuzigung* weisen die Figuren keine bewegten Gebärden, sondern gefasste und verinnerlichte Empfindungen auf. Lediglich das Kind in der *Anbetung*, das nach dem dargereichten Geschenk greift, und Christophorus, der in Schreitstellung im Wasser steht, scheinen natürlich bewegt zu sein. Diese Bewegtheit gehörte jedoch bereits seit dem späten 14. Jahrhundert zum festen Kanon dieser Bildtypen.
Im Mittelgrund der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* befindet sich naturalistisch und differenziert ausgearbeitetes Blattwerk. Solche Landschaftszeichnungen entsprangen dem um 1400 verstärkt erwachenden Interesse an der Natur, die man exakt abzubilden versuchte. Wiederum kann an dieser Stelle auf die französische Buchmalerei verwiesen werden, die sich nicht zuletzt durch ihre naturalistischen und detaillierten Landschaftsbilder auszeichnet (vgl. das Stundenbuch «Heures de Boucicaut» [1410-1415]).[36] Auch die perspektivische Burgansicht des Stifterbildes hat in der französischen Buchmalerei, die häufig Stadt- oder Burgansichten im Hintergrund abbildet, ihr Vorbild. Über die bisher genannten Elemente hinaus besitzen die Malereien der Nordkapelle in ihrer Tendenz zum Dekorativen weitere Gemeinsamkeiten mit der «Kunst um 1400». Dieses Bestreben drückt sich in der Kapelle einerseits in der umfassenden Ornamentik, andererseits in den dekorativ-repräsentativen Helmzierden aus. Bevor an dieser Stelle der Bogen zur einheimischen Kunst in der Bodenseeregion geschlagen werden soll, sei ein letztes Mal auf die französische Buchmalerei verwiesen: In der *Geburt Christi* eines Stundenbuches von 1407[37] lassen sich in der dekorativen Rahmenornamentik sowohl die scheinräumliche Wellenranke des oberen Frieses als auch mit den Helmzierden des Stifterbildes der Nordkapelle vergleichbare, scheinplastisch durch zweifarbig nach Vorder- und Hinterseite artikulierte Ranken nachweisen.
Mit diesen Verweisen sollte nicht die französische Buchmalerei als Musterkatalog für die Malereien herangezogen, sondern auf allgemeine Stilmerkmale hingewiesen werden, welche die Malereien der Nordkapelle mit der «Kunst um 1400» aufweisen, während sie gleichzeitig in lokale Traditionen eingebettet ist: So ist beispielsweise die scheinräumliche Wellenranke in der Bodenseeregion seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bekannt, wo sie den Chorbogen des Konstanzer

36 Paris, Musée Jacquemart-André, ms. 2.
37 Oxford, Bodleian Library, Douce 144, fol. 63.

Münsters ziert.[38] In der Nordkapelle wird die Plastizität des Rankenfrieses durch die dunkler verschatteten Unterseiten des durchlaufenden Astes verstärkt. Vergleichbare Schattierungen existieren innerhalb der Bildfelder nicht.
Aufschlussreich ist ein Vergleich der Malereien mit der Chorausstattung der sich ebenfalls in Stein am Rhein befindenden Kirche St. Johann auf Burg [Abb. 9]. Hier nimmt die Ornamentik einen ähnlich umfassenden Raum ein und weist darüber hinaus den Rankenfries der Nordkapelle gleich in fünf verschiedenen Ausführungen auf, die sich in ihrer qualitativen Ausführung unterscheiden. Auch ist in der Johanneskirche wie in der Nordkapelle ein schabloniertes Vierpassornament nachgewiesen. Frauenfelder nimmt wegen ihrer vergleichbaren Ornamentik an, die Malereien der Nordkapelle und der Johanneskirche seien zeitgleich und vom gleichen Künstler gefertigt.[39] Die Malereien der Johanneskirche, die er selbst als «stilverspätet» bezeichnet, datiert er aufgrund inzwischen korrigierter heraldischer Studien in die Jahre 1466–1469,[40] woran er offensichtlich seine späte Datierung der Malereien der Nordkapelle (zweites Viertel 15. Jahrhundert) und seine Bestimmung von Ulrich X. von Hohenklingen als Auftraggeber orientiert.[41] Seine Datierung der Malereien in der Johanneskirche wurde inzwischen korrigiert und man nimmt an, dass sie um 1420 entstanden sind.[42] Über die Ornamentik hinaus sind die Malereien der Nordkapelle und der Johanneskirche jedoch nicht miteinander vergleichbar und wohl kaum vom gleichen Künstler: Anders als in der Nordkapelle gestaltete der Künstler der Johanneskirche die Bildräume konsequent durch kastenräumliche Architekturen, ansteigende, kassettierte Böden und ähnliches und schuf so einheitliche Bilderbühnen. Auch er verwandte Versatzstücke, deren Umsetzung ihm wiederholt Schwierigkeiten machte, besass jedoch ein grösseres Interesse und mehr Sicherheit im Umgang mit den Bildräumen. Auch sind seine Figuren nicht statisch, sondern mit bewegten Gebärden in einen narrativen Zyklus eingebunden.
Die Sternornamentierung im Hintergrund annähernd aller Bildfelder der Nordkapelle betont den insgesamt noch der Fläche verhafteten Charakter der Malereien und ist ein Element der Stilisierung, das den naturalistischen Tendenzen in der *Anbetung* gegenläufig ist. Vergleichbare Hintergründe sind für die gotische Malerei typisch und im Norden der Schweiz verstärkt im frühen 15. Jahrhundert bis um 1430 nachweisbar (Alte Kirche, Brütten; Kloster Königsfelden).

---

38 Michler, s. Anm. 34. S. 62.
39 Frauenfelder, s. Anm. 2, S. 78.
40 Frauenfelder, s. Anm. 2, S. 325f.
41 Frauenfelder, s. Anm. 2, S. 77.
42 Hildegard Urner-Astholz, Ikonographische Besonderheiten in den Wandmalereien der Kirche Burg bei Stein am Rhein, in: Unsere Kunstdenkmäler 39 (1988), S. 64. – Christoph und Dorothee Eggenberger; Malerei des Mittelalters (Ars Helvetica 5, hrsg. von Florens Deuchler), Disentis 1989, S. 146. – Knoepfli und Emmenegger datieren ins erste Viertel des 15. Jahrhunderts; Albert Knoepfli/Oskar Emmenegger u. a., Wandmalerei. Mosaik (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2), Stuttgart 1990, S. 189. – Michler datiert um 1420/30; Michler, s. Anm. 34, S. 199.

Auch verschiedene Wandfelder der Burgkapelle der Kyburg bei Winterthur, mit der die Nordkapelle zahlreiche Gemeinsamkeiten aufweist, besitzen einen solchen Hintergrund, so die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* an der Nordwand und die Heiligenbilder der Ostwand. Gubler datiert die *Anbetung* der Kyburg zwischen 1400 und 1420, die Heiligenbilder der Ostwand um 1424.[43] Michler hält diese Unterscheidung in zwei Bestände nicht für zwingend und datiert die Malereien, deren präzise Zeichnung er von herkömmlichen Vorzeichnungen unterscheiden will und *wahrscheinlich bei sparsamer Farbgebung auf Sicht angelegt* sieht, ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts.[44] Hierfür sind jedoch keine Anhaltspunkte gegeben: Die Seccomalereien wurden wie die der Nordkapelle erst im letzten Jahrhundert freigelegt, ein Vorgang, mit dem in grossem Umfang der Verlust von Farbflächen einhergehen kann, wie es beispielsweise ja auch in der Nordkapelle im Bildfeld mit dem *Heiligen Christophorus* zu beobachten ist. Schon Gubler wies darauf hin, dass die Malereien der Kyburg stark retuschiert, also Kontur- und Binnenzeichnungen umfassend ergänzt sind.[45] Die von Michler betonte «Präzision der Zeichnung» ist nicht zu belegen. Seine späte Datierung orientiert sich möglicherweise auch am *Christophorus* des südlichen Seitenschiffes im Konstanzer Münster (nach 1435), den er aufgrund seiner «realistischen Umformung des traditionellen Typus» als Vorbild für die Christophorusdarstellungen der Kyburg und der Nordkapelle heranzieht.[46] Da dieser Bildtypus jedoch bereits seit dem späten 14. Jahrhundert verbreitet war, ist dieser Vergleich nicht zwingend.[47] Aus diesen und stilistischen Gründen sind für die Malereien der Kyburg die früheren Datierungen und Unterscheidungen in verschiedene Bestände von Gubler überzeugender.

Mit den Malereien der Kyburg weisen die der Nordkapelle weitere stilistische Gemeinsamkeiten auf:[48] Wie an der Ostwand der Nordkapelle besitzen die Heili-

---

43 Hans Martin Gubler, Bezirke Pfäffikon und Uster. Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Bd. 3 (Kunstdenkmäler der Schweiz 66), Basel 1978, S. 183.

44 Michler, s. Anm. 34, S. 182.

45 Gubler, s. Anm. 43, S. 180.

46 Michler, s. Anm. 34, S. 102.

47 Michler kommt aufgrund seiner späten Datierung aufgeführter Beispiele (Nordkapelle in Stein am Rhein und Burgkapelle der Kyburg, beide um 1440) ferner zu dem Ergebnis, die Streumusterornamentierung der spätgotischen Malerei in der Mitte des 15. Jahrhunderts sei ein regressives Element, das in Zeiten stilistischer Wandlung – für ihn in diesem Zusammenhang der Internationalen Gotik zur Spätgotik – verstärkt auftauchte; Michler, s. Anm. 34, S. 102.

48 Auch Michler zieht einen Vergleich zwischen diesen Malereien, die er allerdings im gemeinsamen *Christophorus*vorbild des Konstanzer Münsters, der Sternornamentierung und dem zeichnerischen Duktus sieht, für die er die verlorene Originalhandschrift des Konstanzer Konzils als Grundlage heranzieht; Michler, s. Anm. 34, S. 102. Ferner will er die Malereien der Nordkapelle im Zusammenhang oder Anschluss mit den um 1437 im benachbarten Chor der ehemaligen Klosterkirche St. Georgen entstandenen Malereien bringen, ohne hierfür Argumente zu nennen; Michler, s. Anm. 34, S. 198. Über die Sternenornamentierung und den insgesamt flächigen Charakter hinaus sind die Malereien des Chores mit denen der Nordkapelle jedoch weder in den verwendeten Ornamentmotiven noch in Details vergleichbar und wirken insgesamt spröder.

genfiguren der Ostwand in der Kyburg szenenüberfangende Wimperge mit Krabben und einer Kreuzblume. Die schablonierte Vierpassornamentik der beiden Kapellen ist ebenfalls identisch. Ferner findet sich auch das dekorative Element des in der Kyburger *Anbetung* flatternden Gürtels des ersten Königs in den Malereien der Nordkapelle: Hier ist es im wehenden Turbanband des dritten Königs der *Anbetung*, im linken Lendentuchende Christi in der *Kreuzigung* und im wehenden Gewandzipfel Christophorus' nachweisbar. Dieses Motiv trifft man in der Wandmalerei der Bodenseeregion im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts noch öfters an (St. Johann auf Burg bei Stein am Rhein).
Aufgrund der stilistischen Merkmale und angeführten Vergleichsbeispiele der lokalen Kunst erweisen sich die Malereien der Nordkapelle als Werke der «Kunst um 1400» und können um 1420 datiert werden.
Wegen des fragmentarischen Erhaltungszustandes der *Himmelfahrt Mariae*, die erst in einer weiteren Arbeitsphase eingefügt wurde, ist eine stilistische Untersuchung nicht möglich. Das gilt auch für das vierte Paar des Stifterbildes, das sich am Duktus der vorangehenden Donatoren orientiert.

3. Das Stifterbild der Südwand

Aus stilistischen Gründen können die Wandmalereien der Nordkapelle nicht zum Stiftungskomplex Ulrich VIII. gehören, sondern wurden erst zu einem späteren Zeitpunkt angebracht. Im folgenden soll deshalb zunächst das Stifterbild, die *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen* [Abb. 6 und 7], untersucht werden, um Hinweise auf diese zweite, mit der Grablege verbundene Stiftung zu erhalten.

3.1. Analyse

Das sich über mehr als zwei Drittel der Südwand erstreckende Stifterbild ist formal und inhaltlich in zwei Bereiche, die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und die Stiftergruppe, gegliedert, wobei die Stifter den grösseren Bildraum beanspruchen. Die Trennung der beiden Bildbereiche erfolgt durch eine Zäsur zwischen dem letzten König und dem ersten Stifter sowie durch ein landschaftliches Bildelement: Zwischen dem letzten König und dem ersten Stifter sind im Tal zwischen den beiden Bergen des Mittelgrundes Bäume sichtbar. Diese Bäume, die den Berg hinter der *Anbetung* rahmen und bis links zum Stall reichen, binden diesen Bildbereich als Einheit zusammen. Gleichzeitig wird durch den Berg mit der Burg, der sich hinter dem Tal zwischen der *Anbetung* und der Stiftergruppe befindet, eine formale Verbindung geschaffen: Einerseits gehört er zur bergigen Landschaft der

Anbetung, andererseits kommen auf seinem Ausläufer die Stifter zu stehen. Eine weitere formale Verbindung der Bildbereiche wird durch die gemeinsame Darstellung der *Anbetung* und der Stiftergruppe im Vordergrund und auf der selben Bildhöhe erzielt, während die Berge den Mittelgrund bilden. Der Hintergrund zeichnet sich wie in den anderen Bildfeldern durch eine weissgrundige Sternenverzierung aus.

Die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* ist also in einen landschaftlich artikulierten Bildraum eingebunden. Maria sitzt im Stall und hält auf ihrem Schoss das Christuskind, welches nach dem dargebotenen Geschenk des ersten Königs greift. Dieser kniet vor Maria und dem Kind und reicht Christus mit angehobenen Händen eine Schatulle. Versetzt hinter ihm stehen die beiden anderen, nach den Lebensaltern unterschiedenen Könige mit weiteren Geschenken. Hinter den beiden stehenden Königen erhebt sich im Mittelgrund ein Berg, auf dem ein Musikant mit einem Hund sitzt. In seiner linken Hand hält er ein Horn, während er mit der rechten Hand auf die Burg nach rechts weist, die durch zwei mächtige Ecktürme und einen Zinnenkranz einen wehrhaften Charakter besitzt. Rechts der *Anbetung* befindet sich mit geringem Achtungsabstand die Stiftergruppe, die aus vier kniend betenden Paaren im Dreiviertelprofil und in gleicher Grösse wie die Heiligenfiguren gebildet wird. Die Stifter sind reliefhaft und – ausser dem letzten Paar, das sich mit der vorangehenden Stifterfigur zu einer enggefügten Gruppe verbindet – in regelmässigem Abstand nebeneinander aufgereiht. Sie kommen über der Grabnische auf dem Ausläufer des Burgberges zu stehen und heben sich vom sternenverzierten Hintergrund ab. Unter den Knien des ersten Stifters in ritterlicher Rüstung ist ein gelbes Wappenschild mit einem fünfastigen blauen Baum sichtbar. Vor und über seinem Kopf zieht sich ein Spruchband mit folgender Inschrift hin: *o mar*[...] [...]*uoter gottes bitt für uns*. Hinter seinem Kopf weisen einzelne Buchstaben darauf hin, dass sich hier ein weiteres Spruchband befunden hat, von dem nur Fragmente überliefert sind: *von* [...] *clingen*. Vergleichbare, meist unleserliche Bänder und Inschriften befinden sich auch bei den anderen Stiftern. Hinter dem ersten Stifter befindet sich eine weibliche Figur, die kein Wappen aufweist. Ihr Kopf und ihre Hände sind nur noch im Inkarnat sichtbar, und ihr Spruchband enthält den Text: [...] *Aux matrix maria O P N*. Über diesen beiden Stiftern ist eine grosse Helmzier dargestellt, die auf ihre Zusammengehörigkeit hinweist. Sie besteht aus einem roten Kreisschild mit ockerfarbenem Zentrum und umgebendem weissem Federkranz über schmuckvoll gewundenen ocker-, braun- und rotfarbenen Ranken. Auch das dritte und vierte Stifterpaar weisen diese Helmzier auf, welche lediglich ein blau- statt ockerfarbenes Zwischenstück besitzt. Die Helmzier des zweiten Paares unterscheidet sich von den anderen: Ihre Ranken sind schwarz und auf der Unterseite ockerfarben, darüber befindet sich die Halbfigur eines weissen, aufgerichteten und bekrönten Löwen mit roter Zunge und mächtigem ockerfarbenem Kamm. Das dazugehörende Stifterpaar, dessen männlicher Part wie der erste Stifter auf einem gelben Wappen mit blauem Eichast kniet, unterscheidet sich sonst nur geringfügig von seinen Vorgängern. Unter den Knien der Frau befindet

sich ein leeres weisses Wappenschild und in ihrem Spruchband kann noch [...] *O P N* gelesen werden. Die Frau des dritten Paares trägt einen langen schwarzen Umhang und hat den Kopf mit einem kurzen, weissen Tuch bedeckt. Ihr Inschriftenband weist noch die Worte [...] *Stain* [...] auf. Wie das vorangehende Paar kniet der männliche Stifter auf einem gelben Wappen mit fünfblättrigem Eichast, während das der Frau nur als leerer Umriss erhalten ist. Vom hintersten Ritterpaar, das dicht hinter seine Vorgänger gedrängt folgt, besitzt nur die Frau ein leider leeres Wappenschild, das hinter ihrem Rücken das Vierpassband überlagert. Im rechten unteren Eck des Wandbildes befindet sich auf weissem Hintergrund folgende Inschrift: *die auf den Spruchbändern befindlichen Inschriften sind nach einem alten auf Schloss Bodman stehenden Orginale neu aufgemalt, einzige Zuthat.*

Als wichtige formale Struktur lässt sich also festhalten: Das Stifterbild ist in die Bildbereiche der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* und die Stiftergruppe gegliedert. Diese sind im Vordergrund dargestellt und einerseits durch formale Elemente voneinander getrennt (Zäsur zwischen letztem König und erstem Stifter, Tal mit Bäumen) und gleichzeitig wieder miteinander verknüpft (Burgberg).

Die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* geht auf Matthäus 2,9–11 zurück, auf die Geschichte einiger Weisen aus dem Morgenland, welche einem Stern folgten, Christus als den neuen König der Juden anbeteten und ihm Gaben brachten. Schon bald wurden die Weisen mit Königen gleichgesetzt und als solche seit dem 10. Jahrhundert in der bildenden Kunst dargestellt.[49] Ihre Dreizahl ist auf die dargebrachten Geschenke (Gold, Weihrauch, Myrrhe) zurückzuführen und seit dem 3. Jahrhundert allgemein verbreitet. Seit dem frühen Mittelalter wurden die Könige auch nach den drei Lebensaltern differenziert. Die *Anbetung* der Nordkapelle weist die wesentlichen Elemente der Dreikönigsbilder des späten Mittelalters auf, deren ikonographischer Schwerpunkt meist im Überreichen der Gaben des ersten Königs liegt:[50] Maria sitzt demütig in einem Stall und hält das natürliche und unbekleidete Kind auf dem Schoss. Dieses greift nach der dargereichten Schatulle (Gold) des ältesten Königs, der ohne Krone vor ihm kniet. Der zweite König mittleren Alters trägt ein hohes Gefäss (Weihrauch) und weist auf den Stern. Ihm folgt der dritte und jüngste König mit einem Giessgefäss (Myrrhe). Über diesen Kanon geht das Stifterbild jedoch hinaus.

Der Musikant auf dem Berg hinter den Königen gehört formal und inhaltlich zur *Anbetung*.[51] Im späten Mittelalter, das die Szene landschaftlich immer weiter ausge-

---

49 Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Gütersloh 1966, S. 105–124. – Zur Ikonographie der *Heiligen Drei Könige* vgl. auch Adolf Weis, Drei Könige, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, S. 539–549, hier S. 541. – Hugo Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, 2 Bde., Neuaufl., Olm 1976.

50 Frank O. Büttner, Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung, Berlin 1983, S. 21.

51 Der Hund zu Füssen des Musikanten ist mutmasslich ergänzt, er wird in der Pause im EAD/Bern, Inv. Nr. 151985 nicht verzeichnet.

staltete und durch zahlreiches Beiwerk ergänzte, wurden im Hintergrund häufig Hirten mit einer Herde Schafe dargestellt. Die Verbindung der Hirten mit dem Geschehen im Stall von Bethlehem ist in der Verkündigung an die Hirten nach Lukas 2,8–14 begründet. Liegt keine Einzeldarstellung vor, wurden die Hirten entweder als Nebenszene oder als reines Hirtenmotiv in Darstellungen der *Geburt Christi* eingefügt[52] und von hier auch in die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* übernommen. Neben dem Hirtenstab gilt die Flöte als Attribut der Hirten.[53] Der Musikant des Stifterbildes muss auf einen solchen musizierenden Hirten zurückgeführt und folglich konsequenterweise auch als Hirte bezeichnet werden. Er ist hier allerdings als Einzelfigur ohne die obligaten Schafe des Hirtenmotivs dargestellt und erfüllt eine spezifische Bildfunktion: Mit seiner rechten Hand, die über das Instrument hinweggreift, deutet er auf die Burg des benachbarten Berges.

Der Burgberg, der die Zäsur zwischen *Anbetung* und Stiftergruppe hinterfängt, wurde als formales Verbindungsglied dieser Bildbereiche bezeichnet. Nach ikonographischen Gesichtspunkten ist er ein Element der *Anbetung:* Im Zusammenhang mit den Weisen aus dem Morgenland gehen architektonische Stadt- oder Tempelansichten auf die Herodes-Episode in Jerusalem (Matth. 2,1–8) zurück,[54] die dem Bericht des Matthäus von der Anbetung der Weisen vorausgeht und von deren Zusammenkunft mit König Herodes in Jerusalem berichtet. Auch in der französischen Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts wurde durch Tore und zinnenbekrönte Türme im Bildhintergrund auf die Herodes-Episode angespielt, welche in zeitgenössischer Manier wiedergegeben wurden (vgl. die schon genannte *Anbetung der Heiligen Drei Könige* der «Belles heures de Jean de Berry»).[55] Darüberhinaus wurde die bewehrte Stadtansicht der Dreikönigsanbetung des sogenannten «Brüsseler Initialmeisters» in der Bodleian Library, Oxford,[56] als Symbol der umwehrten Stadt bezeichnet und hieran anknüpfend das stadtturmartige Bauwerk in der *Anbetung* des Ortenberger Altares (um 1430), Landesmuseum Darmstadt, als Sinnbild der territorialen Macht interpretiert, das dem Stifter aus der Familie Eppstein, der sich als zweiter König darstellen liess, zugeordnet ist.[57] Entsprechend wird im Stifterbild der Nordkapelle die formal aus dem Bildbereich der *Anbetung* ausgegrenzte Burg durch die Geste des Musikanten wieder mit der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* verbunden. Durch die formale Ausgrenzung ist jedoch wie im Ortenberger Altar eine inhaltliche Verbindung der Burg mit den Stiftern impliziert, die ihren Herrschaftssitz «ob stain» hatten. Hierbei ist die Burg

---

52 Schiller, s. Anm. 49, S. 95.

53 Schiller, s. Anm. 49, S. 77. – Vgl. beispielsweise die Altarpredella Bernardo Daddis aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts in der Accademia, Florenz.

54 Weis, s. Anm. 49, S. 544.

55 Gerhard Bott, Der Ortenberger Altar, Stuttgart 1966, S. 17.

56 Bodleian Library, Oxford, ms. Douce 62, fol. 73v.

57 Wolfgang Beeh, Mittelalterliche Abbildungen als Legitimationsnachweis. Die Tafel mit der Anbetung der Könige in Lenzburg und der Ortenberger Altar, in: Kritische Berichte 4/4 (1976), S. 11.

keinesfalls ein realistisches Abbild der Burg Hohenklingen, mit der sie keinerlei Ähnlichkeit aufweist,[58] sondern ein symbolischer Verweis auf den Herrschaftssitz der Hohenklingen, welche die territoriale Macht innehatten. Die Burg befindet sich formal auf gleicher Höhe mit den Helmzierden, was ihre repräsentative Funktion betont.

Die Integration von Stifterfiguren in die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* wurde in der bildenden Kunst nicht sehr häufig vorgenommen, besitzt jedoch eine Tradition, welche die Stifterfiguren entweder dem Moment der Darbringung von Gaben oder aber dem Augenblick der sich vollziehenden Anbetung beifügte.[59] Für die zweite Gruppe arbeitet Büttner heraus, dass der Adorationsgestus des Stifters den der Könige, deren Tun als vorbildlich verstanden wurde, aufnimmt und variiert.[60] Die Motivation, sich in dieser Weise darstellen zu lassen, lag in der Absicht der Stifter, sich in ihrer Andacht den Heiligen Drei Königen gleichzusetzen und ihren unmittelbaren Bezug zu den Heiligen herauszustellen. Im Zusammenhang mit einer unternommenen Stiftung erscheint indes auch die Ikonographie des Darbringungsmotives der Heiligen Drei Könige per se als geeignetes Motiv zur Gleichsetzung und Identifikation.[61] Als solches ist es an der Stirnseite des Dreikönigsschreins im Kölner Dom (um 1200) vorgebildet: Otto IV. schliesst sich dem Zug der Magier an, von denen der erste im Begriff ist, niederzuknien. Er hat die Hände, in denen er eine Schatulle hält, erhoben. Das Kästchen enthält der Form nach das dargebrachte Gold. Otto IV., der für den Schrein eine grössere Menge Gold stiftete, trägt in seinen Händen ein vergleichbares Kästchen. Deutlich artikuliert sich hier der Anspruch, in der Imitation des vorgebildeten Darbringungsmotives die eigene Stiftung den Gaben der Heiligen Drei Könige gleichzusetzen.[62] Die Figur Ottos IV. am Dreikönigschrein gibt durch das Kästchen in den Händen einen Hinweis auf die erfolgte Stiftung. Er ist dafür ohne den charakteristischen Gestus dargestellt, den die Stifter anderer Dreikönigsbilder mit dem Darbringungsmotiv aufweisen (*Dreikönigsanbetung mit König Edward III. von England und*

---

58 Auch Michler bringt den Burgberg mit den Hohenklingen in Verbindung, wobei er jedoch von «vergegenwärtigender Realistik» spricht; Michler, s. Anm. 34, S. 102.

59 Büttner, s. Anm. 50, S. 21.

60 Büttner, s. Anm. 50, S. 19–33.

61 An dieser Stelle sei auch auf die zahlreichen «versteckten Porträts» hingewiesen, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in grossem Umfang in Darstellungen der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* vorkommen und in denen eine unmittelbare Identifikation eines Stifters mit einem der Könige vollzogen wird. Vgl. hierzu Büttner, s. Anm. 50, S. 197–199. – Friedrich B. Polleross, Das sakrale Identifikationsporträt, Worms 1988.

62 Vgl. auch Büttner, s. Anm. 50, S. 26f. – Zur umfassenden Ikonographie des Dreikönigschreins vgl. Axel und Martina Werbke, Theologie, Politik und Diplomatie am Dreikönigenschrein. Die Ikonographie der Frontseite, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XLVI/XLVII (1985/86), S. 7–73. – Da die Heiligen Drei Könige als exemplarische Vertreter des Fürstenstandes gedeutet wurden, nutzte man sie in der Herrscherikonographie ohnehin zur repräsentativen Selbstdarstellung in der Standesrolle; Büttner, s. Anm. 50, S. 27. – Vgl. auch Die Heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung. Ausstellungskatalog Köln, Wallraf Richartz Museum in der Josef Haubrich Kunsthalle 1982.

seinen Söhnen in London, Westminsterpalast/Stephanskapelle, um 1360; Epiphanie eines flämischen Missales von 1366;[63] Epitaph des Johann von Allenblumen in Erfurt, Domkirche, 1429). Anders als in der Nordkapelle werden die Stifter in diesen Darstellungen jedoch von der biblischen Szene getrennt. Dagegen befindet sich in einem schweizerischen Baldachinaltar des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich (um 1400)[64] der Stifter mit den ersten beiden Königen auf einem Altarflügel, wobei er noch vor dem ersten König kniet. Hierdurch wird bereits die Dreikönigsgruppe antizipiert, die sich eigentlich erst durch den dritten König des äusseren Altarflügels vervollständigt. Der Stifter im charakteristischen Stiftergestus wird so mit den Königen im Augenblick der Darbringung gleichgesetzt[65] und seine Stiftung kann als entsprechender Akt der Verehrung begriffen werden.
Das Stifterbild der Nordkapelle scheint einer vergleichbaren Motivation entsprungen zu sein: Die Stifter, die hier in gleicher Grösse wie die Heiligenfiguren wiedergegeben sind, schliessen sich den biblischen Figuren mit geringem Achtungsabstand wie ein Gefolge an. Eine solche Exponierung der Stifter spiegelt einerseits die Entwicklung des 14. Jahrhunderts wieder, in der die ursprünglich kleineren Stifterfiguren ihren Platz im unteren Bildeck verliessen. Im vorliegenden Fall nehmen sie jedoch eine ungewöhnlich grosse Fläche, annähernd zwei Drittel des Bildfeldes, ein und werden zudem paarweise durch die riesigen Helmzierden betont. Der gemeinsame Handlungsraum der biblischen und weltlichen Figuren wird durch formale und ikonographische Elemente wiederholt zusammengebunden. Die Stifter weisen durch ihren Gestus auf eine Stiftung hin und schliessen sich gleichberechtigt den Heiligen Drei Königen an, deren Darbringung als exemplarischer Akt auf die eigene Stiftung hinweist. Indem sie mit den Heiligen in einem gemeinsamen heiligen Bezirk dargestellt werden, findet eine Integration in die Heilsgeschichte statt, worin sich der Wunsch der über der Grabnische aufgereihten Stifter ausdrückt, durch ihr «Seelgerät» einen Platz im Himmel zu erlangen.[66]
Die schematische Aufreihung der Stiftergruppe entspricht der summarisch reihenden Komposition der *Anbetung*, bei der auf einen Grundtypus zurückgegriffen wird, der neben einer zentrierten und symmetrischen Komposition besteht. Der

---

63 Den Haag, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum, 10 A 14.

64 Das Schweizerische Landesmuseum, Hauptstücke aus seinen Sammlungen, Stäfa 1969, Nr. 53.

65 Büttner bezeichnet den Stifter gegenüber den Königen im «Bildbereich wie im Massstab» untergeordnet und betont die Vorbildlichkeit der Könige für die *pietas* des Stifters; Büttner, s. Anm. 50, S. 24. Diese Ansicht kann ich nicht teilen: Durch die Antizipation der Dreikönigsgruppe im Altarflügel mit dem Stifter (vgl. oben Text) und dessen nächste Nähe zu Maria und dem Kind, ist er im «Bildbereich» keinesfalls untergeordnet und sein geringerer Massstab wird durch die Staffelung der Figuren des Altarflügels kompensiert. Durch die Verwendung der Ikonographie des Darbringungsmotives geht die Vorbildlichkeit der Könige für den Stifter deutlich über die *pietas* hinaus.

66 Wolfgang Schmid, Zur Selbstdarstellung städtischer Eliten des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Stifterbildern, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Ausstellungskatalog Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 1994, hrsg. von Peter Jetzler, S. 101–115, hier S. 104.

hier verwirklichte Typus, bei dem sich Maria und das Kind im östlichen Bildbereich befinden, ermöglicht die Ausrichtung der Könige und Stifter nach Osten. Hier befand sich wahrscheinlich unter dem grossen Ostfenster auch der mutmassliche Marienaltar. Gleichzeitig konnten die Stifter als geschlossene Gruppe über der Grabnische dargestellt werden.

3.2. Die Stifter

Interessant wird es an dieser Stelle, nach den Stifterpersönlichkeiten zu fragen, die annähernd zwei Drittel des Bildfeldes beanspruchen. Die Stifterinschriften, die üblicherweise den Namen des Stifters, die Anrufung Gottes oder eines Heiligen oder den Anlass der Stiftung enthalten, sind zum Grossteil verloren oder durch Restaurierung «ergänzt» und können deshalb nicht zu einer Interpretation herangezogen werden. Die Stifterwappen und Helmzierden führen jedoch weiter.
Die verbliebenen gelben Wappen mit blauem Eichast sind die Wappen der Freiherren von Hohenklingen, deren Vorfahren (Klingen) seit der Mitte des 12. Jahrhunderts zunächst die Untervogtei des Klosters St. Georgen und schliesslich seit dem 13. Jahrhundert die Vogtei als direktes Reichslehen inne hatten.[67] Etwa zeitgleich siegelten sie dann mit genanntem Wappen und nannten sich auch «von Hohenklingen». Auf einem solchen Wappen knien also die ersten drei Stifter und weisen sich somit als Söhne des Hauses aus. Wahrscheinlich hat sich auch unter dem vierten Stifter dieses Wappen befunden; im unteren Bereich wurde hier jedoch die Putzschicht erneuert, so dass dieser Punkt offen bleiben muss. Da er aber wie das erste und dritte Paar mit der entsprechenden Helmzier der Hohenklingen ausgestattet ist, gibt auch er sich als Nachkomme des Hauses zu erkennen. Bei den Frauen, die sich mit den Männern unter einer gemeinsamen Helmzier befinden, handelt es sich mit grosser Wahrscheinlichkeit um die Gattinnen. Ihre Wappenzeichnungen haben sich nicht erhalten.
Die Helmzier des zweiten Paares ist die des verwandten Hauses von Altenklingen, das die Stammeslehen der Klingen im Thurgau und damit auch die Stammeswappen und Helmzierden übernommen hatte. Diese Helmzier ist dem zweiten Stifter gleichberechtigt neben dem Wappen der Hohenklingen beigefügt, wodurch

---

67 Zur Geschichte der Freiherren von Hohenklingen wurden verwendet und im folgenden nicht einzeln zitiert: Johann Adam Pupikofer, Geschichte der Freiherren von Altenklingen, Klingen und Hohenklingen, in: Thurgauer Beiträge zur vaterländischen Geschichte 10 (1869), S. 1–112. – J. Böschenstein, Übersicht der Geschichte von Stein und Hohenklingen, in: Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensees XIII (1884), S. 14–21. – Otto Stiefel, Geschichte der Burg Hohenklingen und ihrer Besitzer, Diss. München 1921. – Otto Stiefel, Geschichte der Burg Hohenklingen. Denkschrift, Zürich 1921.– Otto Feger, Geschichte des Bodenseeraumes, Bde. 2 und 3, Konstanz/Lindau 1958 und 1963. – Frauenfelder, s. Anm. 2. – Ein Stammbaum der Hohenklingen befindet sich auf S. 48.

ein Hinweis darauf gegeben ist, dass er die Wappenrechte beider Familien innehatte. Der Erste, der hierfür in Frage kommt, ist Walter IX., an den 1394 mit ihrem Aussterben die Wappenrechte der Altenklingen übergingen. Nach ihm hatten diese noch Ulrich X. und Ulrich XI. inne. Neben Walter XII., der im Dienste Habsburgs stand und an der Herrschaft Hohenklingen nicht beteiligt war, sind sie auch die beiden letzten Söhne des Hauses, die zur Führung der Wappen und Helmzierden Hohenklingens berechtigt waren.
Ulrich XI. als Träger der Helmzier Altenklingens zu identifizieren ist kaum möglich, da er der letzte männliche Nachkomme des Geschlechtes war und man nach der genealogischen Ordnung mittelalterlicher Bilder nicht davon ausgehen kann, dass seine Vorfahren hinter ihm abgebildet wurden. Abgesehen davon liesse sich das spätere Einfügen eines weiteren Stifterpaares am Ende der Reihe nur schwer interpretieren. Sollte Ulrich X. Träger der Helmzier Altenklingens sein, müsste man die ihm folgenden männlichen Stifter als Walter XII. und Ulrich XI. identifizieren. Der erste Stifter wäre dann Walter IX., der Ulrich X. – einen Nachkommen des verarmten «Brandisschen» Familienzweiges[68] – erst im Jahre 1417 wieder offiziell an der Herrschaft beteiligte und als Erben einsetzte, wohl weil sein eigener Sohn mit vier Jahren noch zu jung war. Es ist indes nur schwer vorstellbar, dass Walter IX. lediglich durch die Wappen und Zierden Hohenklingens ausgezeichnet wurde und so eine vergleichsweise blasse Stellung neben seinem Erben einnahm. Einer Kopie der Chronik des Konstanzer Konzils von Ulrich Richental, welche Wappen und Namen der am Konzil anwesenden Herren verzeichnet, ist dann auch zu entnehmen, dass sich Walter IX. – im Unterschied zu Ulrich X. und Ulrich IX. – durch die Wappen Altenklingens auswies.[69] Offensichtlich versuchte er so, auf seine um Altenklingen erweiterte Herrschaft hinzuweisen, da seine Familienherrschaft ohnehin dem genannten Namen «von Hohenklingen ob Stain» zu entnehmen war. Im Stifterbild der Nordkapelle setzt sich der Träger der Helmzier Altenklingens in vergleichbarer Weise von seinen Vorgängern und Nachfolgern ab. Es liegt nahe, in ihm Walter IX. mit seiner Gattin Kunigunde von Fürstenberg zu sehen, unter denen das Geschlecht seine letzte und grösste Blüte erlebte (alleinige Herrschaft von Hohenklingen, Übernahme der Stammeswappen, Privileg eines eigenen Gerichtsstandes, Wasser- und Landzollrecht und ähnliches). Naheliegend ist es auch, das vorangehende Paar mit seinem Vater Ulrich VIII. und Elsbeth von Brandis zu identifizieren, die wir bereits von der Stiftungsurkunde kennen und die mit Sicherheit bereits verstorben waren. Das Einbeziehen bereits

68 Grundsätzlich scheint die Herrschaft innerhalb einer Generation gemeinsam, aber unter dem Vorsitz des Familienältesten ausgeübt worden zu sein. Der «Brandissche» Familienzweig war jedoch aus Geldnot im Jahr 1359 gezwungen, seine Hälfte der Herrschaft an die Herzöge von Habsburg zu verkaufen, welche sie dem «Bechburger» Familienzweig verpfändete. Die gesamte Herrschaft lag also schliesslich in den Händen Ulrichs VIII., unter dessen Sohn Walter IX. das Geschlecht dann seine grösste Macht besass.

69 Ulrich Richental, Das Konzil zu Konstanz. MCDXIV–MCDXVIII, Faksimileausgabe, Starnberg/Konstanz 1964, S. 147.

verstorbener Personen in ein Stifterbild ist häufig nachzuweisen.[70] Bei den ersten beiden männlichen Stifterfiguren handelt es sich dann also um Inhaber der Familienherrschaft. Führt man diese Linie weiter, kann der dritte Stifter als Ulrich X. identifiziert werden, den Walter IX. als Nachfolger einsetzte. Über dessen Frau liegen keine urkundlichen Belege vor, so dass ihr Name unbekannt bleibt. Als letzter Erbe der Herrschaft Hohenklingen, zugleich letzter männlicher Vertreter der Familie, folgt diesem Paar Ulrich XI. mit seiner Frau Anna von Ramstein.[71]
Wie ausgeführt, wurde das vierte Paar erst zu einem späteren Zeitpunkt eingefügt, so dass nur Ulrich VIII., Elsbeth von Brandis, Walter IX., Kunigunde von Fürstenberg und Ulrich X. mit seiner Gattin zum ursprünglichen Stifterbild gehörten. Da die beiden Erstgenannten wohl schon verstorben waren, sind Walter IX. und Ulrich X. mit ihren Frauen als Stifter des Wandbildes und des dazugehörigen Programmes anzusehen, das wahrscheinlich mit der Kapellenerweiterung einherging. Ulrich X. verkaufte seine Herrschaftsrechte an Hohenklingen im Jahr 1419 und behielt sich lediglich die Lehen Altenklingens vor. Vermutlich hätte er sich anschliessend durch die Wappen oder Helmzierden Altenklingens ausgewiesen, weshalb das Jahr 1419 als spätester Zeitpunkt für die Kapellenerweiterung und das Entstehen der Wandmalereien anzunehmen ist. Dies entspricht auch der Datierung auf der Grundlage stilistischer Merkmale.
Das Hinzufügen von Stiftern in bereits vorhandene Werke, hier Ulrichs XI. und seiner Frau, ist wiederholt nachgewiesen. Ihr Stiftergestus bezieht sich dann nicht auf das Stifterbild an sich, sondern auf eine Erweiterung oder Restaurierung.[72] Es ist also davon auszugehen, dass auch mit der Einfügung Ulrichs XI. und seiner Frau ins Stifterbild eine Stiftung einherging. Hier läge eine Verbindung mit der flachen Nische der Nordwand und ihren Malereien nahe. Diese Vermutung lässt sich jedoch nicht weiter erhärten, wie sich auch für eine nähere Datierung dieser Stiftung keine Anhaltspunkte erhalten haben.

---

70 Dirk Kocks, Stifterdarstellungen in der italienischen Malerei, Diss. Köln 1971, S. 6.

71 Die Identifizierungen der Stifter in der Sekundärliteratur erfolgten ohne das Wissen, dass das letzte Stifterpaar erst später zugefügt wurde. Wüscher interpretiert die Figuren ohne genaue Kenntnisse über die Geschichte des Geschlechtes als *die letzten der edlen Familie*, nämlich Ulrich VIII., Elsbeth von Brandis, Walter IX., Kunigunde von Fürstenberg, Ulrich XI., Anna von Ramstein und Anastasia von Klingen. Das letzte Paar, das er nicht eindeutig als Mann und Frau erkennen kann, bezeichnet er als Verena von Klingen mit ihrem Gatten Konrad von Bussnang oder als Ulrich X. und Walter XII.; Wüscher, s. Anm. 2, S. 130. Er nennt also einerseits eine Person zuviel und unterschlägt andererseits zahlreiche Familienangehörige, die man in einer solchen Chronologie ebenfalls hätte darstellen können. – Stiefel identifiziert die ersten drei Stifterpaare wie Wüscher und will im letzten Paar entweder Anastasia und Verena von Klingen oder Ulrich X. und Walter XII. sehen; Stiefel, s. Anm. 67 (Diss.), S. 56. – Frauenfelder zitiert hier Stiefel; Frauenfelder, s. Anm. 2, S. 74.

72 Als Beispiel eines solchen Vorgangs sei auf die Stifter des Kreuzigungsfreskos im Refektorium S. Maria delle Grazie in Mailand hingewiesen, die Leonardo da Vinci hier einfügte, obwohl sie für die Kapelle sein bekanntes Wandbild mit dem *Abendmahl* (1496/97) stifteten; Kocks, s. Anm. 70, S. 203f.

4. Anmerkungen zur Ikonographie der Wandmalereien

4.1. Das Programm als Ganzes

Auf eine eingehende ikonographische Analyse des Programmes muss aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Wandmalereien verzichtet werden. Es können nur allgemeine Schlüsse gezogen und einzelne Befunde problematisiert werden.[73]

Ein inhaltlicher Zusammenschluss des Programmes ist nicht erkennbar. Lediglich die dargestellten Stationen des Lebens Christi weisen einen direkten Bezug zueinander auf, sind jedoch formal durch Heiligenbilder voneinander getrennt. Als eine der grundlegenden Szenen des christlichen Heilsgeschehens, der Menschwerdung Christi, eröffnet die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* diesen Zyklus. Ihr folgt eine Darstellung der *Kreuzigung*, die als konzentriertes Andachtsbild den zentralen Akt der Heilserwartung wiedergibt. Die *Beweinung*, die auf das apokryphe Nikodemus-Evangelium zurückgeht – Maria wirft sich mit folgenden Worten weinend über ihren toten Sohn: *Herr, das vorausgesagte Mysterium ist erfüllt. Deine Menschwerdung ist beendet*[74] – verdeutlicht den inhaltlichen Zusammenhang: Die christologischen Szenen sind auf die in der Epiphanie begonnene und im Tod abgeschlossene Menschwerdung Christi ausgerichtet, die den in der *Kreuzigung* dargestellten Opfertod als Schlüsselereignis der christlichen Erlösungsvorstellung umspannen. In einer Grablege impliziert dieser Zusammenhang die Erwartung der Stifter, nach ihrem Tod an der vorausgesagten Erlösung teilzuhaben.

Es fällt auf, dass das Programm der Kapelle, die ja der Muttergottes geweiht war, keinen heute noch nachweisbaren expliziten Bezug auf die Heilige nimmt. Lediglich in der *Anbetung*, die jedoch im Kontext der christologischen Szene zu deuten ist, ist eine Verbindung mit ihr impliziert. Man könnte sich vorstellen, dass Maria in der verlorenen Heiligenfigur der Ostwand abgebildet war, wofür sich jedoch keine Anhaltspunkte mehr finden lassen. Wie sich die Situation heute darstellt, wurde erst durch das spätere Einfügen der Nische mit einer *Himmelfahrt Mariae* an der Nordwand eine mariologische Szene in das Gesamtprogramm integriert.[75]

---

73 Die Malereien der Grabnische werden hier keine weitere Beachtung finden, da sie nicht als Teile der originalen Ausstattung nachgewiesen sind.

74 Sermones VIII, Migne 100, col. 1480; zitiert nach Schiller, s. Anm. 6, S. 189.

75 Vetter mutmasste angesichts der erst teilweise freigelegten Malereien, in der Nische habe sich eine plastische bzw. malerische Darstellung des *Heiligen Grabes* oder der *Auferweckung Mariae* befunden; Vetter, s. Anm. 1, S. 239. Vermutlich hieran anknüpfend und das «oder» in Vetters Text übersehend, kommt die Dokumentation von 1992 zu dem Ergebnis, die Nische sei durch die darüberliegende *Beweinung* als *Heiliges Grab* konzipiert; Dokumentation, s. Anm. 2, S. 88 und 113. Aufgrund der Ausstattung der Nische mit der *Himmelfahrt Mariae*, der Inschrift und einem mutmasslichen Relief mit dem *Marientod* (Wüscher-Becchi, s. Anm. 2, S. 100) liegen für diese Deutung keine Anhaltspunkte vor.

Das Einfügen einer Marienszene in das Programm entspricht der seit dem späten Mittelalter stark verbreiteten Marienverehrung – als «Gefäss der Menschwerdung» galt sie als erste Fürbitterin – und nimmt gleichzeitig Bezug auf das Patrozinium der Grabkapelle. Darüberhinaus verweist die Malerei direkt auf die von Ulrich VIII. 1372 gestifteten Marienmessen, von denen eine an *Mariae Himmelfahrt* abgehalten wurde. In einer Grablege bedeutet die *Himmelfahrt Mariae* die Illustration der zentralen christlichen Glaubensaussage der Auferstehung, die hier an einem Menschen verwirklicht gesehen wird[76] und der auch die hier Bestatteten harren.

Die eklatante Beschneidung des darüberliegenden Bildfeldes durch das Einfügen der Nische ist auffällig. Hierdurch entbehrt die *Beweinung* ihr zentrales Element – den zu betrauernden Christus. Von den verbliebenen Figuren befindet sich vor allem Johannes im traditionellen Trauergestus und blickt mit Maria und der Mutter Jakobi jetzt kummervoll auf die darunterliegende Nische. Hierdurch wird der Anschein erweckt, als beziehe sich ihre Trauer auf die Nische, in der sich ja auch ein Relief mit dem *Marientod* befunden haben soll. Darüber hinaus erinnern die in einer Grabkapelle Trauernden an die *Pleurants* der französischen Grabplastik des 14. Jahrhunderts. Wenn der Vergleich erlaubt ist, kann die Trauer der Figuren im Kontext einer Grabkapelle auf die hier bestatteten Personen bezogen werden.

Die fast vollständig zerstörte Figur der Westwand ist ikonographisch nicht mehr zu deuten. Das sich anschliessende Bildfeld der Nordwand ist zwar ebenfalls nur fragmentarisch erhalten, lässt sich ikonographisch jedoch bestimmen: Es handelt sich um eine Darstellung des *Heiligen Christophorus*. Als solches weist es die grundlegenden Elemente des seit dem späten 14. Jahrhundert verbreiteten Christophorus-Bildes auf. In der Grablege gelangte er als Patron des Todes und Fürbitter in der Todesstunde zur Darstellung. Er gehörte im Mittelalter zu den am häufigsten dargestellten Heiligen und wurde im Kloster St. Georgen insgesamt fünfmal abgebildet.[77] Auch die Heiligenfigur im östlichen Bildfeld der Nordwand ist nicht mehr zu identifizieren. Der lange, schwarze Umhang und das schwarze Untergewand könnten darauf hinweisen, dass es sich um eine heiliggesprochene Benediktinerin handelt, das Buch wäre in diesem Fall als die Ordenssatzungen zu interpretieren.[78] Im linken Bereich des Bildfeldes befand sich möglicherweise eine weitere Heiligenfigur, ein Attribut oder eine szenische Ergänzung.

---

76 Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4.2, Gütersloh 1980, S. 91.

77 Neben der Abbildung in der Nordkapelle auch an der Nordwand des Chores (zweite Hälfte 13. Jahrhundert). Im Kloster selbst im Vorraum zur Abtwohnung (um 1506), im Speisezimmer (um 1510) und im Festsaal (1515–1516).

78 Die Dokumentation stellt die These auf, dass es sich bei der weiblichen Heiligenfigur mit Buch um *Scholastica* handele; Dokumentation, s. Anm. 2, S. 89.

Das kleinere Bildfeld der Südwand zeichnet sich durch folgende ikonographische Merkmale aus [Abb. 8]: An einem Kreuz, das von einem geöffneten Reif unterlegt ist, hängt eine gekrönte, bärtige und mit einer Ärmeltunika bekleidete Gestalt. Von ihrem rechten Fuss gleitet ein Schuh auf die sich unter ihr befindende Altarplatte herab, auf der das Kreuz, zwei brennende Kerzen und ein Kelch stehen. Rechts der Altarplatte befindet sich eine weitere Figur mit einem Gegenstand auf Schulterhöhe.
Die beschriebenen Merkmale treffen auf zwei ikonographische Typen zu – den *Volto Santo* und die *Heilige Kümmernis.*[79] In der Literatur zur Nordkapelle liegen demzufolge auch unterschiedliche Identifikationen dieser Heiligenfigur vor: Abwechselnd wird in ihr die *Heilige Kümmernis*,[80] eine als *Kümmernis* missverstandene Kopie des *Volto Santo*[81] oder der *Volto Santo*[82] selbst erkannt. Zuletzt wird in der Dokumentation der letzten Restaurierung wechselweise von einem *Volto Santo mit Ikonographie der Kümmernis*, einer *Volto-Santo-Kümmernis* und einer Darstellung der *Kümmernis* gesprochen.[83]
Die Verwechslungsproblematik liegt in der Legende und Ikonographie der *Heiligen Kümmernis* begründet, die in engem Zusammenhang mit dem in Lucca verehrten Gnadenbild des *Volto Santo* und seinen Legenden steht.
Als *Volto Santo* (Heiliges Antlitz) wird ein Kruzifix im Dom zu Lucca bezeichnet. Es ist ein Werk aus dem Umkreis Benedetto Antelamis aus dem frühen 13. Jahrhundert,[84] das ein älteres Werk ersetzt hat. Beide Kruzifixe sind in zahlreichen

---

79 Auch bekannt unter den Namen *Wilgeforte*, *Liberata*, *Ontkommera*, *St. Hülpe,* o. ä.; Lexikon der Kunst, begr. von G. Strauss, Bd. 3, Neubearb. Leipzig 1990, S. 180. – Die Literatur zu Ikonographie, Kult und Legende der *Heiligen Kümmernis* und des *Volto Santo* ist umfangreich und widersprüchlich und kann hier nicht umfassend aufgearbeitet werden. Die grundlegende Literatur wird im folgenden zitiert, weitere Literaturangaben befinden sich in einzelnen Anmerkungen: Gustav Schnürer, Die Kümmernis- und Volto-Santo-Bilder in der Schweiz, in: Freiburger Geschichtsblätter X (1903), S. 110–181. – Gustav Schnürer/Joseph M. Ritz, Sankt Kümmernis und Volto Santo (Forschungen für die Volkskunde 13–14), Düsseldorf 1934. – Karl Spiess, Zwei neu aufgedeckte Voltosanto-Kümmernis-Fresken im Rahmen der Kümmernisfrage, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde N. S. 5 (1951), S. 9–25. – Anton Dörrer, Die Kümmernis als bräutliches Seitenstück zu Oswald, dem heiligen englischen König der altdeutschen Spielmannsdichtung, im europäischen Dreieck: Niederlande, Alpen und Iberien, in: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Bd. 20), Münster 1962, S. 139–213. – Reiner Haussherr, Das Imervardkreuz und der Volto-Santo-Typ, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 16 (1962), S. 129–170. – Ernst Hagemann, Zur Ikonographie des gekreuzigten Christus in der gegürteten Tunika, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 13 (1974), S. 97–122.

80 Vetter, s. Anm. 1, S. 239. – Wüscher, s. Anm. 2, S. 127. – Spiess, s. Anm. 79, S. 12 und 16. – Michler, s. Anm. 34, S. 198.

81 Frauenfelder, s. Anm. 2, S. 77. – Knoepfli, s. Anm. 34, S. 13.

82 Wüscher-Becchi, s. Anm. 2, S. 119f. – Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 211–213. – Ganz, s. Anm. 34, S. 326.

83 Dokumentation, s. Anm. 2, S. 90, S. 141, S. 142.

84 Schiller, s. Anm. 6, S. 157.

Kopien erhalten.[85] Das Kruzifix zeichnet sich durch folgende Merkmale aus: Über den waagerecht ausgestreckten und ans Kreuz genagelten Armen Christi ist der Kopf leicht zur rechten Schulter und nach vorn geneigt. Das Gesicht mit den geöffneten Augen weist keine Leidenszüge auf und ist von langem Haar gerahmt. Der Bart lässt Teile des Kinns frei, ist gespalten und läuft in zwei nach innen gedrehten Spitzen aus. Den Körper umhüllt eine lange gegürtete Ärmeltunika und die Beine hängen ohne Suppedaneum parallel herab. Haussherr deutet diesen mit der gegürteten Ärmeltunika bekleideten Christus durch die Sieben-Leuchter-Vision des Johannes (Apokalypse 1,13) als apokalyptischen, zum Gericht wiederkehrenden Christus, dessen himmlische Herrschaft im Kruzifix mit dem Opfertod verbunden ist.[86]

Nach einer im frühen 12. Jahrhundert in Lucca entstandenen Legende ist der *Volto Santo* ein von Nikodemus angefertigtes Kruzifix, das in einem unbemannten Schiff einen Hafen bei Lucca erreichte und in die Stadt überführt wurde.[87] Zur Legende gehören verschiedene Wundererzählungen, von denen hier die sogenannte Spielmanns- oder Geigerlegende von Interesse ist:[88] Zu einem armen und unter dem Kreuz geigenden Spielmann lässt der *Volto Santo* einen seiner goldenen Schuhe herabgleiten. Die Belohnung des in der sozialen Hierarchie des Mittelalters niedrig stehenden Spielmanns aufgrund seines frommen und bescheidenen Geigenspiels als Kern der Wundererzählung kam dem Bedürfnis der Gläubigen nach unmittelbarer und zur Identifikation geeigneter Gotteserfahrung entgegen. Als solches ist die Wundererzählung ein typisches Beispiel der Hagiographie und förderte die starke Verehrung des Gnadenbildes.

Neben der Darstellung einer mit einer Ärmeltunika bekleideten, gekreuzigten und bärtigen Figur verbindet die Spielmannslegende die Ikonographie und die Legende der *Heiligen Kümmernis* mit derjenigen des *Volto Santo:* Die *Heilige Kümmernis* war die sich zum Christentum bekennende Tochter eines Heidenkönigs. Sie entfloh ihrer Vermählung mit einem heidnischen Prinzen, indem sie nach ihrem inbrünstigen Gebet durch einen Bart entstellt wurde. Hierauf wurde sie von ihrem Vater ans Kreuz geschlagen. Auch sie liess einen Schuh zu einem armen Geiger hinabgleiten, der unter ihrem Kreuz spielte.[89]

---

85 Haussherr, s. Anm. 79, S. 129–170.

86 Haussherr, s. Anm. 79, S. 164 und Reiner Haussherr, Volto Santo, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. 4, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972, S. 471. – Schiller, s. Anm. 6, S. 157.

87 Eine umfassende Diskussion der Legende und stilkritische Analyse der verschiedenen Varianten befindet sich bei Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 117–158.

88 Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 159–178. Hier werden auch die verschiedenen Legendenfassungen angeführt.

89 Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 11–53 und 175f. Hier werden verschiedene Legendenfassungen aufgeführt. – Louis Réau, Iconographie de l'Art chrétien, Bd. 3, Paris 1959, S. 1343. – Oswald A. Erich/Richard Beitl, Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Neu bearbeitet von Richard Beitl unter Mitarbeit von Klaus Beitl, Stuttgart 1981, S. 487.

Die an lokale Traditionen gebundene Legende der Volksheiligen *Kümmernis* ist seit der Mitte des 14. Jahrhunderts in unterschiedlichen Fassungen nachgewiesen,[90] erfuhr jedoch erst seit dem späten 15. Jahrhundert eine grössere Verbreitung. Die Genese des Kultes ist bis heute nicht befriedigend geklärt: Wahrscheinlich geht er auf eine mythische Heilige der volkstümlichen Überlieferung zurück, deren Legende sich erst an Darstellungen des *Volto Santo* ausbildete und auch dessen Ikonographie übernahm.[91] Allgemein wird davon ausgegangen, dass die Gestalt Christi mit einer Ärmeltunika im späten Mittelalter nicht mehr verstanden und als weibliche Heiligenfigur interpretiert wurde.[92]

Aus der Anfangsphase der Kultverfestigung lassen sich zahlreiche bekleidete Kruzifixe nachweisen, die später als Kümmernisdarstellungen angesehen wurden.[93] Sprechendes Beispiel für diese Verknüpfung ist der Holzschnitt *Sanktkümernus* aus dem Jahr 1507 von Hans Burgkmair d. Ä. Hier wird neben dem als *die Bildnus zu Luca* bezeichneten Kruzifix die Legende der *Heiligen Kümmernis* wiedergegeben. Die älteste gesicherte Darstellung der *Heiligen Kümmernis* ist die um 1400 entstandene Miniatur eines Gebetbuches der Schlossbibliothek Aschaffenburg.[94] Hier ist die gekreuzigte Heilige – mit deutlich ausgeprägten weiblichen Formen – mit ihrem Vater und Freier dargestellt. Die erste durch ihre Inschrift explizit als Kümmernisdarstellung ausgewiesene Wandmalerei befindet sich in der Nikolaikirche in Rostock und datiert in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Auch hier ist nicht die Geigerlegende, sondern ebenfalls die Szene mit dem Vater und Freier wiedergegeben. Darstellungen mit der Spielmannslegende, die theoretisch als *Volto Santo* oder *Heilige Kümmernis* interpretiert werden können, sind in der Wandmalerei indes seit der Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten.[95]

Anhand einer von Spiess aufgestellten Leitgruppe für «Kümmernisdarstellungen» soll die Problematik weiter umrissen werden: Spiess arbeitete eine sogenannte Leitgruppe heraus, die sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum ausgebildet habe und sich im wesentlichen durch die eingangs genannten ikonographischen Merkmale auszeichne.[96] Mit Bezug auf den Einblattholzschnitt Burgkmairs interpretiert er seine aufgeführten Beispiele als Darstellungen mit der Ikonographie des *Volto Santo*, die jedoch als *Heilige Kümmernis* gemeint seien.[97]

---

90 Lexikon der Kunst, s. Anm. 79, S. 180.

91 Lexikon der Kunst, s. Anm. 79, S. 180.

92 Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 78. – Réau, s. Anm. 89, Bd. 3, 1959, S. 1343. – Alfred Weckwerth, Kümmernis, in: Lexikon der christlichen Ikonograpie, hrsg. von E. Kirschbaum, Bd. 7, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1974, S. 353–355, hier S. 354. – Erich/Beitl, s. Anm. 89, S. 487.

93 Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 77–116. – Haussherr, s. Anm. 86, S. 472.

94 Abgebildet bei Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, Abb. 86.

95 Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 179ff.

96 Spiess, s. Anm. 79, S. 12. Darüber hinaus nennt er als Merkmale seiner Leitgruppe einen Wandbehang, der sich hier hinter dem Kreuz befindet, und einen Stifter oder Wappen rechts des Altares. Da sie jedoch auch bei den wenigsten seiner aufgeführten Beispiele nachgewiesen sind, werden sie im folgenden vernachlässigt.

97 Spiess, s. Anm. 79, S. 16f.

Hierfür macht er geltend, dass Darstellungen mit der Spielmannslegende erst dann aufgetaucht seien, als der Kümmerniskult entstanden sei und sich ferner im Vergleich mit späteren Kümmernisdarstellungen keinerlei ikonographische Veränderungen ergeben hätten.
Dagegen ist jedoch einzuwenden, dass anhand eines verlorenen französischen Elfenbeintriptychons des späten 13. oder frühen 14. Jahrhunderts[98] die Darstellung der Spielmannslegende in Verbindung mit dem *Volto Santo* eindeutig belegt ist.[99] Für diesen Zeitpunkt gibt es keinen Hinweis auf die Existenz des Kümmerniskultes. Die Geigerlegende ist auch in einer Miniatur einer um 1400 entstandenen französischen Handschrift dargestellt,[100] welche die Legende des *Volto Santo* illustriert. Ferner weisen zwei der Beispiele aus der Leitgruppe Spiess Inschriften auf (Marienwerder, Dom, um 1400; Weissenburg, Karmeliterkirche, um 1400), die die Darstellungen als «Kreuz zu Lucca» bezeichnen.[101] Anders als in Burgkmairs Holzschnitt finden sich hier jedoch keinerlei Hinweise darauf, dass die *Heilige Kümmernis* gemeint sein könnte. Die beiden Darstellungen als Kümmernisdarstellungen zu interpretieren ist haltlos und die Leitgruppe von Spiess hiermit hinfällig.
Die Schwierigkeiten der Ikonographie wurden im Vorangegangenen aufgezeigt. Auch mit Inschriften kann bei Malereien des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts nur schwer entschieden werden, um welchen Typus es sich handelt.
Fest steht, dass im Gebiet der Schweiz im späten 14. und frühen 15. Jahrhundert der Kümmerniskult nicht nachgewiesen ist,[102] während sich die Verehrung des *Volto Santo* von Lucca aus entlang den mittelalterlichen Handelsstrassen bis zum Bodensee verfolgen lässt.[103] Ebensowenig konnten für diesen Zeitraum Hinweise auf den Kümmerniskult in der Bodenseeregion[104] und die angrenzenden Gebiete

---

98 Abgebildet bei Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, Abb. 51.
99 Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 201.
100 Rom, Vatican, Cod. pal. lat. 1988, fol. 16v.; zitiert nach und abgebildet bei Donat de Chapeaurouge, Die Geigerlegende des Volto Santo, in: Das Werk des Künstlers. Festschrift für H. Schrade, hrsg. von Hans Feger, Stuttgart 1960, S. 126–133, hier S. 127.
101 Auch Spiess erwähnt die Inschriften, geht jedoch kommentarlos darüber hinweg; Spiess, s. Anm. 79, S. 13 und 14.
102 Vgl. hierzu Schnürer, s. Anm. 79, S. 110–181.
103 Gustav Schnürer, Der Kultus des Volto Santo und der Heiligen Wilgefortis in Freiburg, in: Freiburger Geschichtsblätter IX (1902), S. 78f.
104 In der Kapelle des Martinturmes in Bregenz befindet sich ein allgemein als Kümmernisdarstellung bezeichnetes Wandbild des späten 14. Jahrhunderts. Ich konnte auch nach Rücksprache mit dem Stadtarchiv Bregenz keine Abbildung oder Hinweise auf Inschriftenreste oder andere Besonderheiten der Darstellung finden, die Spiess flüchtig in seiner Leitgruppe erwähnt; Spiess, s. Anm. 79, S. 13. Es ist deshalb davon auszugehen, dass die Darstellung keinesfalls eindeutig als *Heilige Kümmernis* ausgewiesen ist und die oben skizzierte Problematik der Ikonographie auch hier gilt. – Schahl führt in einer Liste der am Bodensee besonders verehrten Heiligen auch die Heilige Kümmernis auf, erwähnt im Korpus selbst jedoch nur die Beispiele in Stein am Rhein und Bregenz; Adolf Schahl, Kunstbrevier für das Bodenseegebiet, Stuttgart 1959. Seine Aussage, die jeder weiteren Ausführung entbehrt, kann nicht überzeugen.

gefunden werden. Eine Kümmernisdarstellung in der Nordkapelle würde damit aus dem Rahmen der lokalen Tradition fallen. Vor diesem Hintergrund wird hier die Ansicht vertreten, dass es sich bei der Darstellung der Nordkapelle um den *Volto Santo* handelt.
Da an der Ostwand bereits eine Kreuzigung dargestellt ist, kann der *Volto Santo*, der gekrönte Gekreuzigte als Triumphator über den Tod, nicht zu den christologischen Szenen gezählt werden, auch wenn diese Deutung zur Ausstattung einer Grablege gut passen würde. Die Darstellung wurde in das Programm als Illustration der Legende eines verehrten Gnadenbildes eingefügt und schliesst sich den anderen Heiligenbildern an, mit denen sie in einem heute nicht mehr erkennbaren Bezug zu den Stiftern stand.[105]

5. Zusammenfassung

Es wurde zunächst herausgearbeitet, dass die ehemalige Klosterkirche St. Georgen bei ihrer Errichtung keine den Chor flankierende Nordkapelle besass und diese erst in einer späteren Bauphase eingefügt wurde. Durch ihren nachgewiesenen Zugang zum Chor ist davon auszugehen, dass die Kapelle wie ihr südliches Pendant im Zusammenhang mit der Liturgie des Konventes stand. Die ursprünglich kleinere Nordkapelle wurde im Bereich der Ostwand mehrfach umgebaut.
Die Stiftungsurkunde Ulrichs VIII. von Hohenklingen aus dem Jahr 1372 belegt die Nutzung der Kapelle als Grablege: Sie diente zunächst der Bestattung Elsbeths von Brandis und Ulrichs VIII. sowie der Abhaltung regelmässiger Seelen- und Marienmessen. Mit der Stiftung ging offensichtlich eine Altarstiftung einher, durch die sich Ulrich VIII. das Privileg erwarb, die Kapelle als Grablege zu nutzen. Dass für die Einrichtung der Grablege bauliche Veränderungen in der Kapelle vorgenommen wurden, ist durch die Vermauerung des Chorzugangs bei gleichzeitigem Einfügen einer Grabnische und die mutmassliche Errichtung des Westportales belegt. Möglicherweise sind hiermit auch die Ornamentierung des Ostfensters und andere nachgewiesene Malereien einer ersten Ausmalungsphase an der Ost- und Südwand in Zusammenhang zu bringen. Dafür gibt es jedoch keine zwingenden Beweise.
Die zweite, sich über alle Wände erstreckende Ausmalung, die sich dem architek-

105 Verschiedentlich wurde die Theorie aufgestellt, einer der Stifter, meist Walter IX., habe den *Volto Santo* in Lucca gesehen. Vgl. hierzu Wüscher-Becchi, s. Anm. 2, S. 120. – Schnürer, s. Anm. 79, S. 168–173. – Konrad Escher, Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts, Strassburg 1906, S. 43. – Schnürer/Ritz, s. Anm. 79, S. 211. – Ganz, s. Anm. 34, S. 330. – Diese Hypothese ist jedoch nicht zu belegen.

tonischen System der Kapelle unterordnet, erfolgte im Zusammenhang mit einer Erweiterung der Kapelle auf ihre heutige Grösse – wahrscheinlich musste weiterer Raum für Bestattungen geschaffen werden. Hierbei wurde die Bausubstanz der Ostwand erhalten und die Kapelle lediglich an der Nordflanke, die keine Hinweise auf Übermalungen gibt, erweitert. Bei der Ausmalung wurde an zentraler Stelle ein Stifterbild eingefügt, das als visuelles Dokument eines Stiftungsaktes weitere Informationen liefert: Zunächst weist die Darstellung der Stiftergruppe über der Grabnische darauf hin, dass in der Kapelle nicht nur Ulrich VIII. und seine Gattin, sondern sämtliche dargestellten Stifter bestattet wurden, zumindest bestattet werden wollten. Die Kapelle diente also als Familiengrablege. Solche Familiengrablegen waren allgemein, aber auch unter den Adelsgeschlechtern der Bodenseeregion verbreitet. Nach der üblichen mittelalterlichen Praxis ist davon auszugehen, dass für alle der dargestellten Stifter Seelenmessen in der Kapelle gelesen wurden. Hierfür musste eine Stiftung vorgenommen werden, die im Darbringungsmotiv der Heiligen Drei Könige im Stifterbild exemplarisch vorgeführt wird. Durch die Integration der Stifter ins Heilsgeschehen drückt sich ihre Hoffnung aus, durch dieses «Seelgerät» einen Platz im Himmel zu erhalten.[106] Die geringe Fläche, die hierbei den biblischen Figuren eingeräumt wurde, unterstreicht die Bedeutung der Stifter: Die männlichen Figuren sind mit ritterlicher Rüstung bekleidet, wodurch ihre Standeszugehörigkeit betont wird. Die Wappen und die kunstvollen heraldischen Helmzierden sowie der Bezug auf den Herrschaftssitz «ob stain» unterstreichen das Selbstverständnis der Hohenklingen und weisen auf die repräsentative Funktion des Stifterbildes hin. Als Stifter der Kapellenausmalung wurden Walter IX., Kunigunde von Fürstenberg, Ulrich X. und seine Gattin herausgearbeitet. Hierbei wurde das Jahr 1419 als spätester Zeitpunkt für die Entstehung angeführt, was auch der Datierung der Wandmalereien aufgrund stilistischer Merkmale entspricht.

Von den drei ursprünglichen Paaren des Stifterbildes ist Walter IX. mit seiner Frau im Zenit über der Grabnische zwischen seinem Vorgänger und Nachfolger dargestellt. Nach dem ersten Verkauf einer Herrschaftshälfte im Jahr 1359 durch die «Brandissche Linie» konnte Ulrich VIII., den wir bereits aus der Stiftungsurkunde kennen, die gesamte Herrschaft wieder in seinen Händen vereinen und schliesslich an seinen Sohn Walter IX. vererben. Unter ihm erfuhr das Geschlecht seine grösste Machtentfaltung, bevor es wieder an Bedeutung verlor. Die männlichen Stifter bilden eine genealogische Reihe der Inhaber der Familienherrschaft, die im wesentlichen in der umfassenden Vogtei des Klosters St. Georgen begründet war. Ein solcher Traditionsnachweis innerhalb des Klosters, mit dem die Hohenklingen in einem stets gespannten Verhältnis standen, scheint dem Bedürfnis zu entspringen, legitime Herrschaftsansprüche zu manifestieren: Nach der vorübergehenden Preisgabe der halben Vogtei konnten sich Walter IX. und seine Erben wieder

106 Schmid, s. Anm. 66, S. 104.

selbstbewusst als Inhaber der um Altenklingen erweiterten Herrschaft ausweisen. In einer späteren Ausmalungsphase schloss sich Ulrich XI. mit seiner Frau der stolzen Reihe seiner Vorgänger an. Dieser Vorgang legitimiert sich wahrscheinlich mit der Stiftung der flachen Nische der Nordwand und ihren Malereien, mit denen ein direkter Bezug auf das Marien-Patrozinium der Kapelle vorgenommen wurde. Anders als bei seinen Vorgängern Walter IX. und Ulrich X., deren Stiftung noch der Basis gesicherter Verhältnisse entsprang, kann die Ulrichs XI. als gesteigertes Repräsentationsbedürfnis eines an Einfluss verlierenden und verarmenden Adelsgeschlechtes gewertet werden – seine schleichende finanzielle Misere führte zuletzt zur völligen Preisgabe der Familienherrschaft. Für eine Datierung dieser Arbeitsphase lassen sich keine Anhaltspunkte finden. Als spätester Zeitpunkt ist jedoch das Jahr 1445 anzusehen, in dem Ulrich XI. verstarb und mit ihm das Geschlecht der Hohenklingen.
Dass Grabbilder per se der Memoria Verstorbener dienen, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Durch die Aufnahme Ulrichs VIII. und seiner Gattin ins Stifterbild, die spätere Erweiterung um Ulrich XI. und seine Gattin, das repräsentative Selbstverständnis und die Manifestation von Herrschaftsansprüchen innerhalb des Klosters weist die Funktion des Stifterbildes auf einen sozialen Gesamtzusammenhang hin. Oexle sieht in der Totalität eines solchen sozialen Kontextes bildlicher Darstellungen, die der Memoria dienen, das Wesen des Memorialbildes begründet.[107] Die Stifterdarstellung der Nordkapelle kann deshalb in ihrer doppelten Funktion – Grabbild und Stifterbild – als Memorialbild bezeichnet werden.

Im Zuge der Reformation wurden die Malereien der Nordkapelle übertüncht und erst Ende des 19. Jahrhunderts freigelegt. Mit den sich anschliessenden Restaurierungen wurden zahlreiche Übermalungen vorgenommen, die den ursprünglichen Charakter der Kapelle vor allem im Bereich der Farbgebung stark veränderten. Hierbei ist jedoch der historistischen Restaurierungspraxis das Verdienst anzurechnen, die in ihrem originalen Bestand stark beeinträchtigten Malereien als geschlossenes Programm erhalten zu haben. Die Nordkapelle gibt so noch heute Aufschluss über ihre ursprüngliche Funktion und erinnert an das Geschlecht der Hohenklingen. Nicht zuletzt aus kunsthistorischen Gründen erweist sich die Kapelle deshalb als ein Denkmal, das innerhalb der landesgeschichtlichen Entwicklung seine Bedeutung hat. Die Ostwand, deren Sicherung bislang unterblieb, befindet sich in äusserst schlechtem Zustand: Grössere Putz- und Farbschichten blättern und Pigmente pulvern ab. Will man dem völligen Verlust der ohnehin

107 Otto Gerhard Oexle, Memoria und Memorialbild, in: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hrsg. von Karl Schmid und Joachim Wollasch (Münstersche Mittelalter-Schriften 48), München 1984, S. 384–440, hier S. 394.

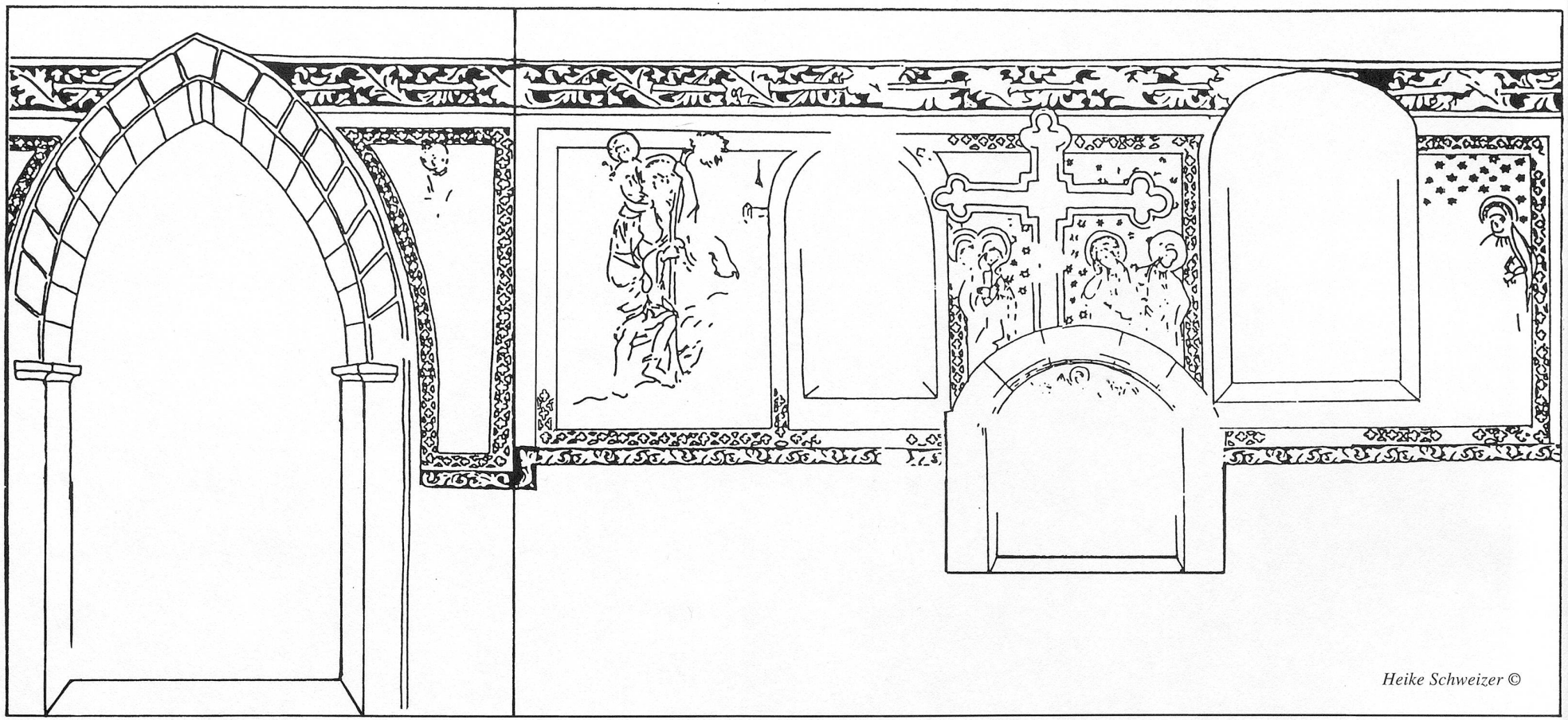


Abb. 2: © Entwurf und Graphik: Heike Schweizer
Stein am Rhein, ehemalige Klosterkirche St. Georgen, Nordkapelle: Ausmalungsschema der West- und Nordwand.

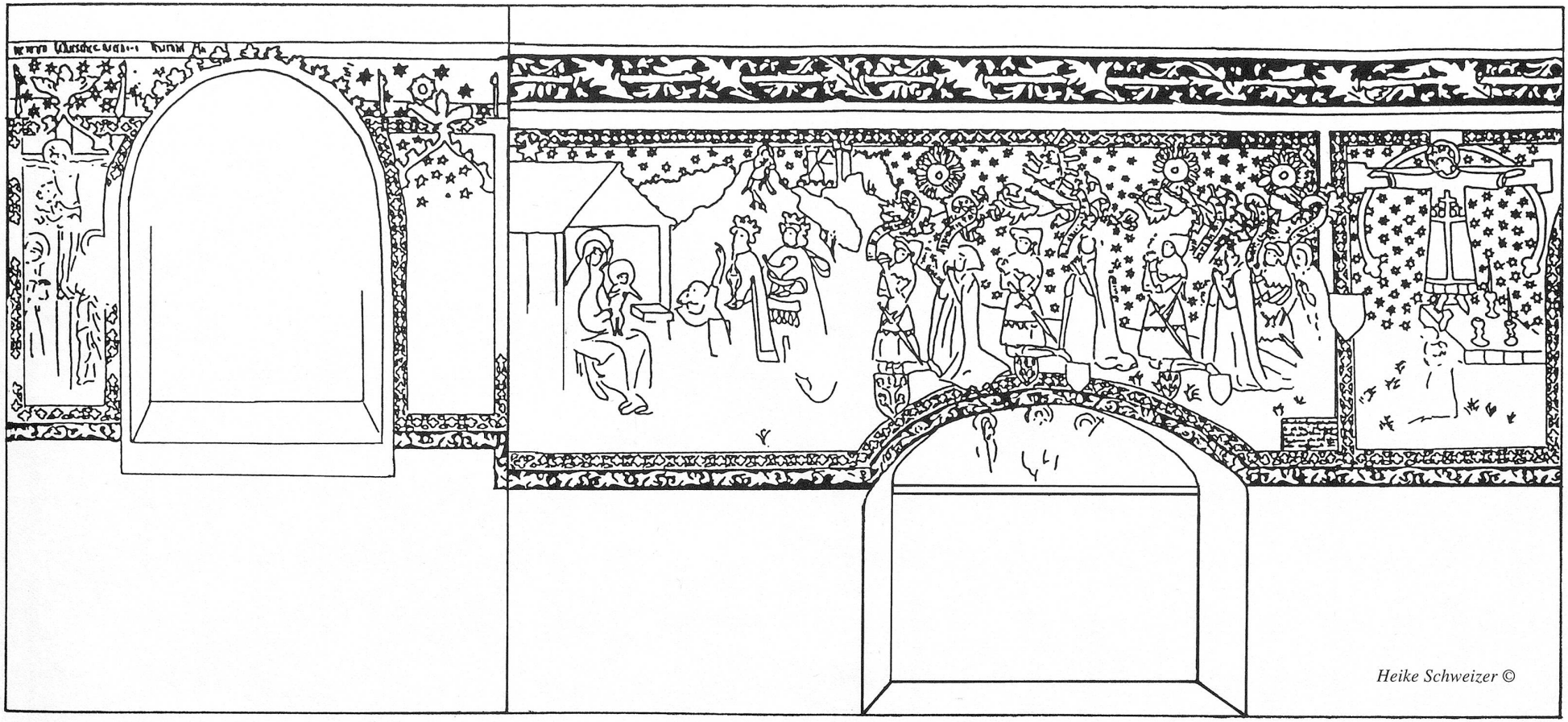


Abb. 3: © Entwurf und Graphik: Heike Schweizer
Stein am Rhein, ehemalige Klosterkirche St. Georgen, Nordkapelle: Ausmalungsschema der Ost- und Südwand.

stark zerstörten Wand vorbeugen, darf eine Sicherung der Malereien nicht mehr lange auf sich warten lassen. Für eine einheitliche Gesamtwirkung der Kapelle, die nicht zuletzt durch ihre umlaufende Ornamentik Geschlossenheit vermittelt, wäre dies wünschenswert.

Heike Schweizer MA
Institut für angewandte Kulturwissenschaften GbR,
Hechinger Strasse 205, Eingang 11, D-72072 Tübingen

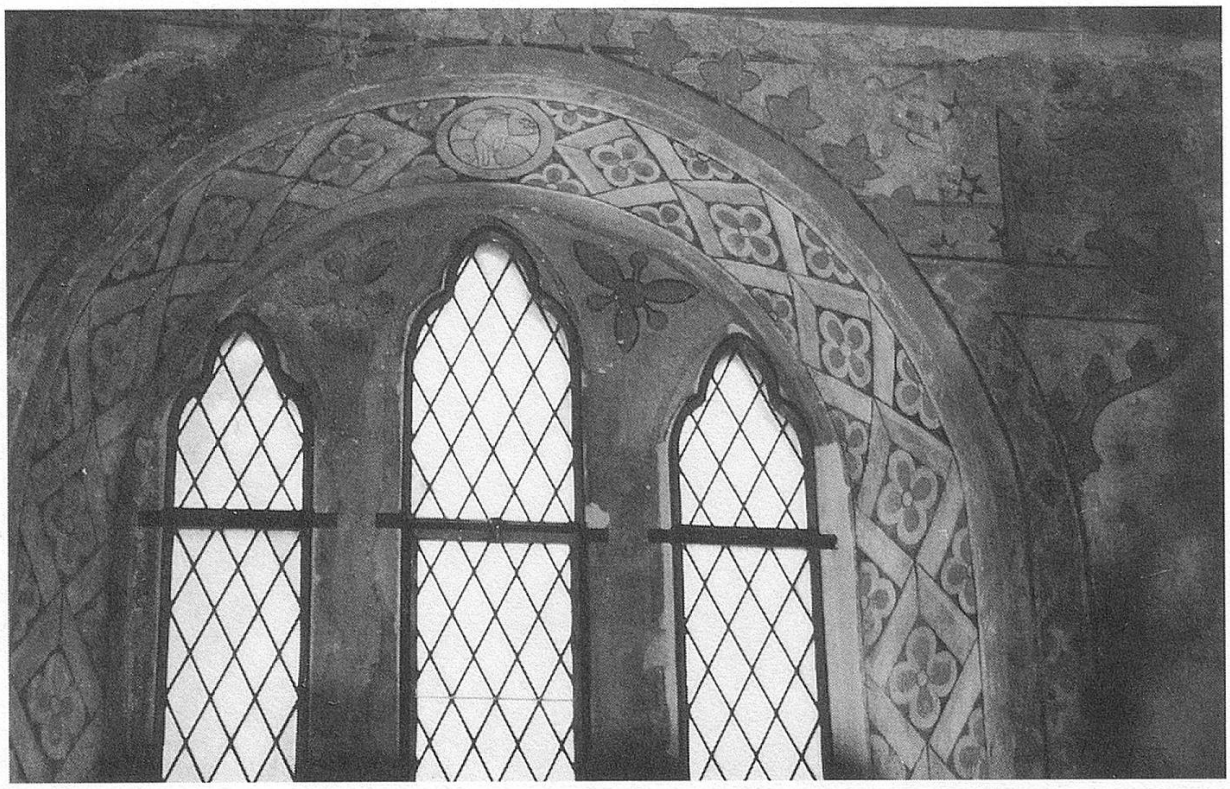


Abb. 4 (oben): Stein am Rhein, ehemalige Klosterkirche St. Georgen, Nordkapelle, Ostwand: Detail der Fensterornamentik. (Aufnahme: Heike Schweizer 1992)

Abb. 5 (rechts): Stein am Rhein, ehemalige Klosterkirche St. Georgen, Nordkapelle, Ostwand: Kreuzigung und darüberliegende Ornamentik. (Aufnahme: Dokumentation, s. Anm. 2, S. 123)

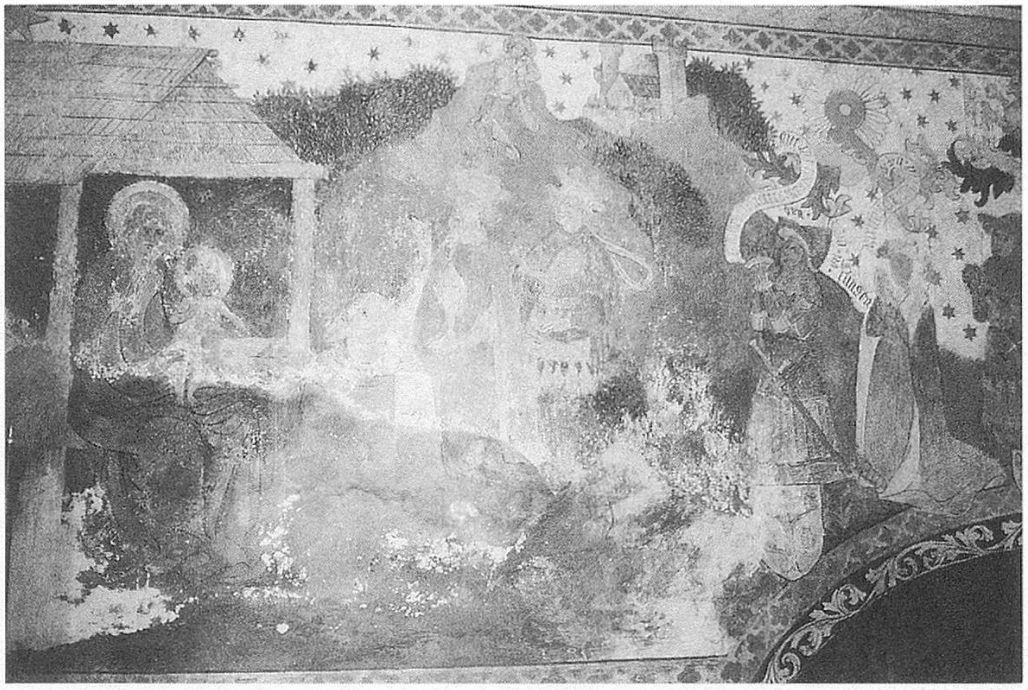


Abb. 6: Stein am Rhein, ehemalige Klosterkirche St. Georgen, Nordkapelle, Südwand: Detail der Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen mit den Stiftern Ulrich VIII., Elsbeth von Brandis und Walter IX. (Aufnahme: Heike Schweizer 1993)

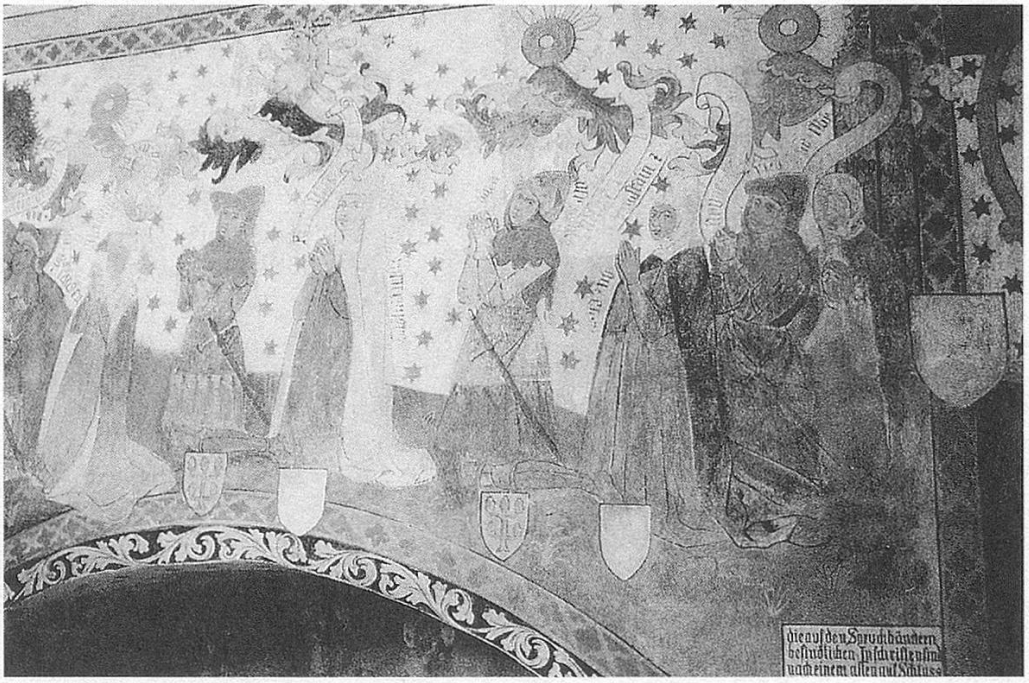


Abb. 7: Stein am Rhein, ehemalige Klosterkirche St. Georgen, Nordkapelle, Südwand: Detail der Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen mit den Stiftern Ulrich VIII., Elsbeth von Brandis, Walter IX., Kunigunde von Fürstenberg, Ulrich X. mit Gattin, Ulrich XI. und Anna von Ramstein. (Aufnahme: Heike Schweizer 1993)

Abb. 8: Stein am Rhein, ehemalige Klosterkirche St. Georgen, Nordkapelle, Südwand: Volto Santo. (Aufnahme: Heike Schweizer 1993)

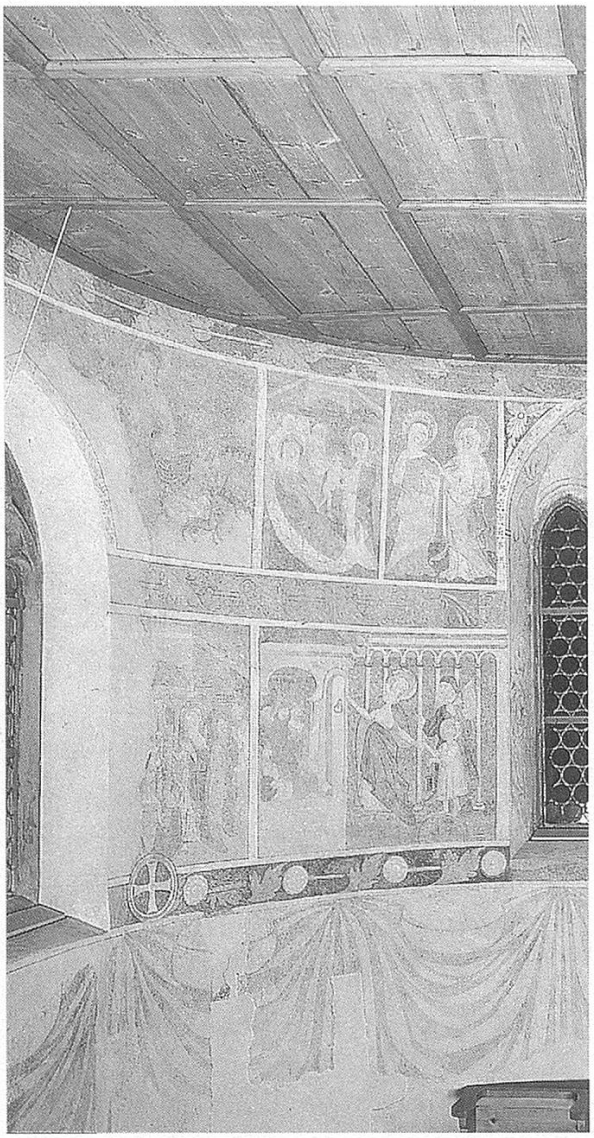


Abb. 9: Stein am Rhein, St. Johann auf Burg: Detail der Chorausstattung. (Aufnahme: Stadtarchiv Stein am Rhein, Dia 2134)

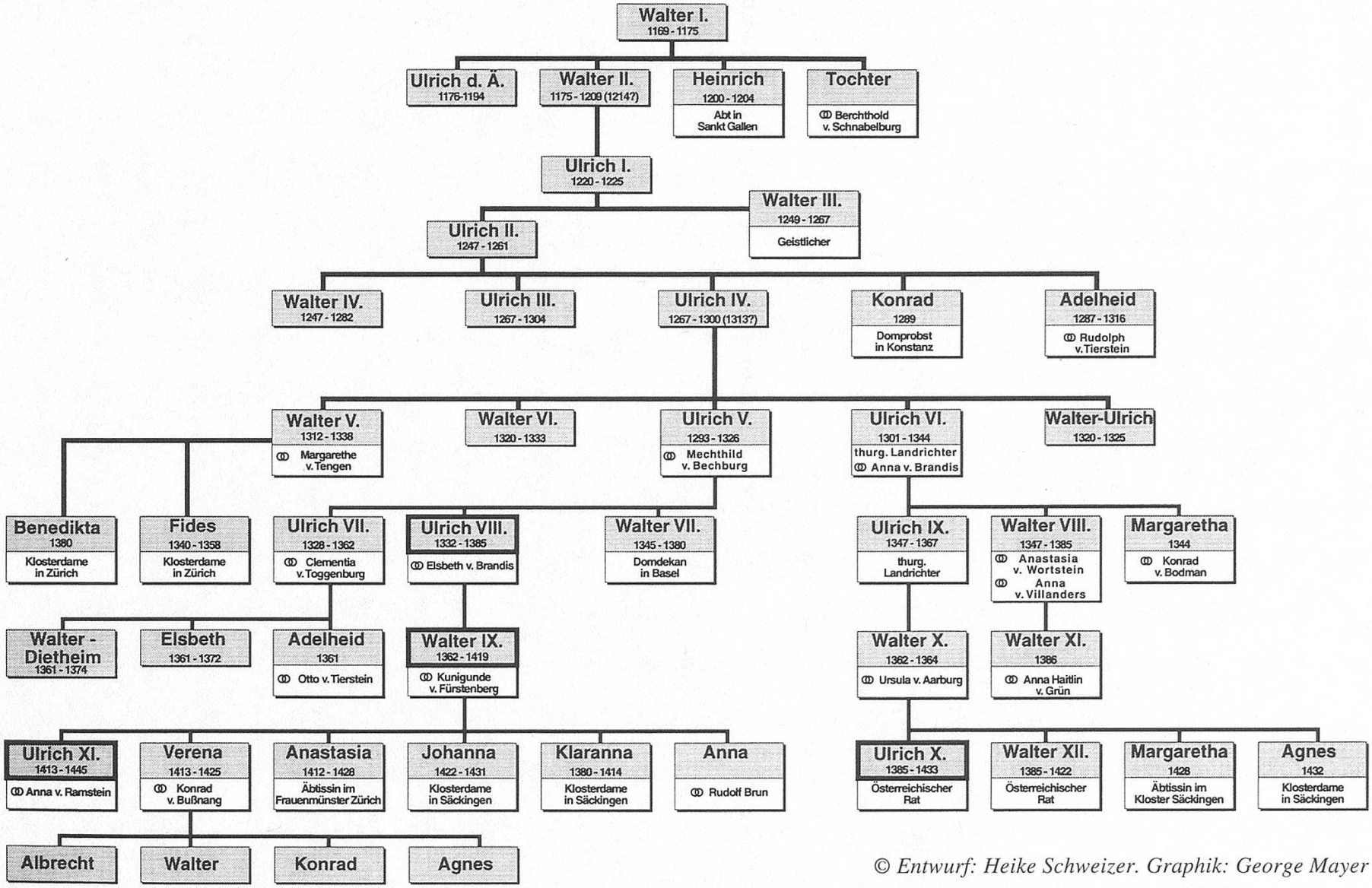
spätes 11./Anf. 12. Jh.	– Errichtung der Klosterkirche, die ursprünglich keine Nordkapelle besass
1. Bauphase und Umbauten (12.–14. Jh.)	– Errichtung der Kapelle an der Nordflanke des Chores mit Zugang zum Chor – verschiedene Umbauten an der Ostwand
1. Ausmalungsphase (14. Jh.)	– Ostwand: Ornamentik des Ostfensters, nachgewiesene Malereien im linken und rechten Bildfeld – Südwand: nachgewiesene Malereien im Bereich der *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen*
1372	– gesicherte Nutzung der Kapelle als Grablege – Vermauerung der Tür zum Chor und Anlegen einer Grabnische, mutmassliches Einfügen des Westportales
Kapellenerweiterung (15. Jh.)	– Erweiterung der Kapelle zur heutigen Grösse
2. Ausmalungsphase (15. Jh.)	– Ornamentsystem – Westwand: Heiligenfigur – Nordwand: *Christophorus, Beweinung,* Heiligenfigur mit Buch – Ostwand: *Kreuzigung,* verlorene Heiligenfigur – Südwand: *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen, Volto Santo*, nachgewiesene Malereien in der Grabnische
Umbauten (15. Jh.)	– Einfügen einer flachen Nische an der Nordwand

108 Eine wissenschaftliche Diskussion der hier über den Aufsatz hinausgehenden Fakten siehe Schweizer, s. Anm. 3.

weitere Ausmalungsphasen (15. Jh.)	– Nordwand: Nische mit *Mariae Himmelfahrt*, nachgewiesenes Rankenornament am westlichen Fenster – Ostwand: nachgewiesenes Rankenornament am Ostfenster – Südwand: Einfügen eines vierten Stifterpaares in die *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem Gefolge der Hohenklingen*
1524	– Entfernung des Altares – Vermauerung des Spitzbogenportales und Aufbrechen des östlichen Fensters der Nordwand zu Türgrösse – Vermauerung des Ostfensters – Übertünchen der Wandmalereien – Kapelle wurde als Keller genutzt
1880	– Kapelle im Besitz eines Kupferschmiedes, der die Gruft als Keller, den eigentlichen Kapellenraum als Rumpelkammer nutzt
1886	– Eigentümer Ferdinand Vetter deckt erste Wandmalereien auf
vor 1889	– Ostfenster wird aus der Vermauerung befreit
1889	– Ferdinand Vetter deckt mit Hilfe von vier Malern weitere Wandmalereien auf – erste Restaurierung der Wandmalereien?
1896	– Ferdinand Immenhauser erwirbt die Kapelle – Einfügen eines Zwischenbodens im westlichen Bereich – Einbrechen eines kleinen Fensters unterhalb des westlichen Fensters der Nordwand – anschliessend umfassende Freilegung der Wandmalereien durch Heinrich Wüscher – Anfertigen von Pausen der Wandmalereien
1899	– Kapelle geht in Besitz der Stadt Stein am Rhein über – Entfernung des Zwischenbodens – Auffüllen der Gruft und Herstellung des alten Laufniveaus der Kapelle – Vergrösserung des Nordportales – Veränderungen am westlichen Fenster der Nordwand – Restaurierung der Wandmalereien durch Heinrich Wüscher

1901–1902	– Einfügen einer neuen Holzdecke und neuer Fensterverglasungen – Kapelle diente als Ausstellungsraum für den Historisch-Antiquarischen Verein
1931–1932	– Öffnen des Spitzbogenportales – Vermauerung des Nordportales auf die heutige Fenstergrösse mit rekonstruiertem Masswerk (darunter wird eine Radiatorennische ausgespart) – Verlegen eines neuen Sandsteinbodens – Restaurierung der Wandmalereien durch Kunstmaler Knecht
1938	– Aussenrenovierung
1986	– Aussenrenovierung und Anlegen einer Drainage um die Kapelle
1990–1991	– Aussenrestaurierung und Dachsanierung, bei der es durch einen Dachwassereinbruch zu grossen Schäden an den Wandmalereien der Kapelle kommt
1991–1992	– Verlegung einer Bodenheizung in der Kapelle – Vermauerung der Radiatorennische – Restaurierung der Wandmalereien durch Rolf Zurfluh und Roger Tinguely

Anhang B: Stammbaum der Freiherren von Hohenklingen



© Entwurf: Heike Schweizer. Graphik: George Mayer