



Der Schrein der Erlösung

Das Heilige Grab aus
der Chemnitzer Jakobikirche
im europäischen Kontext



Der Schrein der Erlösung

Das Heilige Grab aus
der Chemnitzer Jakobikirche
im europäischen Kontext

Kunstsammlungen Chemnitz
Schloßbergmuseum
Uwe Fiedler, Stefan Thiele, Hendrik Thoß

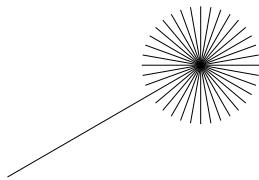
Sandstein Verlag

	Vorwort Uwe Fiedler, Stefan Thiele, Hendrik Thoß	8
12	Enno Bünz Schauen, handeln, glauben Grundzüge und -probleme der Frömmigkeit um 1500	
	Justin Kroesen Das Grab Christi in der mittelalterlichen Kunst Formenvielfalt, Platzierung, Ikonografie	36
52	Johannes Tripps Das Chemnitzer Heiliggrab im Festkreis des mittelalterlichen Kirchenjahres	
	Kamil Kopania Komplexe bewegliche Skulpturen des gekreuzigten Christus im Kontext des spätmittelalterlichen Heiligen Grabes in Chemnitz	64
74	Rózsa Juhos Das Heilige Grab der Chemnitzer Jakobikirche Funktion und Gestalt	
	Uwe Fiedler Die Kriegsknechte am Chemnitzer Heiligen Grab Zu Datierungs- und Zuschreibungs- möglichkeiten eines Kunstwerks anhand des dargestellten Realienprogramms, insbesondere der spätmittelalterlichen Waffen und Rüstungen	90
102	Jörg Kestel Über die Restaurierung des Heiligen Grabes aus der St. Jakobikirche zu Chemnitz	
	Stefan Thiele »Das erste und vorzüglichste dieser Denkmäler« Ein Überblick zur Objekt-, Forschungs- und Rezeptionsgeschichte des Heiligen Grabes aus der Chemnitzer Jakobikirche	116

138	Markus Hörsch Das Heilige Grab der Zwickauer Marienkirche	
	Peter Husty Der Kerker Christi Ein Reliquienschrein oder doch ein Heiliges Grab aus der Bürgerspitalskirche in Salzburg?	158
168	Emese Sarkadi Nagy Das Heilige Grab aus Garamszentbenedek im Christlichen Museum, Esztergom	
	Martin Sladeczek Skulpturale Heilige Gräber des Mittelalters in Thüringen Bestand und Schriftquellen	176
186	Stephan Gasser Das Ostergrab aus der Magerau und die Grablegungsgruppe in der Mossu-Kapelle in Freiburg i. Ue. Zwei spätmittelalterliche Werke von europäischem Rang und ihre Rolle in der Kar- und Osterliturgie	
	Aki Arponen Der sogenannte Reliquienschrein des seligen Hemming im Dom von Turku, Finnland – das verschollene Ostergrab?	196
208	Jakub Bendkowski Das Grabmal von König Władysław I. Łokietek und seine Freiburg-Straßburger Vorlagen	
	Andrea Seim und Björn Günther Dendrochronologische Untersuchungen am Heiligen Grab aus der Chemnitzer Jakobikirche	216
222	Anhang Abbildungsnachweis Impressum	

Schauen, handeln, glauben

Grundzüge und -probleme der Frömmigkeit um 1500*



VON ENNO BÜNZ / LEIPZIG



/ 1 /
Biberach, Pfarrkirche
St. Martin,
Außenansicht



Die anschaulichste und ausführlichste Schilderung des Kirchen- und Frömmigkeitslebens einer Stadt im ausgehenden Mittelalter ist für Biberach in Oberschwaben überliefert (Abb. 1). Unter dem Eindruck der Reformation, die in Biberach 1530 Einzug hielt, schrieb der Patrizier und Ratsherr Joachim I. von Pflummern ausführlich auf, wie sich das kirchliche Leben bislang abgespielt hatte, nun aber der Vergangenheit angehörte.¹ Besonders detailliert und umfangreich ist die Beschreibung der Karwoche und des Osterfestes. Ich greife den Karfreitag heraus, der nach den Angaben Joachim von Pflummerns frühmorgens mit einer mehrstündigen Predigt über das Leiden und Sterben Jesu begann. Dann folgten Amt und Vesper. Nachdem die Altaristen und Schüler das Kreuz in die Kirche getragen und vor dem Mittelaltar niedergelegt hatten, folgte die Kreuzanbetung zunächst durch den Pfarrer und die weiteren Geistlichen, dann durch die Gläubigen. Anschließend wurde ihnen das Altarsakrament gereicht. Dann schreibt Joachim von Pflummern »vom heiligen Grab«:

»Neben dem Kreuz beim Frauenstüehelin ist gesein ein hübsch gemaltes, vergulds Grab. Da ist der Herrgott gelegen, verdeckt mit einem dünnen Tuoch, daß man unsern Heiland hat sehen können. Das Grab ist vergittert gesein. Es sind auch gewappnete Juden daran gemalen gesein. Neben dem Grab sind von Bürgern und von den Zünften die großen Kerzen gesteckt gesein und haben Tag und Nacht brunnen. Zu beiden Seiten unten und oben sind Schüler gesessen, haben Lesepulte und Psalterbücher vor ihnen gehabt. Daraus haben sie Tag und Nacht wider einander Psalmen gesungen und nimmer aufgehört, man habe denn sonst etwas in der Kirchen ton, bis unser Herrgott erstanden ist. Es ist auch ein Becket beim Grab gestanden, darein hat man für die armen Schüler, die gesungen, um Gottes Wille Geld gelegt. Was auch reiche Leut und Burger sind gesein, die haben den Schülern etwas zu essen und trinken gebracht. Man hat auch das Sakrament in dieses Grab gehenkt, um es anzubeten. Wenn der Herrgott erstanden ist, da hat man es wieder in das Sakramentshaus geton. Die Leute haben vil Lichtlin vor dem Grab brennt, sind niederkniet und haben mit Andacht viel da betet.«²

So verging der Karfreitag mit verschiedenen Andachtsübungen, bis am späten Nachmittag zur Beweihräucherung des Heiligen Grabes eingeladen wurde (»Von der Röche beim Grab«): »Da sind die Priester mit dem Kreuz aus dem Chor heraus zum Grab gangen, haben da geröcht und das Placebo betet. Ist der Bürgermeister und andere Bürger auch andere Leut hinfür gestanden zur Röche.«³

Was können wir aus dieser kurzen Beschreibung für die Frömmigkeitspraxis lernen? Zunächst einmal, dass es für den Ablauf der Festtage bestimmte verbindliche Vorgaben durch die kirchliche Liturgie gibt, wozu Messfeier und Predigt, aber auch Kreuzverehrung und Totenvesper gehören.⁴ Innerhalb dieses Rahmens konnte weiteres an Andachtsübungen hinzukommen, denn wenn ein Heiliges Grab vorhanden war, wie in Biberach, dann konnte man am Grab Gebetswache halten und Christus selbst in Gestalt des Altarsakraments dort zur Verehrung aussetzen. Die Schüler der Stadtschule wachten stellvertretend am Heiligen Grab, indem sie ununterbrochen im Wechselgesang die Psalmen beteten. Dieser kirchliche Dienst der Schüler war alles andere als ungewöhnlich, denn sofern es in einer spätmittelalterlichen Stadt eine Schule gab, war es selbstverständlich, dass die Schüler für den Gesangsdienst in der Kirche ausgebildet wurden und als »schola« fungierten.⁵ Das sind die spätmittelalterlichen Wurzeln der »schola Thomana« in Leipzig oder der »schola Crucis« in Dresden.⁶

Detail aus: Männer rechts – Frauen links / Abb. 11a

Bereits mit dem Kirchendienst der Schüler erfassen wir ein Element der Verflechtung von Kirche und Welt vor der Reformation, die so selbstverständlich war, dass wir hier eigens darauf hinweisen müssen. In diesem Zusammenhang fällt Weiteres in der Schilderung des Joachim von Pflummern auf: Beim Heiligen Grab stand ein Sammelbecken, in dem die Gläubigen Geldspenden für die Schüler hinterließen, die dort die Psalmen sangen. Reichere Bürger brachten den Schülern zudem etwas zu essen und zu trinken. Neben dem Heiligen Grab brannten zudem pausenlos große Kerzen, die von Bürgern und von den Zünften (= Handwerksinnungen) aufgestellt wurden. Weitere Leute entzündeten vor dem Heiligen Grab Kerzen und beteten dort. Als am Nachmittag die Totenvesper am Heiligen Grab gesungen wurde, waren der Bürgermeister und weitere Bürger anwesend. Dies alles wird man nicht als Beleg für die besondere Frömmigkeit der Biberacher zu betrachten haben, sondern es zeigt, dass das kirchliche Leben immer eine Komponente des öffentlichen Lebens und der sozialen Ordnung ist. So erscheinen der Bürgermeister und die Zünfte mit ihren Kerzen als besonders herausgehoben am Heiligen Grab. Einige reiche (und gewiss besonders angesehene) Bürger versorgten die Schüler, die am Heiligen Grab sangen, mit Speis und Trank. Darüber hinaus war das Heilige Grab aber ein öffentlicher Andachtsort, wo nicht nur die städtische Elite, sondern die »Leute« kamen, um Kerzen zu entzünden und zu beten. Nur am Rande sei angemerkt, dass Martin Luther 1530 in seiner »Vermahnung an die Geistlichen auf dem Reichstag zu Augsburg versammelt« genau die hier beschriebenen Frömmigkeitspraktiken wie das Küssen und Verehren des Kreuzes oder das Singen des Psalters am Grabe genannt hat, die er skeptisch betrachtete, freilich nicht pauschal verdamnte.⁷

Der Kirchenhistoriker Bernd Moeller (1931–2020) hat schon vor Jahrzehnten einmal plakativ bemerkt, die Jahrzehnte um 1500 seien eine der »kirchenfrömmsten Zeiten des Mittelalters« gewesen.⁸ Moeller war in den 1960er Jahren einer der ganz wenigen Kirchenhistoriker (übrigens evangelischer Konfession), die sich eingehend mit dem kirchlichen Leben vor der Reformation beschäftigt haben. Für die meisten evangelischen Kirchenhistoriker hingegen bildeten die spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraktiken zumeist nur den düsteren Hintergrund, von dem sich die Reformation dann umso leuchtender abhob. Auch für Kirchenhistoriker katholischer Konfession war das kirchenfromme Leben vor der Glaubensspaltung nicht wirklich ein Thema. Päpste und Konzilien, Ordens- und Klostergeschichte, das stand im Mittelpunkt des Interesses, nicht der kirchliche Alltag der Gläubigen. Das war nicht nur ein Problem der Kirchen-, sondern ebenso der sogenannten Profangeschichte. Die meisten Historiker des Mittelalters (Landeshistoriker eingeschlossen) interessierten sich bis vor wenigen Jahrzehnten nicht für Frömmigkeitsgeschichte und das, was wir heute als den kirchlichen Alltag der Menschen bezeichnen würden. Dabei sei einem Missverständnis gleich vorgegriffen: Wenn von kirchlichem Alltag oder alltäglicher Frömmigkeit die Rede ist, so ist damit keineswegs nur der Alltag des Volkes, also breiter Schichten gemeint, sondern ebenso der Alltag von Fürsten und Patriziern, von Bischöfen und Domherren.

Wer sich bis in die 1980er Jahre mit der Frömmigkeit des späten Mittelalters beschäftigen wollte, musste auf ältere Darstellungen wie das Buch von Ludwig Andreas Veit (1879–1939) über volksfrommes Brauchtum und Kirche im Mittelalter von 1936 zurückgreifen.⁹ Ein Wandel in der Betrachtung der vorreformatorischen Zeit, die bis dahin nur die düstere Folie für das Morgenrot der Reformation abzugeben hatte, setzte Anfang der 1980er Jahre ein. Als Initialzündung ist wohl die große Ausstellung »Martin Luther und die Reformation in Deutschland« anzusehen, die 1983 vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ausgerichtet wurde und an der maßgeblich der bereits erwähnte Kirchenhistoriker Bernd Moeller und der Mittelalterhistoriker Hartmut Boockmann (1934–1998) beteiligt waren.¹⁰ Vor allem Boockmann legte nun zahlreiche Studien zur vorreformatorischen Frömmigkeitsgeschichte vor, in denen er neben den Schriftquellen auch immer wieder bislang unbeachtete Bildzeugnisse und Realien zum Sprechen brachte, was in der damaligen geschichtswissenschaftlichen Forschungspraxis neu war.¹¹ Über das Göttinger Graduiertenkolleg »Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts« gelang es Boockmann, Moeller und anderen auch, durch eine Reihe von Dissertationen Forschungslücken zu schließen.¹² Der Bielefelder Mittelalterhistoriker Klaus Schreiner (1931–2015) eröffnete vor allem durch sozialgeschichtliche Ansätze bei der Erforschung der Frömmigkeitsgeschichte des späten Mittelalters neue Perspektiven.¹³ Der österreichische Mediävist Peter Dinzelbacher hingegen rezipierte vor allem mentalitätsgeschichtliche Ansätze der französischen Annales-Schule.¹⁴ Die hier nur sehr knapp skizzierte Öffnung der Mittelalter- und Landesgeschichtsforschung zur Kirchen- und Frömmigkeitsgeschichte wirkte auch auf die Kirchen- und Theologiegeschichte zurück, wie vor allem an den Arbeiten führender katholischer und evangelischer Kirchenhistoriker wie Arnold Angenendt (1934–2021)¹⁵ und Berndt Hamm¹⁶ ablesbar ist, denen wegweisende Forschungen zum späten Mittelalter wie zur Reformationszeit zu verdanken sind.

Nach der deutschen Wiedervereinigung wurden diese vielfältigen Impulse dann auch in den neuen Bundesländern aufgegriffen, in denen die Kirchen- und Frömmigkeitsgeschichte des Mittelalters, insbesondere der vorreformatorischen Zeit bis in den 1990er Jahre weitgehend Terra incognita blieben.¹⁷ Die große Ausstellung »Alltag und Frömmigkeit«, die maßgeblich von Hartmut Kühne konzipiert wurde und an der ich mitgewirkt habe, stellt eine wichtige Wegmarke dar.¹⁸ Hier muss aber auch von regionalen Initiativen die Rede sein, beispielsweise von der Ausstellung »Des Himmels Fundgrube«, die 2012 hier im Schloßbergmuseum Chemnitz zu sehen war,¹⁹ oder einer Ausstellung über die Reformation in Arnstadt und Umgebung 2017/18, die ebenfalls den vorreformatorischen Verhältnissen einige Aufmerksamkeit schenkte.²⁰ Ein Kernproblem der vorreformatorischen Frömmigkeit, das Ablasswesen, wurde von Hartmut Kühne, Peter Wiegand und mir in einem umfangreichen Band über den Leipziger Dominikaner und Ablassprediger Johann Tetzel untersucht.²¹

Mitteldeutschland gehört mittlerweile zu den frömmigkeitsgeschichtlich besterforschten Regionen in Deutschland, was nicht nur im Vergleich mit den konfessionell stärker katholisch geprägten Landschaften bemerkenswert ist. Im Rheinland hat man sich lange Zeit lieber mit den Kirchenschätzen der Romanik beschäftigt, gerade im Heiligen Köln,²² und in Altbayern spiegelte die reich ent-

faltete Frömmigkeit des Barock eine Glaubenswelt, vor der die praxis pietatis früherer Jahrhunderte zu erblassen schien.²³ Nun stehen wir hier in Chemnitz vor dem Heiligen Grab, einem Monument der Frömmigkeitsgeschichte der Zeit um 1500, und wollen es verstehen. Der Blick der Fachleute wird sich auf das Denkmal selbst richten und so vieles erkennen und erklären. Aber das Heilige Grab stand als Teil der Kirchengenausstattung der Pfarrkirche St. Jakobi in Chemnitz nicht für sich, sondern hatte seine Funktion in einem größeren Zusammenhang, den wir als »praxis pietatis« bezeichnen können. Der Begriff »praxis« verweist auf »Tätigkeit«, »Handlungsweisen« im Rahmen der Frömmigkeit.²⁴

Was ist eigentlich Frömmigkeitsgeschichte? Sie ist mehr als Kirchengeschichte, wie sie vor allem von Vertretern der großen christlichen Bekenntnisse betrieben wird. Dabei geht es um die Frage, was Kirche eigentlich ist, welche Glaubensinhalte ihre Theologie ausmachen und wie sie diese vermittelt. Kirchengeschichte bewegt sich dabei gerne auf den Höhenkämmen theologischer Ideen und ihrer Vordenker, blickt auf die verfasste Kirche in Gestalt des Papsttums, der Bischöfe und Konzilien. Nur selten reicht der Blick hinab bis auf die Ebene der Pfarreien, in denen sich allerdings der Alltag der Christen vollzieht. Als Historiker hat es mich immer wieder überrascht und irritiert, wie wenig sich die Kirchengeschichte eigentlich für die Gemeinden, die einfachen Gläubigen und ihren kirchlichen Alltag interessiert hat.

Hier setzt nun die Frömmigkeitsgeschichte an, für die ich auch gerne den Begriff der »praxis pietatis« verwende, um diese der Theologie als gedachten Glauben gegenüberzustellen. Theologie- und Kirchengeschichte zielen auf die Frage, was die Menschen glauben (oder glauben sollen), Frömmigkeitsgeschichte hingegen zielt auf die Frage, wie die Menschen glauben. Kein Wunder, dass sich für die »praxis pietatis« von jeher weniger die Theologie- und Kirchenhistoriker zuständig fühlten, sondern vielmehr Historiker und Kunsthistoriker (früher hätte ich in diesem Zusammenhang auch die Volkskundler genannt, die aber für die Erforschung vergangener Frömmigkeitskulturen keine Rolle mehr spielen).²⁵ Denn die Frage, wie die Menschen glaubten, lässt sich aus unterschiedlichen Perspektiven beantworten: Es geht um den Alltag der Menschen und ihre Lebenswelten, die sich in der Schnittmenge von Kirche und Welt bewegen; es geht um kollektive und individuelle Praktiken und Handlungsweisen, die von »Sitte« und »Brauch« bestimmt wurden;²⁶ es geht um die Nutzung von Bildern und Bildzeugnissen, die Glaubensinhalte nicht nur darstellen, sondern handelnd nachvollziehbar machen.

Der berühmte Soziologe Niklas Luhmann (1927–1998) hat einmal treffend bemerkt, es gäbe in unserer Zeit immer weniger nichtreligiöse Gründe, religiös zu sein.²⁷ Die Folgen sind äußerlich an der Kirchenmitgliedschaft ablesbar. Kürzlich wurde gemeldet, dass nicht einmal mehr 50 Prozent der deutschen Gesellschaft einer der großen Kirchen angehören. Noch in den 1950er Jahren waren hingegen weit über 90 Prozent der Deutschen in Ost und West Mitglied einer der Großkirchen.²⁸ Ob sie auch alle praktizierende Christen waren, sei hier dahingestellt. Ich möchte mit diesen Zahlen auf etwas anderes hinweisen: Für die Vormoderne, also das Mittelalter

und die Frühe Neuzeit, war nicht nur die Kirchenmitgliedschaft ganz selbstverständlich, sondern auch die religiöse Praxis. Der religiöse Alltag der Menschen war bis in das 18. Jahrhundert durch Teilhabe am kirchlichen Leben geprägt. Die »praxis pietatis« drängte das gesellschaftliche Leben, und je überschaubarer die jeweilige Lebenswelt der Menschen war, desto unausweichlicher war es, an Gottesdiensten, liturgischen Feiern, Bruderschaften, Prozessionen und Wallfahrten teilzunehmen. Wer beispielsweise einer Handwerkszunft angehörte, nahm nicht nur an den geselligen Treffen teil, sondern auch an den Gottesdiensten, Prozessionen und Begängnissen von Zunftmitgliedern. Erst die Bewegung der Aufklärung hat im 18. Jahrhundert andere Einstellungen gefördert und es denkbar und möglich gemacht, sich anders zu verhalten als die Mehrheitsgesellschaft. Bis dahin gab es eben, um nochmals Luhmann aufzugreifen, auch nichtreligiöse Gründe, religiös zu sein, wobei man in diesem Zusammenhang nicht einseitig die gesellschaftlichen Zwänge, Herkommen (»Sitte und Brauch«) und nachbarschaftliche Kontrolle im Blick haben sollte, sondern auch die im positiven Sinne tragende Rolle von Religiosität. Man denke nur an die entlastende Rolle von Beichte und Buße, an die Hilfe durch fromme karitative Stiftungen oder die Rolle der Heiligen als Vermittler und Fürsprecher zwischen Gott und den Menschen in Krankheit und Not. Zudem müssen wir noch eines in Rechnung stellen, auch wenn es sich für den Historiker kaum messen und gewichten lässt: dass die Menschen der Vormoderne tatsächlich fromm waren und an Gott geglaubt haben. Gewiss hat es auch in der vormodernen Gesellschaft Menschen gegeben, die nicht glauben konnten oder wollten oder die deviante »religiöse« Ansichten vertreten haben, aber das waren im Mittelalter wie in der Frühen Neuzeit stets nur Einzelfälle.²⁹ Aus heutiger Sicht mag manchen gerade dieses abweichende Verhalten relevant erscheinen, weil es »modern« anmutet, aber wir versperren uns den unbefangenen Blick auf die vormodernen Jahrhunderte, wenn wir die Menschen in ihrer Glaubenshaltung nicht ernst nehmen.

Im Gegensatz zur früheren Forschung wird heute die »praxis pietatis« der Menschen des ausgehenden Mittelalters stärker in ihren lebensweltlichen Zusammenhängen gesehen. Das »Frommsein« wurde ja nicht individuell praktiziert, indem man die Kirche seiner Wahl aufsuchte, einen persönlichen Lieblingsheiligen verehrte oder durch Pilgerfahrten aus den alltäglichen Lebenszusammenhängen ausbrach. Den Spielraum persönlicher Frömmigkeit begrenzte zunächst die eigene Stadt beziehungsweise für die Masse der Bevölkerung um 1500 das eigene Dorf, und in Stadt wie Land war der primäre Ort des kirchlichen Lebens die eigene Pfarrkirche, an die jeder Christ nach dem Wohnortprinzip durch den Pfarrzwang gebunden war.³⁰

In der Ausstellung über »Alltag und Frömmigkeit« in Mitteldeutschland haben wir deshalb die Pfarrei zum Ausgangspunkt der Darstellung gewählt und daran dann weitere Aspekte angeschlossen. Die Pfarrei war die Institution und Lebensform, in der die allermeisten Gläubigen in ihrem Alltag mit der Amtskirche in Berührung kamen, ob sie wollten oder nicht. Die Pfarrei und der damit verbundene Pfarrzwang sorgten dafür, dass die Gläubigen dort die Pflichtgottesdienste an Sonn- und Feiertagen besuchten, das Altarsakrament empfangen, die Beichte ablegten, dort die Ehe einsegnen ließen. In der Pfarrkirche wurden die Neugeborenen getauft, um die Pfarrkirche herum auf dem Kirchhof wurden die

verstorbenen Pfarreimitglieder zur letzten Ruhe gebettet. Auf dem Dorf war die Pfarrei als kirchlicher Dienstleister praktisch unent-
 rinnbar. In den Städten, zumindest in den größeren, konnten sich
 vielerorts seit dem 13. Jahrhundert Bettelordenskonvente etablie-
 ren, in sächsischen Städten vor allem die Franziskaner und die
 Dominikaner, vereinzelt auch die Augustinereremiten. Die Angehö-
 rigen der Bettelorden waren theologisch gut ausgebildet, asketisch
 profiliert, als Prediger erfahren, und die Mendikanten stellten mit
 ihren paraprochialen Strukturen eine Herausforderung für die
 Pfarrseelsorge dar, wodurch mancherorts Streitigkeiten und Kon-
 flikte entstanden,³¹ doch wurden diese Konfliktzonen im Laufe
 des Spätmittelalters bereinigt.

Im Zentrum steht also die Pfarrei, eine Institution, die eigentlich
 inklusiv war, denn jeder Christ – und wer war dies nicht in den
 Jahrhunderten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit? – war
 durch das Wohnortprinzip an eine bestimmte Pfarrei gebunden.
 Man nennt dieses Organisationsprinzip bis heute »Pfarrzwang«. Jedem Christen war klar, zu welcher Pfarrei er gehörte. Dort hatte
 er seine Ehe einsegnen zu lassen, dort wurden seine Kinder getauft,
 dort empfing er die Kommunion in den sonn- und feiertäglichen
 Gottesdiensten, und wenn es auf das Ende zuing, empfing er vom
 Pfarrer die Letzte Ölung sowie das Viaticum (Abb. 2) und wusste,
 wo er seine letzte Ruhestätte finden würde, nämlich auf dem Fried-
 hof, der in der Stadt wie auf dem Land die Pfarrkirche umgab.

Die Pfarrkirchen waren Orte der Verkündigung und Seelsorge,
 sie waren Orte des Gebets und des Gedenkens, sie waren aber
 auch durch Ausstattung und Stiftungen ein Spiegel der Gesell-
 schaft und Schnittstellen des kirchlichen und weltlichen Lebens.
 Die Kirchenorganisation war keine Struktur, die den Menschen von
 der Bistumsleitung oder anderen Autoritäten übergestülpt wurde;
 sie wuchs von unten her, weil es ein Grundbedürfnis der Gläubigen
 war, eine Kirche vor Ort zu haben und damit einen Priester, der
 ihnen die Sakramente spenden konnte. So wuchs die Pfarrorgani-
 sation im Laufe des Mittelalters. Im Bistum Meißen, zu dem im
 Mittelalter auch Chemnitz gehörte, gab es um 1100 etwa 40 Pfarr-
 kirchen, aber weite Teile des Bistums waren zu dieser Zeit noch
 gar nicht besiedelt. 400 Jahre später, um 1500, bestanden über
 900 Pfarrkirchen, und damit waren selbst die entlegensten Winkel
 des Erzgebirges oder der Oberlausitz kirchlich erschlossen.³² Schon
 bis 1300 war die Entwicklung weitgehend abgeschlossen, doch gab
 es mancherorts auch noch im 14. und 15. Jahrhundert Initiativen,
 neue Kirchen zu gründen. In der Regel wurden die Ortsherren aktiv,
 wodurch sich erklärt, warum es in Sachsen so viele Dorfkirchen gab,
 die einem adligen Patronatsherrn unterstanden, aber diese Kirchen-
 gründungen wurden auch von den Dorfgemeinden, also von den
 Menschen vor Ort, mitfinanziert. Bei einer Pfarreigründung war es ja
 nicht damit getan, dass man einen Baugrund hatte und dort eine
 Kirche errichtete, sondern die Kirche musste auch mit Altären, Altar-
 gerät (Vasa sacra), liturgischen Gewändern und Büchern für die Got-
 tesdienstfeier ausgestattet werden. Und nicht zuletzt musste der
 Pfarrgeistliche finanziert werden, indem eine Pfründe ausgestattet
 wurde. Auf dem Land umfasste eine solche Pfarrpfründe zumeist
 Äcker und Wiesen, die der Pfarrer bewirtschaften lassen konnte,
 während in der Stadt Geldzinse und andere Einkünfte für die Finan-
 zierung des Pfarrers eine größere Rolle spielten.³³



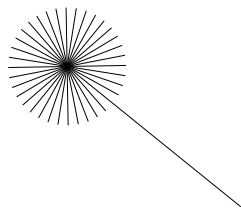
Viele Pfarrkirchen in Sachsen reichen in das Mittelalter zurück.
 Zumindest die Kirchengebäude zeigen vielfach romanische und/
 oder gotische Bauformen, aber das Kircheninnere vermittelt höchs-
 tens noch ansatzweise eine Vorstellung davon, wie es in einer Kir-
 che vor der Reformation aussah.³⁴ Zweifellos sind gerade aus den
 Jahrzehnten um 1500 viele Bestandteile der Kirchenausstattung
 erhalten geblieben,³⁵ aber das ist gewiss nicht nur mit einer größe-
 ren Überlieferungschance dieser Ausstattungsstücke zu erklären,
 sondern auch damit, dass die Ausstattung der Kirchen um 1500
 ungleich umfangreicher und vielfältiger war als in den vorherge-
 henden Jahrhunderten. Gleichwohl ging vieles verloren. Vor allem
 die Ausstattung mit zahlreichen Altären und anderen Bildwerken ist
 seit der Reformation erheblich reduziert worden. Zwar ist die Vor-
 stellung falsch, im Bereich der lutherischen Reformation habe es
 einen Bildersturm oder eine systematische Beseitigung vorrefor-
 matorischer Bilder gegeben, aber die Jahrhunderte nach der Refor-
 mation haben ihre Spuren hinterlassen. Kirchen wurden im Stil der
 Renaissance, des Barock oder des Klassizismus modernisiert,
 wobei man noch bis weit ins 19. Jahrhundert wenig Rücksicht auf
 historische Bausubstanz nahm, sondern die Kirchen einfach durch
 Neubauten ersetzte.³⁶ Wo nicht neu gebaut wurde, purifizierte
 man die Kirchenräume, so dass nach und nach ältere Ausstattungs-
 stücke beiseite geräumt und in sogenannten Götzenkammern
 deponiert wurden.³⁷ Erst im 19. Jahrhundert wuchs das Bewusst-
 sein, dass das ausrangierte historische Inventar einer Kirche im
 Museum besser aufgehoben ist als in einer Rumpelkammer auf dem
 Dachboden der Kirche.³⁸

Es bedarf heute also großer Fantasie, um die Ausgestaltung
 einer mittelalterlichen Kirche zu erfassen. Man könnte versuchen,
 durch vielfältige Quellenrecherchen die einstige Ausstattung einer
 Pfarrkirche zu rekonstruieren, aber das wird lückenlos kaum gelin-
 gen.³⁹ Am günstigsten ist die Quellenlage hinsichtlich der Altäre,
 die ehemals vorhanden waren und auf denen im Spätmittelalter
 aufwendig geschnitzte oder bemalte Altarretabel standen. Man-
 cherorts haben sich Geschichtsinteressierte auch die Mühe
 gemacht, Grabsteine und ihre Inschriften zu kopieren, beispiels-
 weise der Magister Salomon Stepper in Leipzig, der zahlreiche
 Grabschriften kopiert hat, die später verloren gingen.⁴⁰ Nur wenige
 künstlerisch aufwendig gestaltete Epitaphien sind in den Pfarr-
 kirchen erhalten geblieben.⁴¹ Noch ungünstiger stand es um die
 Erhaltungschancen religiöser Bildwerke, die eindeutig mit vorrefor-
 matorischen Praktiken wie Heiligenverehrung oder Ablassfrömmig-
 keit verbunden waren. Vor diesem Hintergrund grenzt es an ein
 Wunder, dass sowohl hier in Chemnitz als auch in der Zwickauer
 Marienkirche Heilige Gräber erhalten geblieben sind. Weitgehend
 verloren sind auch fest mit dem Kirchengebäude verbundene
 Ausstattungselemente wie Wandmalerei oder Glasmalerei.⁴² Nach
 so vielen Einschränkungen und Hinweisen muss aber auch etwas
 positiv hervorgehoben werden: Die »bewahrende Kraft des Luther-
 tums« ist in der Kunstgeschichte zu einem geflügelten Wort
 geworden,⁴³ seit sich die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass die
 Erhaltungschancen für vorreformatorische Ausstattungsstücke
 in evangelischen Kirchen größer war als in katholischen Gottes-
 häusern, wo im Zuge liturgischer Wandlungen eher neugestaltet
 als bewahrt wurde.

Frommsein im Mittelalter bedarf der Grundlegung durch eine
 kirchliche Sozialisierung, die nicht nur bestimmte Verhaltensformen
 vermittelt, sondern durch Katechese auch Grundlagen des christ-
 lichen Glaubens legt. Was musste ein Christ wissen? Zumindest die
 Grundgebete des Vaterunser und des Ave Maria sowie die Grund-
 texte des Glaubens, nämlich das Apostolische Glaubensbekenntnis
 und die Zehn Gebote. Die eingangs zitierten Aufzeichnungen des
 Joachim von Pflummern über das religiöse Leben in Biberach vor
 der Reformation beginnen mit diesen Basistexten, die jeder Christ
 zu kennen habe: »Von Erst von dem Hayligen Christenlichen glau-
 ben, wie dann von den Hayligen zwölf Botten gesetzt ist, den
 Haben wüer glaubt«, dann das Vaterunser, das Ave Maria und
 schließlich die Zehn Gebote.⁴⁴ Pflummern präsentierte Weiteres,
 was ein Christ wissen sollte: die Sieben Sakramente, die sechs
 Werke der Barmherzigkeit, die sieben Sünden gegen den Heiligen
 Geist, die vier Todsünden, die schweren Sünden, die Bedeutung
 von Reue, Beichte, Buße, Himmel, Hölle, Fegefeuer, die Verehrung
 der Muttergottes und der Heiligen, das Gebet für die Armen Seelen
 im Fegefeuer, Heiligenbilder, Gebet, Andachtsformen (Besuch der
 Kirchen, Teilnahme an Messen, Ämtern und Umgängen, Wallfahr-
 ten, Besuch der Kirchen vor Ort und in der Umgebung, Gebrauch
 von Andachtsbüchern und Andachtsbildchen, Figurenprozessio-
 nen, häusliche Andachtsorte), Papst, Heilige Messe, Heilium
 (Reliquien), gute Worte und Werke, Ehrbarkeit und Leichtfertigkeit,



Das Chemnitzer Heiliggrab im Festkreis des mittelalterlichen Kirchenjahres



VON JOHANNES TRIPPS / LEIPZIG



/ 1 /
Palmesel aus Steinen,
um 1050, Zürich, Schweize-
risches Landesmuseum

In der gebotenen Kürze wird in den kommenden Abschnitten durch das Kirchenjahr gegangen, um den Blick auf Forschungsdesiderata zu lenken, denn das Chemnitzer Heiliggrab ist Teil eines Festzyklus, der mit handelnden Bildwerken begangen wurde.¹ Es geht um eben jene beweglichen Figuren, mit denen man das Geschehen der Kirchenfeste nacherlebte. Über die Geschehnisse informieren detailliert Stiftungsurkunden anlässlich hoher Festtage wie zum Beispiel für den Karfreitag. Reichhaltig sind auch die Schilderungen in Stadtchroniken, vor allem sakrale Spiele betreffend.² Weitere Schilderungen enthalten *Libri Ordinarii* oder *Breviarii* (Regiebücher für den Gottesdienst). Unendlich detailliert sind jene, die am Vorabend der Reformation oder während derselben verfasst wurden. Wer in ihnen blättert, kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Verfasser angesichts des Untergangs der alten Ordnung versuchten, das Althergebrachte wenigstens in Form eines schriftlichen Vermächtnisses über die Zeiten zu retten.

»Christkinder« und »Kindelwiegen«

Den Reigen eröffnet – gemäß kirchlichem Kalender – das Weihnachtsfest. Man läutete zur Mitternachtsmesse samt Kindelwiegen.³ Dies konnte auch zur Frühmesse stattfinden. Die Gemeinde traf sich im Chor ihrer Kirche und wiegte zu Gesängen ein Christkind. Das wurde aus der Wiege genommen und unter den Teilnehmern herumgereicht, wobei viele es küssten. Dann kam das Kindlein in seiner Wiege auf den Hochaltar, wo das Ensemble bis zum Fest Mariä Lichtmess stehen blieb. Die Verehrung solcher Christkinder fand ursprünglich in Klöstern statt, aber unter den Franziskanern und Dominikanern wurde es den Laien als Hausandachtsbild zur rechtgläubigen Erziehung angeraten.⁴ Folglich gehörte ein Kindlein samt Wiege und Kleidchen zur Ausstattung mancher Bürgerstochter.⁵ Vor diesem Hintergrund erklärt sich somit der vielerorts geübte Brauch, dass man das hauseigene Christkind samt Wiege mit in die Kirche nahm, wo dann ein kollektives Wiegen stattfand. Darüber hinaus wiegte man das Kindlein zu Weihnachten auch im privaten Kreise und sang dazu.⁶

Anstatt eines Wiegenkindes wurde oft ein stehendes Christkind mit Weltkugel, mit einem Vögelchen oder mit einer Weintraube in der Hand, das einen Segensgestus machte, auf den Altar gestellt und blieb dort bis zum Fest »Purificatio Mariae« (Mariä Lichtmess).⁷ Viele Dom- und Stiftskirchen besaßen derer zwei, wie beispielsweise die Kathedrale von Fribourg in der Schweiz: Ein Knäblein stand auf dem Altar für die Geistlichkeit, ein zweites auf dem für die Laien.⁸

Christkinder, vor allem auf Kissen sitzende, kamen darüber hinaus am Tag Mariä Lichtmess zum Einsatz. In einer feierlichen Prozession brachte Maria ihr Kindlein zum Tempel, das heißt zur Kirche, wo der greise Simeon und die Prophetin Hanna auf den Erlöser trafen. Ihnen war geweissagt, dass sie erst sterben durften, wenn sie den Immanuel gesehen hatten.⁹ Die Rollen der biblischen Figuren übernahmen, wie in Augsburg oder Padua, Kleriker, in Beverley die Mitglieder der Marienbruderschaft, oder man trug, wie in Konstanz, eine Muttergottes mit abnehmbarem Kindlein zur Kirche.¹⁰



Palmesel – Finsternmette – Kruzifixe mit beweglichen Armen

Die meisten »handelnden Bildwerke« fanden jedoch zwischen Palmsonntag und Ostersonntag Verwendung. Am Palmsonntag stand die Figur eines Palmesels im Zentrum des Geschehens. In der Vita des heiligen Ulrich von Augsburg, entstanden zwischen 982 und 992, ist erstmals ein Palmesel als »effigies sedentis domini super asinum« genannt. Die Forschung stritt bislang darüber, ob die genannte »effigies« ein Bild oder eine Skulptur sei.¹¹ Da aber der älteste erhaltene Palmesel, nämlich der aus Steinen, heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, jüngst durch die Radiocarbonmethode in die Zeit um 1055 datiert wurde, haben wir ein weiteres Argument für die Deutung besagter »effigies« in der Ulrichsvita als Skulptur (Abb. 1).¹²

Mit einer solchen zog man vielfach von außerhalb auf die Stadt zu.¹³ An der ersten Station begann die Feier mit einem Lesegottesdienst und anschließender Segnung der »Palmzweige«, meist Buchsbaum-, Wacholder- oder Weidenzweige usw. Bei der zweiten Station sang man den Hymnus *Gloria laus*. Der zelebrierende Priester warf sich vor der Figurengruppe nieder und wurde von einem anderen gemäß dem Gotteswort Matthäus 26,31, »Ich werde den

Detail aus: **Freudenstädter Leseputz** / Abb. 8

Hirten schlagen, dann werden sich die Schafe der Herde zerstreuen«, rituell mit einem Zweig auf den Rücken geschlagen. Die Prozessionsteilnehmer warfen ihre gesegneten Palmen nun gegen den Esel, das sogenannte Palmenschießen. Dann zog die Prozession samt Esel weiter zur jeweiligen Kirche und sang dabei den liturgischen Wechselgesang *Ingrediente Domino*.¹⁴ Je nach Ort wurde der Verlauf der Prozession variiert. Man nahm zum Schluss die Zweige mit nach Hause, denn sie vertrieben die Unwetter, wenn man mit ihnen räucherte. Der Palmesel war vielfach als ganzjähriges Andachtsbild sichtbar. Er hatte in der Kirche oder auf dem Friedhof seinen »Eselsstall«.¹⁵

In der Nacht auf Gründonnerstag feierte man die Finsternmette, bei der die Glocken verstummten. An ihrer Stelle rief man nun mit Holzräschen oder Rumpelbrettern zu den Feierlichkeiten bis Ostersonntag. Im Zentrum der Finsternmette stand ein 13- oder 15-armiger Tenebrae-Leuchter. Mit dem Ende eines jeden der sieben Psalmen des Miserere löschte man zwei der Kerzen zum Zeichen des Abfalls der Apostel von Christus. Nur die letzte Kerze, die die Muttergottes symbolisierte, löschte man nicht. Der Priester trug sie hinter den Altar oder in die Sakristei, denn Maria war nie von ihrem Sohn abgefallen. Mit dieser Kerze entzündete man dann die Osterkerze.¹⁶ In der letzten Messe des Gründonnerstags wandelte der Priester zwei weitere Hostien für den Karfreitag, denn am Karfreitag feierte er die Missa praesantificationum, da die Wandlung entfiel. Das Zeremoniale des Hochstifts zu Basel, niedergeschrieben zwischen 1517 und 1526 vom Domkaplan Hieronymus Brilinger, informiert nicht nur detailreich, sondern erläutert auch den theologischen Hintergrund: Am Karfreitag nimmt der Priester jene beiden bereits am Gründonnerstag gewandelten Hostien; die eine zerbricht er in drei Teile. Den dritten Teil senkt er in den Kelch »und«, wie Brilinger erläutert, »der heute nicht konsekrierte Wein wird geheiligt durch den Leib des Herrn«. Die andere Hostie jedoch legt der Priester in einen Kelch und deckt diesen mit der Patene zu. In feierlicher Prozession trägt er anschließend den Kelch mit der Hostie ins Ostergrab.¹⁷

Ursprünglich wurde die Handlung in zwei Teilen vollzogen: Man legte ein verhülltes Kreuz vor den Hochaltar zur »adoratio crucis«, enthüllte dem Kruzifix die Wundmale der Füße, und der Klerus wie die Gemeinde küssten diese. Dann folgte mit der Beisetzung des Kreuzes im Ostergrab die »depositio crucis«. Am Ostermorgen hob man zum Zeichen der Auferstehung das Kreuz aus dem Grab, die »elevatio crucis«. Oftmals wurde, wie in Hof, der sogenannte Höllensturm durchgeführt. Der Geistliche zog mit den Schülern drei Mal um die Kirche und pochte jedes Mal mit jenem Kreuz an die Kirchentür, das im Ostergrab gelegen hatte, und rief den »Teufeln«, die im Innern die Kirchentüre blockierten, zu: »Attolite portas principes vestras et domini portas aeternales et introibit rex gloriae.« Die Teufel riefen keck zurück: »Quis est iste rex gloriae«, und der Geistliche antwortete, »Dominus virtutum, ipse est rex gloriae«. Beim dritten und letzten Mal gaben sich die »Teufel« geschlagen, und die Kirche wurde »gestürmt«.¹⁸

Seit dem späten 13. Jahrhundert sind überall in Europa Kruzifixe mit beweglichen Armen in der Festtagsliturgie nachweisbar.¹⁹ Über Spanien gelangten solche Figuren in die Neue Welt, denn für Mexiko sind bislang zwei Fälle aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt: aus Santo Domingo Yanhuitlan und aus Santo Domingo in Mexico City.²⁰

Wie stark dieses Miterleben von Tod und Auferstehung Jesu Christi als Hoffnungszeichen für die eigene Auferstehung verstanden wurde, zeigt das Vermächtnis Herzog Georgs von Sachsen und seiner Gemahlin Barbara: Beide beurkunden, geleitet von dem

Gedanken, dass sie auf dieser Welt keine bleibende Stätte hätten, am 23. März 1513 eine Stiftung in den Meißner Dom. Mit ihr wollte das Herzogspaar die Menschen zu einer tieferen und andächtigen Betrachtung des Leidens und Sterbens Jesu Christi anleiten und dabei deren Fürbitte für ein seliges Ableben und für eine fröhliche Auferstehung erlangen.²¹ Am Karfreitag wird ein großes Kreuz »cum imagine crucifixi habentis iuncturas flexibiles in scapulis« (»mit dem Bild eines Kruzifixes, welches bewegliche Gelenke in den Schultern hat«) mitten im Chor aufgerichtet.²² Zur Vesper ziehen zwei als Engel gekleidete junge Männer zum Chor, gefolgt von zwei Kanonikern und zwei Vikaren, die die Bahre mit dem Leichentuch tragen. Dieser Trauerzug kommt aus der Sakristei und hält vor dem Kreuz. Die Kleriker ziehen dem Gekreuzigten die Nägel aus den Wunden, nehmen ihn vom Kreuz ab und entfernen die Dornenkrone. Der eine Engel birgt die vier Nägel, der andere die Dornenkrone. Hernach schlägt man den toten Herrn ins Leichentuch ein, lässt dabei sein Antlitz frei, und legt ihn auf die Bahre. Engel wie Träger verharren bis zum Ende der Vesper zu Haupt und Füßen Christi. Anschließend konstituiert sich der Leichenzug, indem »Juvenes, chorales et capellani« mit brennenden Kerzen vor dem Leichnam einhergehen. Hinter diesem wird das Sakrament getragen.²³ Es folgen Kanoniker und Vikare. Der Leichenkondukt tritt aus dem Chor, zieht durch dessen Umgang, dann durch die Kirche hinab zur Grablege in der Fürstenkapelle, schließlich von dort wieder zurück, »usque ad solitum ecclesiae sepulchrum«, wo die Skulptur des toten Herrn zusammen mit der Hostie beigesetzt wird.²⁴

Eine solche Stiftung machte 1517 auch Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen für die Allerheiligenkirche zu Wittenberg: »zcu dancksagung des heylwertigen und bittern leydens unseres lieben hern und Seligmachers. Auch zcu heyl, trost und selickeit unsers gnedigsten hern des Churfürsten zcu Sachsen [...] und der ganzen Christenheit [...]«.«²⁵

Da das Wittenberger Grab gemäß den Quellen ein ganz ähnliches Aussehen gehabt haben dürfte wie das Chemnitzer, sei der Wittenberger Fall ausführlicher geschildert: Ein Ausschuss, bestehend aus dem kurfürstlichen Amtmann, dem Propst von Allerheiligen, dem Rektor der Universität und dem städtischen Magistrat, wählte eine Schar von 14 Männern aus, bestehend aus Hausarmen der Stadt, Bettelstudenten und bedürftigen Schülern. Sie bekamen neue Kleider und ein Almosen. So angetan nahmen sie an den Feierlichkeiten des Karfreitags, des Karsamstags und der Osternacht im Allerheiligenstift teil. Am Gründonnerstag richtete man ein Kreuz vor dem Kreuzaltar der Stiftskirche auf, an dem das Kruzifix mit beweglichen Armen hing. Vor der Vesper des Karfreitags schlüpften vier Kapläne des Stiftes in der Sakristei in Judenkleider. Während dessen lehnte der Küster zwei Leitern an den Querbalken des Kreuzes und stellte eine Bahre bereit. Die 14 neu eingekleideten Armen zogen gemeinsam mit den vier Kaplänen zum Kreuzaltar. Zwei der Kapläne kletterten die Leitern hinauf und nahmen in den Rollen des Nikodemus und Josef von Arimathäa den Herrn vom Kreuz ab. Sie legten ihn auf die Bahre, und die vier Kapläne trugen den toten Herrn in den Chor, begleitet von den 14 Armen mit großen Kerzen in Händen. Dort stand das Ostergrab. Dem Zug hatte sich die Stiftsgeistlichkeit angeschlossen. Dann senkte man den Leib des Herrn ins Ostergrab. Er war aus Holz und konnte auseinandergenommen werden. Das Grab muss eindrucksvoll gewesen sein, denn es



/ 2 und 3 /
Kruzifix mit schwenkbaren Armen, Rückseite des Kruzifixes,
um 1510, Döbeln, St. Nikolai



diente Erzbischof Albrecht von Brandenburg als Vorbild für jenes, das er der Hallenser Stiftskirche verehrte. Von Karfreitag bis zu Beginn der Osterfeier illuminierten 36 Wachslichter das Wittenberger Grab. Des Weiteren schützten es vier »Schregen«, auf die insgesamt 22 Wachslichter gesteckt waren. Hinzu kamen die auf separate Messingleuchter gesteckten 14 Wachskerzen jener neu eingekleideten Armen. Letztere nahmen gemeinsam mit der Stiftsgeistlichkeit nach der Karfreitagsvesper noch an vier weiteren Prozessionen zum Ostergrab teil. Dort sangen die Chorschüler beständig Psalmen, was der Praxis des »Vierzigstündigen Gebetes« entsprach, das die gesamte Zeit der Grabesruhe Christi ausfüllte. Dieses Singen der Schüler war überall Brauch.²⁶

Trotz des Kultes mit dem Bild wird ein Kelch mit der Hostie mitgetragen und gemeinsam mit dem Kruzifix mit schwenkbaren Armen im Grab beigesetzt. Oft haben diese Gräber sogar eine Konsole oder Nische für den Kelch mit dem Leib des Herrn, wie das Heiliggrab aus der Bürgerspitalskirche zu Salzburg oder jenes aus Tils im Diözesanmuseum der Hofburg zu Brixen.²⁷ Chemnitz, Zwickau und Sankt Benedikt an der Gran besitzen bis heute gewaltige Ostergräber; für Wittenberg und Halle sind sie archivalisch überliefert. Das Zwickauer und das zu Sankt Benedikt können sogar auf Rollen geschoben werden, was auch für das Wiener Grab zu Sankt Stephan schriftlich belegt ist.²⁸



Der Realitätsgrad solcher Kruzifixe mit beweglichen Armen wurde häufig mithilfe von Perücken für Haupthaar und Bart gesteigert. Beispiele blieben in Bad Wimpfen am Berg, Großkochberg oder in Blankenhain (jetzt Jena, Stadtmuseum) erhalten, um nur drei zu nennen.²⁹

Was das naturalistische Aussehen dieser Kruzifixe betrifft, kannte das Spätmittelalter scheinbar keine Grenzen. Ein wahres Wunderwerk hat sich in der Stadtkirche St. Nikolai zu Döbeln erhalten.³⁰ Dieses Kruzifix konnte infolge lederner Gelenke nahezu sämtliche Gliedmaßen einschließlich des Kopfes bewegen, blutete aus der Seitenwunde und hatte Perücken für Haar und Bart, darüber hinaus ein textiles Lendentuch. Der Grund für diesen Realismus könnte in folgenden Fakten liegen: Die dramenartigen Szenen, welche Liturgie und handelndes Bildwerk boten, führten vielfach dazu, dass derartige Kruzifixe in Mysterienspiele integriert wurden. So geschah es 1448 in Perugia. Am Karfreitag schleppte dort Christus, dargestellt vom Barbier Eliseo de Cristofano, von der Kirche San Lorenzo aus das Kreuz in einem weiten Bogen durch die Stadt und wieder zu genannter Kirche zurück. Beim anschließend vor der Fassade von San Lorenzo aufgeführten Mysterienspiel wurde aber ein Kruzifix mit beweglichen Armen verwendet. Man kreuzigte es, und die drei Marien und Johannes klagten laut; danach nahm man es ab, legte es in den Schoß der Gottesmutter, die ihren Sohn, gleich einem lebendigen Vesperbild, heftig betrauerte. Zum Schluss setzten Nikodemus und Josef von Arimathäa den Heiland bei. Alles geschah, wie der Chronist an mehreren Stellen hervorhob, unter vielfachem Wehklagen und Weinen der Peruginer Bevölkerung.³¹ Wahrscheinlich haben wir in jenem Kruzifix in Döbeln eine solche Figur vor uns, die nach der Abnahme vom Kreuz dem Darsteller der Gottesmutter zur Trauer in den Schoß gelegt wurde (Abb. 2). Nimmt man das Bildwerk nämlich in den Schoß, dann fällt ihm – ganz wie bei Vesperbildern üblich – der Kopf ins Genick und die Beine klappen zu Boden. Das Döbelner Kruzifix besitzt ein

/ 4 /
Vesperbild mit abnehmbarem Kruzifix
mit schwenkbaren Armen, um 1330,
 Rottweil, St. Pelagius

150 Jahre älteres Gegenstück im Berliner Bode-Museum. Jenes stammt aus Lucca und wurde um 1360/1370 in der Werkstatt Nino Pisanos geschaffen.³² Das Döbelner Kruzifix kann jedoch noch mehr, denn es verfügt über zwei weitere Besonderheiten: Stach man es in seine Seitenwunde, so quoll Blut (Wein?) heraus; im Rücken der Figur ist bis heute das Fach für den Behälter erhalten (Abb. 3).³³ Des Weiteren ist es ein nacktes Kruzifix, das heißt sein Lendentuch war aus Stoff.³⁴ Den Grund für beide Phänomene erhellen Textquellen: Im *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini* (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) erzählt die Muttergottes dem Anselm die Leidensgeschichte.³⁵ Maria erfährt im Haus ihrer Schwester, der Mutter des Johannes, von der Gefangennahme Jesu. Daraufhin eilt sie zunächst zum Haus Annas, dann zu Herodes, zu Pilatus und zu Kaiphas. Dies in der Hoffnung, der Sohn werde freigelassen. Am Kreuzweg schließlich trifft sie auf den geschundenen und verurteilten Herrn, der zum Zeichen der völligen Erniedrigung das Kreuz nackt zu schleppen hat. Maria bindet ihm in ihrer Not ihren

/ 5 /
 Giovanni Teutonico,
Kruzifix, 1494, Norcia,
 Santa Maria in Argentea



eigenen Schleier um und wird dabei ganz vom Blut des Sohnes benetzt.³⁶ Dieses Motiv nimmt in den *Meditationes Vitae Christi* des Johannes de Caulibus breiten Raum ein.³⁷ Christus wird völlig entblößt ans Kreuz geschlagen, die Gottesmutter gibt ihren Schleier hin, um die Blöße des Sohnes zu bedecken.³⁸ Mitreißend detailreich schildert die *Vita Beate Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica* den Schmerz Mariens: Sie klagt, rauft ihre Haare, schlägt sich auf die Brust und kratzt sich mit den Fingernägeln die Wangen auf. Die Soldaten behandeln sie unwürdig und jagen sie immer wieder vom Kreuz weg. Als sie bei der Kreuzigung die Blöße ihres Sohnes sieht, löst sie ihren Schleier und bittet Maria Magdalena, einen der Soldaten zu erweichen, ihn ihrem Sohn doch umzubinden.³⁹ In der *Bordesholmer Marienklage*, in der *Frankfurter Dirigierrolle*, in den *Schauspieltexten zu Heidelberg, Alsfeld und Eger* schlingt die Gottesmutter selbst ihren Schleier um die Hüften Christi, um so dessen Blöße zu bedecken.⁴⁰ Bei den Kreuzabnahmen zu Bordesholm und Frankfurt wird die heilsgeschichtliche Bedeutung des Schleiers »expressis verbis« hervorgehoben: Die Jungfrau bittet Johannes, er möge ihr denselben zurückholen, weil in das Tuch Blut des Gottessohnes geflossen sei, das noch vielen Menschen zum Trost gereichen werde; ihre letzten Verse enthalten die Fürbitte, es möchten alle, die mit ihr getrauert haben, die Frucht der frommen »compassio«, das Ewige Leben, erhalten.⁴¹

Die Marienleben bereichern das Motiv um eine Szene: Maria überreicht Maria Magdalena den Schleier mit der Bitte, sie möge einen der Soldaten erweichen, ihn dem Sohne umzubinden. Doch Maria Magdalena will das nicht dulden und gibt ihren eigenen Schleier.⁴² All die aufgezählten Texte erklären völlig nachvollziehbar die Gestaltung des Döbelner Kruzifixes als Aktfigur: Als Mittelpunkt der Karfreitagsoffizien, beziehungsweise der dramatischen Marienklagen, benötigte man die Figur nackt, um ihr dabei im Verlauf der Handlung den Schleier der Gottesmutter umbinden zu können. Zum einen um, wie es die Texte berichten, dadurch die Schmach der Nacktheit zu tilgen. Zum anderen, weil in den Schleier jenes Blut floss, aus dem das Heil der Menschheit entspringe.

In diesen Zusammenhang gehört ein bislang ungelöstes Rätsel: Sieben Vesperbilder blieben erhalten, davon zwei fragmentarisch, bei denen sich eine Christusfigur mit beweglichen Armen der Muttergottes in den Schoß legen lässt. Die fünf vollständig erhaltenen befinden sich in der Martinskapelle in Daisendorf bei Meersburg, in der Pelagiuskirche zu Rottweil (Abb. 4), in St. Martin in Bamberg (bis 1803 in der Pfarrkirche), in Watterdingen bei Konstanz sowie im Augustiner Museum in Freiburg (aus dem Münster in Radolfzell).

Vier weitere existieren in Klempen und Böhmen: Das älteste, aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist das Vesperbild zu Łęki Strzyżowskie in Klempen, gefolgt von jenem aus Lásenice (P 4572, Prag, National Galerie, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts), welches möglicherweise aus dem Franziskanerkloster von Jindřichův Hradec stammt. Das dritte und vierte Beispiel sind die Vesperbilder zu Jihlava und – mit Vorsicht – dasjenige zu Cheb in Westböhmen. Der Erhaltungszustand des letzteren lässt nicht entscheiden, ob die Zweiteiligkeit der Gruppe liturgisch oder konstruktiv bedingt ist.⁴³

Hier stellt sich die Frage, ob jeweils Marienklagen mithilfe dieser Figuren durchgeführt wurden, indem man ihnen die Kruzifixe in den Schoß legte, anstatt in den Schoß eines Darstellers. Es lässt sich nur rückschließen, schriftliche Zeugnisse fehlen bislang.

Des Weiteren gibt es in Italien eine große Gruppe an Kruzifixen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die zwar seltener bewegliche Gliedmaßen, jedoch einen geöffneten Mund mit Wackelzunge besitzen. Sie alle stammen von Giovanni Teutonico

oder seinem Umkreis und befinden sich zu Santa Maria Argentea (1494) und zu San Filippo Neri in Norcia, in Santa Maria degli Angeli in Pordenone, zu Santa Maria delle Grazie und zu San Francesco in Terni (jetzt Pinacoteca Comunale, Terni), zu Santa Maria in Pietra-rossa⁴⁴ und in der Pinacoteca Comunale zu Rimini;⁴⁵ zwei weitere hängen in Santa Maria Nuova in Perugia⁴⁶ sowie im Museo Comunale zu Todi (einst im Konvent von Montesanto). Letzteres besitzt nicht nur eine Wackelzunge, sondern kann auch bluten.⁴⁷ Wie diese Zungen bewegt wurden, unter Umständen mittels einer Schnur, ist bislang völlig unklar.⁴⁸ Da beim Kruzifix zu Santa Maria Argentea zu Norcia im Haupt Spuren von Weihrauch nachgewiesen wurden (Abb. 5), steht die These im Raum, dass, während die Figur im Sterben die Zunge bleckte, Weihrauch aus dem geöffneten Mund des Kruzifixes trat, um so die letzten Worte Christi am Kreuz zu symbolisieren (Abb. 6, 7).⁴⁹

Das mag im ersten Moment befremdlich anmuten, aber es sei als Argument angeführt, dass Weihrauchschwaden gemäß Inschriften auf romanischen Weihrauchfässern mit Gebeten gleichgesetzt werden, die zu Gott aufsteigen.⁵⁰ Und für Evangelienpulte ist solches – sei es quellenmäßig oder im Original – überliefert: 971 ließ sich Abt Foulques von Loche ein Leseput mit einem Adler an der Spitze gießen. In den Körper des Tieres wurde eine Weihrauchpfanne gestellt, sodass aus dem Gefieder des Adlers Weihrauchschwaden zur liturgischen Beräucherung des Evangelienbuches traten. Im um 1150 entstandenen Leseput aus Freudenstadt blieb ein Beispiel erhalten: Hier konnte das Weihrauchfass ins Innere gestellt werden, und der Weihrauch zog durch die Mäuler der Evangelistensymbole (Abb. 8).⁵¹

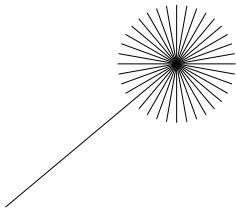
Am Ostersonntag in aller Frühe nimmt man dann eine Figur aus dem Ostergrab, die dort bereits gelegen hat: die Figur des Auferstandenen, welche zum Zeichen seiner Auferstehung auf den Hochaltar gestellt wird, wo sie bis zum Fest Christi Himmelfahrt verbleibt. Vielerorts war eine Gesellenprozession üblich, in der das Bildwerk durch die Stadt getragen wurde.⁵²

Christi Himmelfahrt

Was dann am Himmelfahrtstag vor sich ging, berichtet eindrucksvoll der *Liber Ordinarius* des Neuen Stifts zu Halle.⁵³ 1532 im Auftrag des Kardinals Albrecht von Brandenburg verfasst, ist seine Schilderung in ihrer Ausführlichkeit einmalig und gibt einen vollständigen Einblick in jene Riten, die in der Spätgotik allgemein üblich waren. Die Breite des Berichts liegt darin begründet, dass Kardinal Albrecht seinen damals schon legendären Reliquienschatz, das Hallesche Heiltum, in den Mittelpunkt des Geschehens stellte. Dementsprechend hatte ein Goldschmied die Festvorbereitungen zu überwachen. Ihm oblag es, die Silberfigur des Auferstandenen in der zur Auffahrt notwendigen Mandorla zu befestigen.⁵⁴ Quellen, auch solche, die über das Geschehen in einfacheren Kirchen berichten, die ihrerseits Holzfiguren des himmelwärts fahrenden Salvators verwendeten, nennen die jeweilige Mandorla entweder »Regenbogen« wie in Zwickau oder »Yris« wie in Halle.⁵⁵

Nach der Non (um 15 Uhr) fand eine festliche Prozession mit den 14 großen Silberplastiken des Heiltums statt, die durch Kirche und Kreuzgang zog. Vorneweg trugen Dechant und Kantor die Figur des

Über die Restaurierung des Heiligen Grabes aus der St. Jakobikirche zu Chemnitz



VON JÖRG KESTEL / KLEINKAGEN



Von 1998 bis 2001 waren meine Kolleginnen und Kollegen Carry Bendin, Grit Stamm, Michael Lange und ich mit der Restaurierung und Wiederaufstellung des Chemnitzer Heiligen Grabes befasst. Seitdem sind über 20 Jahre vergangen. Die damaligen Arbeiten gehören mittlerweile zur Restaurierungsgeschichte des Objekts. Der heutige Zustand ist das Ergebnis dieser letzten Restaurierung. Im Folgenden soll darüber berichtet werden, aber nicht, ohne auf die Ergebnisse unserer Vorgänger und die kunsttechnologischen Besonderheiten des Heiligen Grabes einzugehen.

Nicht nur unsere Arbeitsgemeinschaft trug zur Restaurierung bei. Eine entscheidende Voraussetzung für unsere Arbeit schuf das Restauratorenteam um Ingolf Pönicker, welches 1995 die Voruntersuchung und erste Konservierungsarbeiten am Heiligen Grab durchführte. Obwohl zwischenzeitlich Änderungen am Restaurierungskonzept vorgenommen wurden, war doch deren Dokumentation über die 153 demontierten Einzelteile für uns ein unentbehrliches Arbeitsmittel.

Darstellung und Funktion

Es gab verschiedene Formen von Heiligen Gräbern, die von eigenständigen Gebäuden wie dem Nachbau der Grabeskapelle von Jerusalem in Görlitz über verschiedene Formen von Grabeskapellen innerhalb größerer Kirchen¹ bis hin zu transportablen Häuschen und Schreinen reichten. Sie dienten in der Regel der liturgischen Ausgestaltung der Karwoche oder zusätzlich zur Aufbewahrung beziehungsweise Ausstellung des Leibes Christi in Form einer konsekrierten Hostie. Vom Hochmittelalter bis zur Reformation – und in katholischen Regionen natürlich auch darüber hinaus – wurden Zeremonien durchgeführt, die die szenische Nachstellung der biblisch überlieferten Ereignisse um Kreuzigung und Auferstehung Christi umfassten. Das Heilige Grab aus der Jakobikirche Chemnitz gehört zu diesem Typ hölzernen liturgischen Geräts. Das Passionspiel wurde hier möglicherweise sogar mithilfe einer beweglichen Christusfigur durchgeführt. Solche Figuren konnten aufgrund ihrer beweglichen Gliedmaßen sowohl am Kreuz befestigt als auch als Leichnam aufgebahrt werden. Ein vergleichbares Objekt blieb, ohne Grab, in der St. Nikolaikirche zu Döbeln in Form des sogenannten Mirakelmanns erhalten.² In Stuttgart und Wienhausen finden sich hingegen Figuren, die einen liegenden Christusleichenam ohne bewegliche Gliedmaßen darstellen.³ Hier wurden möglicherweise für Kreuzabnahme, Grablegung und Auferstehung verschiedene Figuren verwendet. Beide Varianten, eine bewegliche oder mehrere Figuren, sind auch beim Heiligen Grab aus Chemnitz denkbar. Ein armloser Torso einer Christusfigur wird in der Sammlung des Schloßbergmuseums aufbewahrt. Die Zugehörigkeit zum Heiligen Grab wird aufgrund stilistischer Merkmale vermutet.

Beim Heiligen Grab in Chemnitz könnte man also von einer überdachten Tumba sprechen. Auf einem mit Grabwächterreliefs geschmückten Sockel lag sehr wahrscheinlich die Darstellung des toten Jesus. Er wurde durch ein auf acht Pfeiler gestütztes Dach geschützt, dessen Innenseite ein Sternenhimmel schmückt. Die Freiräume zwischen den Säulen sind mit Maßwerkfeldern verschlossen, die im unteren Teil an gotische Fenstergestaltungen erinnern und im oberen Teil in krabbenbesetzten Kielbögen mit Kreuzblumen und Sprengwerk enden. Vor den Maßwerkfeldern



/ 1 /
Prospekt für die Ausstellung des Königlich Sächsischen Altertumsvereins, Stich von 1867, idealisierte Darstellung, fehlende Teile wurden vervollständigt

stehen auf weit ausladenden Konsolen vollplastisch geschnitzte Skulpturen, welche die Heiligen Nikodemus, zwei Marien mit Salbnapf – Jesu Mutter und Jesu Tante, Maria des Kleophas –, dazwischen Josef von Arimathäa, einen Engel und Maria Magdalena zwischen Johannes dem Evangelisten und Petrus darstellen. Das Gehäuse lässt sich zum Hineinlegen der Christusfigur an einer Stirnseite öffnen. Dazu musste eine der genannten Figuren heruntergenommen werden. Welche es war, ist nicht überliefert, weil die ursprünglichen Standorte wegen fehlender beziehungsweise ergänzter Konsolen nicht mehr rekonstruiert werden können. Weiterhin stand der Sockelkasten wenigstens zeitweise offen oder konnte geöffnet werden, da eine Stirnseite des Innenkastens ergänzt wurde und ein Grabwächterrelief fehlt.⁴ Dieser sekundär eingerichtete Stauraum ermöglichte vielleicht das Verbergen der Leichnamfigur für den Rest des Jahres oder am Ostermorgen (Abb. 1).

Detail aus: **Zwei Eckpfosten** / Abb. 17



/ 2 /

Fotografie des Zustands um 1915 vor der tiefgreifenden Restaurierung.
in der Ecksäule ist die heute fehlende Evangelisten-Figur sichtbar, zwei Konsolen mit unterschiedlichen Kapitellen sind noch erhalten



/ 3 /

Fotografie des Zustands 1935 nach der tiefgreifenden Restaurierung

/ 4 /

Fotografie des Zustands 1969, Wiederaufstellung nach Kriegsauslagerung, Säulen, Gitter und Reliefs sind teilweise vertauscht



Autorschaft

Der Autor des Chemnitzer Werkes ist uns leider nicht bekannt. Eine ehemals im Heiligen Grab angebrachte Schrifttafel, deren Zugehörigkeit heute eindeutig belegbar ist, weist im Text den Namen »IORG EJN KLL« auf. Die Inschrift befand sich ursprünglich innenseitig an einem der senkrechten Rahmenteile des Innenkastens, einem Ort, der nach dem Aufbau vollkommen unzugänglich war. Deshalb wurden wahrscheinlich 1930 die Inschrift abgetrennt und das Bauteil ergänzt. Die Restauratoren und nachfolgenden Museumsmitarbeiter verewigten sich auf dieser Ergänzung. Die ursprüngliche, nun abgetrennte Inschrift wurde mit der gleichen schwarzen Farbe hergestellt wie die ursprünglichen Passmarken des Innenkastens. Deshalb ist sie wohl eher einem der Autoren des Werkes zuzuordnen.

Die Figuren des Nikodemus, des Josef von Arimathäa und des Petrus wurden mit sehr individueller Physiognomie dargestellt, während die Gesichter der übrigen Figuren eher aus der seriellen Fertigung eines Werkstattbetriebs kamen – als wären hier drei konkrete Personen im Bildwerk verewigt worden. Die Figur des Nikodemus wurde angeblich auch von Riemenschneider und Michelangelo für ein Selbstporträt genutzt, und vielleicht tat dies auch der Bildhauer des Heiligen Grabes.

Geschichte

Die Entstehung des Grabes wurde durch Joseph Müller dem Nürnberger Raum zugeordnet und um 1490 datiert.⁵ Andere Datierungsversuche geben bereits einen Rahmen vor 1480 an.⁶ Heilige Gräber aus dieser Zeit blieben zwar seltener als Flügelaltäre erhalten, es gibt aber dennoch Beispiele von in Form und Funktion ähnlich angelegten Bildwerken. So muss hier für Sachsen unbedingt das Heilige Grab der Marienkirche in Zwickau erwähnt werden. Ein weiteres Beispiel mit sehr viel Ähnlichkeit befindet sich in Esztergom.⁷

Interessanter noch als die ungewissen Umstände der Entstehung sind die der Erhaltung des Heiligen Grabes bis heute. Da es nur für eine kurze Zeit des Kirchenjahrs benutzt wurde, ist anzunehmen, dass das Grab die übrige Zeit aus dem Blickfeld geräumt wurde. Ob es demontiert oder als Ganzes auf Rollen verschoben wurde, ist nicht überliefert.⁸ Für letztere Variante sprechen nicht nur Ausklinkungen an der Unterseite der Sockelbalken, sondern auch der gute Zustand der lösbaren Verbindungen an der Konstruktion. Das Heilige Grab dürfte daher eher selten zerlegt worden sein, oder es war wesentlich kürzer in Gebrauch als bislang angenommen wird (Abb. 2).⁹

Seit der Reformation ungenutzt, stand es wohl aufgebaut und verhüllt im Chor der Jakobikirche, wo es 1668 abgebaut und auf den Sängerchor versetzt wurde. Eine Vielzahl von Graffiti der Sängerknaben folgender Jahrhunderte befindet sich heute noch eingeritzt auf der gesamten Oberfläche des Grabes. Erst 1844 verließ es seinen angestammten Ort und gehörte fortan als Leihgabe zur Ausstellung des Sächsischen Altertumsvereins in Dresden. 1875 wurde es nach Chemnitz zurückgeholt, um es in der Sammlung des Chemnitzer Geschichtsvereins aufzustellen. Hier wurde es mindestens viermal bei Ortswechseln des Museums sowie 1931 zur Restaurierung in Dresden und letztlich 1943 zum Schutz vor Luftangriffen ab- und wiederaufgebaut. Seine letzte Demontage erfuhr

das Heilige Grab 1983 nach Schließung des Schloßbergmuseums. Damals musste eine Notkonservierung durchgeführt werden, weil das Grab schon einige Zeit in einer Baustelleneinhausung verbracht hatte und diverse Klimaschäden davontrug. Danach blieb es lange Zeit demontiert. Mit Holzwohle in Holzkisten verpackt, lagerte es bis 1995 in der Jakobikirche, seiner einstigen Heimat.

Mit dem Transport nach Dresden ins Landesamt für Denkmalpflege sollte die Restaurierung des Kunstwerks beginnen. 1995 wurden, wie schon erwähnt, erneut Konservierungsmaßnahmen und eine Zustandsuntersuchung von der Arbeitsgruppe um Ingolf Pönicker durchgeführt, die zur Erstellung von Planungsunterlagen führte.¹⁰ Von 1998 bis zur Wiederaufstellung im Schloßbergmuseum 2001 arbeitete unsere Restauratorengruppe daran.

Restaurierungskonzeption

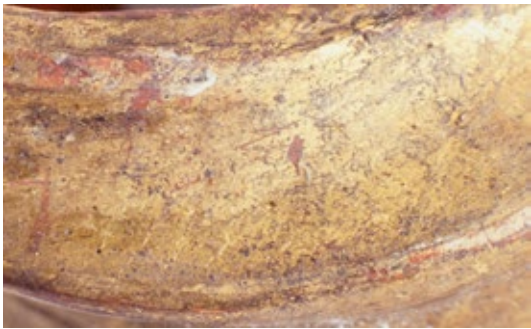
Bei der Untersuchung 1995 wurden der Zustand und Aufbau in groben Zügen dokumentiert und überschaubar gemacht. Nach der Untersuchung wurde ein nach möglichem Kostenrahmen variierbares Konzept zur Restaurierung erarbeitet, das mindestens eine Konservierung und zurückhaltende Restaurierung in Form einer Oberflächenreinigung für den Wiederaufbau im Schloßbergmuseum vorsah. Dabei waren noch umfangreichere Maßnahmen zur Holzkonservierung durch Tränkung gefährdeter Bereiche mit Kunstharzlösung und die tiefgreifende Abnahme eines älteren Konservierungsüberzugs geplant. Plastische Ergänzungen sollten nur dort, wo konstruktiv notwendig, oder bei sehr störenden Fehlstellen der Architektur vorgenommen werden.

Die Variierbarkeit des ursprünglichen Konzepts wurde durch die neue Arbeitsgruppe dahingehend ausgenutzt, dass bei der Stabilisierung vorwiegend auf Stützmaßnahmen gesetzt wurde, um unnötige Tränkungen des Bildträgers zu vermeiden. Historische Patinierungen und Konservierungsüberzüge sollten nicht vollständig abgenommen werden, sondern nur eine Dünnung erfahren, die zu einem ästhetisch vertretbaren Oberflächeneindruck führt und die ursprüngliche Farbigkeit wieder wahrnehmbar macht. Ein die Konzeption erschwerendes Moment war die Entdeckung einer früheren Behandlung mit Hylotox 59. Die Dekontaminierung mit überkritischem CO₂ wurde erwogen, scheiterte aber letztlich an der Anlagengröße und einem nur schwer einschätzbaren Risiko, sodass lediglich manuelle Entgiftungsverfahren einkalkuliert werden konnten.

Weiterhin sind durch diverse Auf- und Abbauten die Einzelteile immer wieder anders zusammengefügt worden. Das trifft insbesondere auf das Figurenprogramm zu. Bei der Neuaufstellung sollte versucht werden, die ursprüngliche Montage zu rekonstruieren. Dazu wurden 1995, vor der Restaurierung, umfangreiche Montagepläne erarbeitet. Leider sind von den ursprünglichen Passmarken, die das Figurenprogramm betreffen, nur noch wenige erhalten, sodass man die heute umgesetzte Neumontage nur als der ursprünglichen Montage nahekommend bezeichnen kann.



/ 7 /
Detail einer **Kreuzblume vom Dachfirst**,
weiße DDT-Kristallablagerungen auf dem
Craquelé



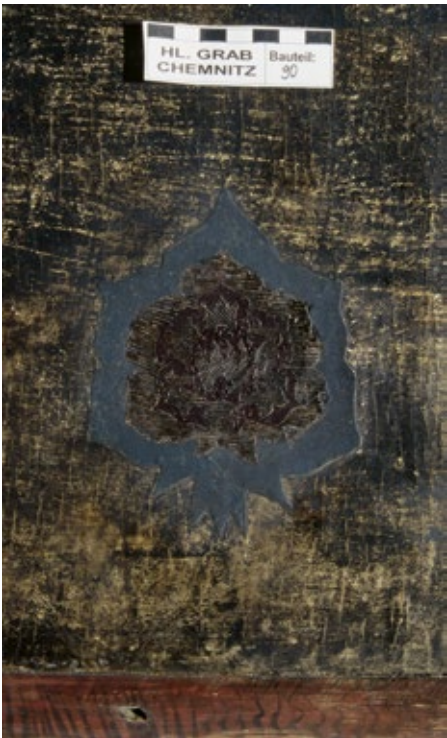
/ 8 /
Detail einer **Kreuzblume des Daches**,
nach Dekontaminierung und Reduzie-
rung des Patinierungsüberzugs



/ 9 /
Kielbogen eines Gitters, nach der Notsicherung der
Fassung, Reinigungsprobeachse der AG Pönicker
unterhalb des Kielbogens in der rechten Bildhälfte



/ 10 /
Kleidsaum der Maria-Magdalena-Figur,
Florierung mit Pudergoldzeichnung auf
Azuritfassung



/ 12 /
Beutelbuch der Petrus-Figur, Leder-
darstellung durch grünen, opaken
Überzug auf einer Glanzversilberung,
Grundierung wurde in der Art einer
Lederprägung graviert, mehrfarbig
gelüsterte Edelsteindarstellungen
des Besatzes gingen verloren



/ 13 /
Brust und Schulter der Jacke der Nikodemus-Figur,
Darstellung von Pelzbesatz durch Wuckelungen,
dazwischen ehemals monochrom gelüsterter Press-
brokat, Seidendarstellung am Ärmel durch Versilberung
mit Goldlack und rot-schwarzen Florierungen



/ 14 /
Gewandsaum des Johannes, Glanz-
versilberung mit ehemals farblosem
Überzug und vergoldeten Papierpunkten
als Saumzier

Ursprüngliche Fassung

Zusammenfassend kann man sagen, dass am Heiligen Grab die ursprüngliche Fassung in großen Teilen erhalten geblieben ist oder zumindest ohne aufwendige Laboruntersuchungen auf den ursprünglichen Zustand geschlossen werden kann. Es handelt sich um eine sehr farbenfrohe Fassung, die, wie in der Spätgotik häufig anzutreffen, von Metallaufgaben dominiert wurde. Mit den Metallauflagen korrespondierten matte Farbflächen vorwiegend in Rot und Blau. Im Detail finden sich zahlreiche Varianten ornamentaler Gestaltungen und Farbgebungen der Metallflächen. Die Darstellungen der Personen und ihrer Bekleidung zielen auf höchstmöglichen Realismus ab (Abb. 10, 12). Die Metallaufgaben sind mit wenigen Ausnahmen zumeist Blattgold- beziehungsweise Blattsilberauflagen auf dunkelrotem Poliment oder auf mit Ocker unterlegtem Anlegeöl. Während wir bei den Vergoldungen nur drei Varianten, nämlich unpolierte Polimentvergoldungen, die einer früheren Restaurierung entstammen,¹¹ ursprüngliche Ölvergoldungen und im Übrigen überwiegend polierte Polimentvergoldungen vorfinden, gibt es bei den Versilberungen mehr Varianten. So zum Beispiel grüne und rote Lüsterungen sowie zwar heute leicht vergilbte, aber ursprünglich farblose Überzüge. Weiterhin gibt es ornamentale Pinzelzeichnungen mit rotem Lüster auf Silbergrund (Abb. 13, 14). Das gesamte Dach des Heiligen Grabes trug ursprünglich eine polierte Blattversilberung direkt auf der gelöschten Grundierung, also ohne Poliment (Abb. 11). Auf diesem Untergrund befinden sich auch die am besten erhaltenen Pressbrokatapplikationen am gesamten Heiligen Grab. Die Besonderheit bei diesen Granatapfelauklebern ist, dass hier der mehrfarbig gelüsterte Pressbrokat auf mennigefarben grundiertem Papier aufgeklebt und mit einer Azuritumrandung versehen wurde. Alle Pressbrokatapplikationen am Heiligen Grab sind mit einer mennigefarbenen Pressmasse und einer etwas dickeren Metallfolie, offenbar aus Zinn, ausgeführt worden. Leider sind die Pressbrokate an den Figuren so stark beschädigt, dass sich die Modelgravur für Vergleiche kaum mehr rekonstruieren lässt.

Weitere Applikationen finden sich in Form von aufgeklebten vergoldeten Scherenschnittsternen aus Papier und Goldpapierpunkten. Besonders eindrucksvoll muss dabei die Gestaltung der Dachunterseite als tiefblauer Sternenhimmel gewirkt haben (Abb. 15, 16).

Eine weitere Besonderheit der Farbfassung stellen speziell die vielen und auch großen Azuritflächen dar. Sie zeigen einen Aufbau, der von der oft als klassisch bezeichneten schwarzen beziehungsweise dunkelgrauen Unterlage abweicht. Die locker gebundene dunkelblaue, grobkörnige Deckschicht wurde hier mit einer sehr deckend aufgetragenen hellblauen, feinkörnigen und stark gebundenen Farbschicht unterlegt. Vielleicht handelt es sich hierbei um die andere klassische Art der Azuritfassung, da sie mir schon andernorts begegnet ist.¹²

Im Übrigen weist die Farbfassung die in der Spätgotik üblichen und häufig anzutreffenden Techniken auf. Immer wieder beeindruckend ist der hohe Realismus der Darstellung. Die Inkarnatfassungen sind in Lasurtechnik mit fetteren Temperafarben gemalt. Die Haare und Bärte wurden durch mehrschichtigen Farbauftrag in sehr naturnahen Farbgebungen gestaltet. Ausnahmen sind die

Zeittafel

1360–1412

Neubau der Stadtkirche St. Jakobi anstelle eines im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts errichteten, um 1290/1300 durch einen neuen Chor erweiterten Vorgängerbau.² Der Bauprozess gliedert sich in zwei Phasen: Dreischiffiges Hallenlanghaus (um 1360–1375) und Hallenumgangschor mit Sakristei (1402–1412). Dass sowohl Langhaus als auch Chor unabhängig voneinander für die Durchführung geistlicher Spiele eingerichtet wurden, zeigt das Vorhandensein je eines Ringschlusssteins, und zwar im fünften Mittelschiffsjoch (Langhaus, nicht erhalten) sowie im zweiten Mittelschiffsjoch (Chor). Diese Öffnungen hat man früher mit der Notwendigkeit von Seildurchführungen für Beleuchtungsmöglichkeiten und Glockenstränge begründet,³ es handelt sich jedoch zweifellos um »Himmelslöcher«.

Zwischen 1365 und 1375 kommt es zur Stiftung einer Reihe von Nebenaltären: Allerheiligen (Maria), Barbara und Dorothea, Dreifaltigkeit, Johannes Ev., Sigismund sowie der Korpus-Christi-Altar des Chemnitzer Kaland. Dieser wird 1412 neu dotiert. Ein im 18. Jahrhundert in der Sakristei nachweisbares Retabel mit Darstellung der Beweinung Christi wird von Richter mit diesem Altar in Zusammenhang gebracht.⁴ Weitere Altarstiftungen mit den Patrozinien Mariä Verkündigung, Mariä Empfängnis, Mariä Himmelfahrt, Nikolaus, Petrus und Paulus sowie Katharina fallen in die Zeit zwischen 1441 und 1474.

1470–1500

Ausgehend von den unternehmerischen Bestrebungen der am erzgebirgischen Bergbau partizipierenden Familien von Nickel Thiele und Ulrich Schütz und ihrer

Metallhandelsgesellschaft, die sich vor allem in der Anlage einer Saigerhütte sowie eines Kupferhammers äußerten, erfährt die Stadt einen bislang nicht gekannten wirtschaftlichen und kulturellen Impuls. Das vorhandene Kapital ermöglicht nicht nur die Errichtung repräsentativer kommunaler und kirchlicher Bauten, sondern auch deren Ausstattung mit erlesenen Kunstwerken: von 1481 bis 1485 das Franziskanerkloster, 1486 die Lateinschule sowie das Rathaus (vollendet 1498), von 1498 bis 1500 das Gewandhaus. Zur gleichen Zeit nimmt Abt Heinrich von Schleinitz ein umfangreiches Um- und Neubauprogramm für das Benediktinerkloster in Angriff. Damit bildet die Stadt in den Jahrzehnten zwischen 1470 und 1520 einen lukrativen Anziehungspunkt für Bildhauer und Maler, was sich in der Anwesenheit einer Reihe bedeutender Künstlerpersönlichkeiten widerspiegelt: Der Maler Hans von Köln ist vor Ort; mit ihm wird seit dem 18. Jahrhundert der Hochaltar der Jakobikirche in Verbindung gebracht. Der Bildhauer Meister HW/Hans Witten arbeitet für verschiedene Auftraggeber in der unmittelbaren Umgebung. Darüber hinaus beliefern eine Reihe weiterer Meister aus umliegenden Städten die Gemeinden der Stadt und der Region mit Kunstwerken.

In der Straße Hinter der Bach (später Langgasse), Grundstück Nr. 40, ist 1487 ein Bürger »Jorge Kele« nachweisbar.⁵ Seit dem Bekanntwerden einer Inschrift im Unterbau des Heiligen Grabes (→ 1844 und 1846) bringt die Forschung mit der bislang nicht näher fassbaren Person eines Georg beziehungsweise Jörg Kil entweder den Meister oder den Stifter des Heiligen Grabes in Verbindung (Abb. 2).

/ 2 /

Brett mit Inschrift aus dem Sockel des Heiligen Grabes



Um 1500

Stiftung (?) und Anfertigung des Heiligen Grabes im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Zu den damit verbundenen Vorgängen konnten bislang keine Quellenbelege nachgewiesen werden. Der wahrscheinlich vor Ort ansässigen Werkstatt konnten drei Retabelfiguren aus Reichenhain zugeordnet werden.⁶

Anschaffung und Aufstellung des Heiligen Grabes stehen im Kontext einer umfassenden und qualitativ hochwertigen Neuausstattung der knapp 90 Jahre zuvor vollendeten Jakobikirche. Im Zuge einer zweiten Ausstattungsphase wurden zwischen 1501 und 1503 nicht nur ein neues Hochaltarretabel, sondern auch ein neues Orgelwerk (die später sogenannte Große Orgel im nördlichen Chorseitenschiff) beschafft.

Über den ursprünglichen Standort des Heiligen Grabes innerhalb der Jakobikirche kann nur spekuliert werden. Die Chronistik des 19. Jahrhunderts nennt allgemein und ohne nähere Spezifizierung den »Chor« oder den »Altarplatz« und lässt damit Raum für vielfältige Interpretationen. Wahrscheinlich hatte das Grab in einem der Seitenschiffe des Hallenchors – eventuell auf der Südseite – seinen Platz. Sofern die Möglichkeit einer (eingeschränkten) Mobilität gegeben war, was bislang nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden konnte, muss mit einer temporären Versetzung in den Binnenchor jeweils zur Zeit des »Triduum Sacrum« gerechnet werden.

1530

Martin Luther kritisiert bestimmte Erscheinungen der bisherigen Frömmigkeitspraxis.⁷ Aus der stichwortartigen Aufzählung sprechen gleichzeitig der ganze Reichtum und die Vielgestaltigkeit des gottesdienstlichen Lebens vor der Einführung der Reformation. Für die Karwoche werden u. a. genannt: Hungertuch, Bilder verhüllen, Palmesel, Kreuz küssen und anbeten, Kreuz begraben, Psalter singen am Grab, Ersatz des Geläutes durch »Klappern«. Die Feier des Osterfestes war u. a. mit der Weihe des Osterfeuers, der Osterkerze sowie dem »Creutz aus dem grabe heben und spielen tragen« verbunden.

Mit seinen Äußerungen stellt der Reformator die Berechtigung der Osterspiele und damit auch die weitere Existenz der dafür notwendigen Requisiten – auch der Heiligen Gräber – generell infrage. Ähnliches lässt sich u. a. auch in Bezug auf die (gestifteten) Privatmessen und die Verwahrung des Allerheiligsten konstatieren, was Konsequenzen für den Fortbestand der Seitenaltäre und der Sakramentsnischen beziehungsweise -häuser hatte.

1531–1538

Die von Luther monierten Dinge sind selbstverständlich auch in Chemnitz »innvbung vnd brauch« gewesen. Das belegen verschiedene Eintragungen im städtischen Ausgabebuch. Diese wenigen Notizen sind gleichzeitig der einzige direkte Hinweis auf die liturgische Nutzung des Grabes in der Karwoche, nachdem bislang für Chemnitz kein »Osterspiel« – wie beispielsweise in Zwickau – nachweisbar ist.

Der Rat verbucht Ausgaben für den »Schreiber« – einen älteren Schüler der Lateinschule – für das Lesen des Psalters »am Grab«:⁸

1534: X gr den schreybern vorm grab am karfreitag

1535: X gr den schreybern vom psalter vorm grabe zelesen In der Marter woche

1539

Während des »Triduum Sacrum« (4. bis 6. April) dieses Jahres könnte das Heilige Grab letztmalig »bespielt« worden sein, sofern die Liturgie in der bisherigen Weise stattfand. Auffällig ist, dass ausgerechnet 1539 keine Zahlung an den »Schreiber« erfolgte, wie es noch im vorhergehenden Jahr geschah.⁹ Als letzter katholischer Geistlicher an St. Jakobi dürfte Johannes Leyp Hauptcelebrant gewesen sein.

Einführung der Reformation im albertinischen Teil Sachsens unter Heinrich dem Frommen als Nachfolger des verstorbenen Herzogs Georg des Bärtigen. Am 4. Juli findet die erste evangelische Predigt in St. Jakobi durch den neu eingesetzten Superintendent Wolfgang Fues statt. Am 29. Juli Visitation in Chemnitz, u. a. durch

1541

Das Benediktinerkloster St. Marien wird aufgelöst. Es kommt zum Verkauf liturgischer Gewänder aus St. Jakobi.¹¹ Über die Entfernung weiterer Ausstattungsstücke liegen keine Informationen vor, sodass auch hier, wie an vielen anderen Orten, entweder von einer Weiter- oder – im Fall der Nebenaltäre oder des Sakramentshauses – von der Nicht-Mehr-Nutzung ausgegangen werden kann. Davon war mit hoher Wahrscheinlichkeit auch das Heilige Grab betroffen.

1547

Belagerung während des Schmalkaldischen Krieges. Die Vorstädte einschließlich der Kirchen St. Johannis, St. Georgen und St. Nikolai werden zerstört. Die Jakobikirche bleibt offenbar von größeren baulichen Schäden verschont, wird allerdings als Pferdestall zweckentfremdet.

Um 1555

Mit dem Einbau von hölzernen Emporen in den Seitenschiffen des Langhauses setzen umfangreiche und längerfristige Maßnahmen zur Umgestaltung des Kirchenraums ein.

1557–1559

Neue (kleine) Orgel von Hermann Raphael Rodenstein. Ihr Standort kann aus den Quellen nicht zweifelsfrei erschlossen werden; wahrscheinlich befand sie sich in der Art eines Schwalbennestes an der Südseite des Vorchorjochs.

1567

Verhüllung des Heiligen Grabes durch Vorhänge.¹²

1570–1572

Fortsetzung der Bauarbeiten im Innenraum: Aufstellung einer neuen Kanzel des Bildhauers Gregor Richter, mit Kanzelträger in Gestalt des Heiligen Christophorus; der Schalldeckel wird offenbar erst 1598 ergänzt. Das Triumphkreuz wird renoviert. Der Verkauf einer »Tafel« an die Kirche nach Pleiße lässt darauf schließen, dass man mit dem sukzessiven Abräumen der Nebenalträ beschäftigt war.¹³

1605

Aufstellung eines neuen Taufsteins im Chor, gefertigt durch den Chemnitzer Bildhauer Michael Hegewald (→ 1667).¹⁴ Das offenbar sehr aufwendig gearbeitete Stück (→ 1629) war mit den Darstellungen der vier Evangelisten geschmückt, besaß einen zinnernen Aufsatz für die Taufschale sowie einen durch Seilzug beweglichen Deckel.¹⁵

1608

Schlosserarbeiten im Wert von »1 g 6 d vor ein schraube und schloß zum heiligen grabe« werden abgerechnet.¹⁶ Offenbar bestand bereits damals die Notwendigkeit, das Grab vor unbefugtem Zugriff zu schützen.



/ 3 /
Graffiti mit Jahreszahl »1616«
an der Ostseite

1616

Mit den Initialen »CD« verbindet sich der früheste Nachweis der Anbringung von Graffiti am Heiligen Grab. Vor allem die vier Eckpfeiler (bis in Höhe der Tabernakelnischen), die Schräge des Kaffgesimses sowie die polygonal hervortretenden Fialen an den Längsseiten waren in den folgenden Jahrhunderten derartiger Beschädigungen ausgesetzt (Abb. 3).

1617

5. November: Schwere Brandschäden an der Kirche. Zerstörung von Dach, Dachreiter und Glockenturm. Verlust des Geläuts einschließlich der erst 1616 neu gegossenen großen Glocke. Der Innenraum samt Ausstattung bleibt trotz des Einsturzes des westlichen Gewölbejochs im Mittelschiff weitgehend verschont. Die Wiederherstellung wird sofort in Angriff genommen und bis 1621 im Wesentlichen beendet.

1629

Reisebericht des Augsburger Kaufmanns und Diplomaten Philipp Hainhofer (1578–1647):¹⁷ »Chemnitz [...] Dises ist aine schöne wolerbauete Statt [...] hat veber 800 häuser, aine grosse kirche zu S. Jacob, darinnen ain schoner grosser altar, drey-fach vebereinander, vmb solchen an den hohen festen zuverändern [...]. Hat aine schöne Cantzel, ainen hüpschen geschnitten grosen tauffstain, welcher inwendig mit Zin gefüttert ist. In diser kirchen sein 2 orglen, oben auf ain alt H. grab, vnd etliche alte bilder [...].«

Es handelt sich um die früheste gedruckte Beschreibung des Inventars der Jakobikirche. Gegenüber dem ausführlich beschriebenen Hochaltar sowie einem angeblich von Lucas Cranach herrührenden Gemälde spielt das Heilige Grab in der Wahrnehmung Hainhofers nur eine untergeordnete Rolle; immerhin wird es einer Erwähnung für wert befunden, wobei der Kontext – »oben auf« – den Schluss nahelegt, dass es sich zu diesem Zeitpunkt bereits auf einer der neu eingezogenen Emporen befunden haben könnte. Demnach ist zwischen 1539 und 1629 mit einem (ersten?) Standortwechsel in der Kirche zu rechnen, ohne dass es dafür bislang einen archivalischen Nachweis gibt.

1631

Stadtbrand mit Verlust von etwa 300 Gebäuden. Die Kirche bleibt verschont.

1632–1634

Belagerungen während des Dreißigjährigen Krieges mit schweren Gebäudeschäden. Die Kirche bleibt wiederum unversehrt, verliert aber durch Plünderungen den größten Teil ihres Besitzes an vasa sacra und Textilien und wird zeitweise für den katholischen Gottesdienst benutzt.

1663

Einrichtung des »Ratschors« auf dem bisherigen »Schulchor«, der sich an der Südwand des Vorchorjochs befand. Als Ersatz wird »den Schulcollegen aber und den Schulknaben [...] das damals sogenannte deutsche Chor, neben der großen Orgel eingeräumt«.¹⁸

1667

Umfassende Erneuerung, initiiert und finanziert durch Bürgermeister Balthasar Schütz: Das Innere wurde »geweißet, die Pfeiler aber lichte aschgrau, und die Kirchthüren schwarz angestrichen; auch sind damals die alten Fahnen der kayserlichen Officier, welche zu Kriegszeiten in diese Kirche begraben worden waren, weggenommen worden«.¹⁹ Ein Altarbild in der Sakristei – möglicherweise jenes des ehemaligen Kalandaltars? – wird »verhängt«.²⁰ Für die Objektgeschichte des Heiligen Grabes sind die baulichen Vorgänge in der Kirche insofern von Interesse, als es dabei (erneut?) zu einem Standortwechsel kam, der aber – im Unterschied zu einer lediglich auf Mutmaßungen beruhenden früheren Versetzung (→ 1629) – diesmal auch anhand schriftlicher Quellen belegt werden kann. Die Kirchrechnungen verbuchen folgende Ausgabe: »Martin härtel den Zimmerman vf 1 ½ tag Lohn mit einen gesellen, das H. Grab vf den Chore fort zu sezen Vnd arbeit den 14 Marti«. ²¹ Welcher »Chor«, das heißt, welche Empore damit gemeint ist, geht aus der kurzen Notiz nicht hervor. Infrage kommen dabei entweder die 1663 den Schülern überlassene Empore im nördlichen Seitenschiff des Hallenchors, eine der seit den 1550er Jahren sukzessive in den Kirchenraum eingebauten Emporen oder aber die Westempore, deren damalige Nutzung jedoch ziemlich im Dunkeln liegt. Als Standort für Orgel und Sänger kommt sie bis zur Umstrukturierung der Kirchenmusik 1678 nicht infrage. Allerdings bot der sich über die drei westlichen Langhausjoch erstreckende Einbau zweifellos günstigere Platzverhältnisse zur Aufstellung des voluminösen Kunstwerks als eine wie auch immer beschaffene und in voller Funktion befindliche Sängerempore im Hallenchor. Dem fortgesetzten Zugriff der Schüler und den damit verbundenen Substanzschädigungen könnte das Grab ebenso gut auch auf der

Westempore ausgesetzt gewesen sein: Im nordwestlichen Joch war – möglicherweise schon seit 1646 – die Bibliothek des Lyzeums untergebracht, was eine entsprechende Besucherfrequenz erwarten lässt.²² Generell werden die »Bohrkirchen« (Emporen) wiederholt im Zusammenhang mit Klagen über Disziplinlosigkeit »und dergleichen Verbrechen« während des Gottesdienstes erwähnt, sodass sich der Rat zum Einschreiten gezwungen sah.²³ Ob damit Beschädigungen des Heiligen Grabes verbunden waren, die über das mehr oder weniger tolerierte Anbringen von Kritzeleien hinaus gingen (→ 1608, 1616), ist zwar spekulativ, aber durchaus nicht ausgeschlossen.

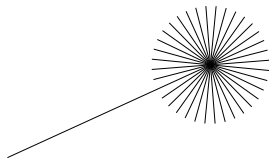
1668

»Christian Hegewalden dem Bildhauer« werden 1 Florin und 7 Groschen für Malerarbeiten am Heiligen Grab ausgezahlt.²⁴ Der in der Rechnung genannte Christian Hegewald ist nicht näher fassbar. Die Forschung konzentrierte sich bislang auf die prominenten Vertreter der Hegewald-Familie, Michael (vor 1592 bis um 1640) und vor allem den späteren kurfürstlichen Hofbildhauer Zacharias (1596–1639).²⁵ Der aus Freiberg zugewanderte Michael Hegewald wohnte im Sprengel der Jakobikirche, wo er ab 1597 als Besitzer mehrerer Grundstücke in der Webergasse erscheint, 1620 dagegen »beim roten Thurme«. ²⁶ Im Chemnitzer Raum tritt er u. a. durch die qualitätvolle bildkünstlerische Ausstattung der Pfarr- und Patronatskirche Niederrabenstein mit Altaraufsatz, Taufe und verschiedenen Epitaphien in Erscheinung. In St. Jakobi wurden seine beiden Ehen geschlossen: 1592 mit Dorothea, 1611 mit Maria.²⁷ Aus der ersten Verbindung ging der bereits genannte Zacharias, aus der zweiten der Sohn Christian hervor, der im Juli 1627 an dem durch seinen Vater geschaffenen Taufstein die Heilige Taufe empfing.²⁸ Im Januar 1657 schloss er die Ehe mit Christina Ernst, Tochter eines Chemnitzer Tischlermeisters.²⁹ 1664 erwarb er das Chemnitzer Bürgerrecht.³⁰ In welchen verwandtschaftlichen Beziehungen die ebenfalls in den Bürgerbüchern als Bildhauer verzeichneten David (1625) und Hans Michael (1683) zu

Christian Hegewald standen, ist noch ungeklärt. Neben der Arbeit am Heiligen Grab und der 1671 erfolgten »Renovierung« des Triumphkreuzes in St. Jakobi lassen sich bislang keine weiteren Arbeiten für ihn nachweisen. Für die weitere Erforschung der Chemnitzer Barockskulptur ergeben sich damit jedoch eine Reihe neuer Möglichkeiten. Welcher Art die Arbeiten waren, die Hegewald am Heiligen Grab durchführte, geht aus dem Rechnungseintrag nur ganz allgemein hervor. Mit Sicherheit umfassten sie die Anbringung der in der frühneuzeitlichen Stadtchronistik wiederholt erwähnten und ausgiebig zitierten Tafel mit einem als Chronogramm zu lesenden Distichon: »En tibi, spectator, JEsu sculptura sepulchri / Quod papae coluit relligiosa cohors. / Non colimus, toleramus; digna huc sede locamus, / Quod docet indoctos dogmata sancta greges. / MartInI per nos resonat DoCtrIna LVtherI; / InfernI sane porta ferIre neqVIt.«³¹ (»Siehe, Betrachter, die Skulptur des Grabes Jesu, welche die religiöse Gefolgschaft des Papstes verehrte. Wir verehren es nicht: Wir tolerieren es und geben diesen würdigen Platz einem Werk, das die unbelehrten Herden die heiligen Dogmen lehrte. Aus uns jedoch spricht die Lehre Martin Luthers, welche die Pforten der Hölle nicht überwinden kann.«) Hinter dem unbekannten Verfasser verbirgt sich möglicherweise der seit 1671 in Chemnitz tätige Superintendent Friedrich Holzmann. Offenbar hegte man in dieser Zeit eine besondere Vorliebe für derartig verschlüsselte Sinnsprüche, wie die fantasievollen Distichen am Ende eines jeden Jahrgangs der Taufregister von St. Jakobi noch bis ins 18. Jahrhundert belegen. Ob es im Zusammenhang mit der Versetzung auch zu Ergänzungen und Veränderungen am konstruktiven beziehungsweise architektonischen Bestand des Heiligen Grabes gekommen ist, wie eine Federzeichnung aus dem frühen 19. Jahrhundert (→ 1825) vermuten lässt, muss offen bleiben. In der bewussten Entscheidung, dem Schrein nicht nur einen neuen Standort zuzuweisen, sondern ihm darüber hinaus auch noch eine restauratorische Behandlung angedeihen zu lassen, äußern sich ähnliche denkmalpflegerische und konservatorische Bemühungen, wie sie etwa gleichzeitig in der ehemaligen Benediktinerklosterkirche vor sich gingen: 1666 erstellte dort der Schneeberger Bildhauer Johann Heinrich Böhme (1639–1680) ein Gutachten samt

Der Kerker Christi

Ein Reliquienschrein oder doch ein Heiliges Grab aus der Bürgerspitalskirche in Salzburg?



VON PETER HUSTY / SALZBURG



/ 1 /
Tragschrein (Heiliges Grab zur Karfreitagsliturgie, Reliquienschrein) aus der Bürgerspitalskirche, um 1475, Holz, polychrom vergoldet und teilweise farbig gefasst, 233×147×84 cm, Salzburg Museum, Inv.-Nr. 424-30



Im Salzburg Museum wird in der Sammlung »Skulptur und Plastik« ein Schrein verwahrt, den man unter der Klassifizierung »Möbel« auch in der kunstgewerblichen Sammlung vermuten könnte (Abb. 1). Aufgrund seiner höchst qualitativen, aufwendigen und kostbaren Ausformungen, den reichen vergoldeten Schnitzereien und den figürlichen Reliefs wird er der erstgenannten Sammlung zugeordnet. Das Objekt stammt aus der Bürgerspitalskirche im Zentrum der Salzburger Altstadt (Abb. 2). Das Bürgerspital mit der römisch-katholischen Pfarrkirche St. Blasius liegt direkt am Mönchs-



/ 2 /
Entwurf der Bürger=Spittals Kirchen zu Salzburg (Bürgerspitalskirche), Franz Anton Danreiter (1695–1760), um 1730, Federzeichnung in Sepia, laviert, auf weißem, gedrahtetem Papier, schwarz eingerandet, auf weißes Papier aufgezogen, Salzburg Museum, Inv.-Nr. 2079-49



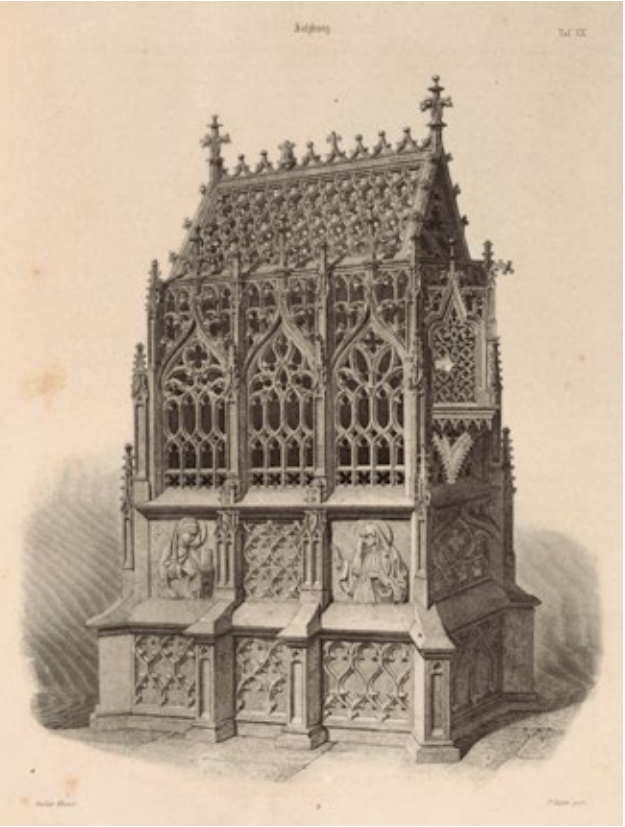
/ 3 /
Stadtansicht von Salzburg von 1553, unbekannter Künstler, Nachzeichnung des 19. Jahrhunderts, lavierte Tuschfederzeichnung auf Papier, Salzburg Museum, Inv.-Nr. 6112-49

berg am Ende der Getreidegasse und ist baulich mit dem Gstätten-tor verbunden. Das 1074 von Salzburg aus gegründete Stift Admont (Steiermark/A) ließ hier 1085 eine Kapelle errichten, die dem heiligen Blasius, dem Schutzpatron der Kranken, geweiht war.¹ Im 14. Jahrhundert wurde hier ein Spital zur Versorgung der kranken und alten Bürger der Stadt Salzburg errichtet. Diese sogenannten Pfründner konnten im Obergeschoss der Kirche den Messen beiwohnen. Im Visitationsprotokoll von 1783 wird das Objekt als »Der Kerker Christi, so zum Gebrauche am Gründonnerstag« erwähnt. Im 1802 aufgenommenen Inventar des Bürgerspitals wird der Schrein mit zwei Gulden taxiert.² Dass das Objekt hier mit relativ geringem Wert angeführt wird (für zwei Gulden erhielt man zu dieser Zeit in der Stadt Salzburg etwa 40 Kilogramm Roggenbrot),³ zeigt seine unbedeutende Rolle im 19. Jahrhundert. Da er zuvor in den Quellen zum Bürgerspital nicht erscheint,⁴ könnte der Schrein ursprünglich an einem anderen Ort aufgestellt worden sein. Möglicherweise wurde er für eine »bedeutendere« Kirche in Salzburg geschaffen: In solchen Zweifelsfällen stehen stets der romanische Dom und die Franziskanerkirche im Fokus der Betrachtung (Abb. 3): Der romanische Salzburger Dom – der erste Bau wurde 774 errichtet, nach einem Brand 1167 zu einer fünfschiffigen Anlage ausgebaut und in den folgenden Jahrhunderten immer wieder neu aus-

gestattet – wurde 1598 erneut durch Feuer beschädigt. Erzbischof Wolf Dietrich von Raitenau (reg. 1587–1612) verteilte die Ausstattung an verschiedene Pfarren und Kirchen, bevor der Dom abgerissen und von seinen Nachfolgern zwischen 1614 und 1628 zur Gänze neu errichtet wurde. Die Franziskanerkirche – unweit des Domes gelegen – besteht aus einem romanischen Langhaus (12. Jahrhundert) und einem spätgotischen Chor mit einer Kapellenreihe (erste Hälfte 15. Jahrhundert). Diese Chorkapellen wurden im 17. Jahrhundert neu ausgestattet – die ursprünglichen Altäre und »Einrichtungsgegenstände« mussten weichen. Es ist daher denkbar, dass dieses Kunstwerk aus einer der beiden genannten Kirchen stammte und ins Bürgerspital übertragen wurde. Ein weiterer Grund für den geringen Schätzwert des Schreins im Inventar von 1802 könnte in der Tatsache liegen, dass Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo (reg. 1772–1803) im Sinne der Aufklärung zahlreiche kirchliche Bräuche abschaffen und Kirchenausstattungen reduzieren ließ. In der Bürgerspitalskirche fiel ein Großteil der barocken Altäre den Einsparungen seiner Regierungszeit zum Opfer.

In den Inventaren des Bürgerspitals wird das Objekt als »Reliquienschrein«, »Tragschrein« oder als »Kerker Christi« bezeichnet, was auf sich ändernde Verwendungszwecke hinweisen könnte. In jedem Fall wurde es das Jahr über nicht in der Kirche aufgestellt, sondern im sogenannten Grabkammerl verwahrt.⁵ Später tauchte es erneut in den Inventarbüchern der Bürgerspitalskirche auf, wo es als »Der Kerker Christi auf die Karwoche«⁶ bezeichnet wird, was eher auf die Gefangennahme Christi als auf seinen Tod und seine Grablege hinweist.

Erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts trat der Schrein wieder in das Interesse der Öffentlichkeit. In der Zeitschrift *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates* erschien im Jahr 1858 ein Beitrag über den »Reliquien-Schrein zu Salzburg«, in dem dieser auch zum ersten Mal bildlich festgehalten wurde (Abb. 4).⁷ Der Gründer und Direktor des Salzburger Museums Carolino Augusteum (heute Salzburg Museum), Maria Vinzenz Süß (1802–1868), richtete sofort ein Schreiben an das Pfarramt St. Blasius, dass sich in einer Kammer des Bürgerspitals »ein alter Reliquien-schrein beziehungslos in Aufbewahrung« befinde, der »in seinem gegenwärtigen Zustand seinen angezeigtesten Platz wohl zunächst nur in dem Kabinete für altdeutsche christliche Kunst in unserem Landesmuseum Carolino Augusteum finden dürfte«.⁸ Das Museum bot für das Objekt 120 österreichische Gulden. Die Antwort des Pfarramts war zunächst negativ, zumal der Schrein



/ 4 /
Reliquienschrein zu Salzburg, Atelier Hieser und P. Ritter, Stahlstich, um 1858

/ 5 /
Reliquienschrein in der Kapelle des Salzburger Museums, unbekannter Fotograf, 1909, Glasplattennegativ, Salzburg Museum, Inv.-Nr. GP 1727-49





/ 6 /
**Ausstellungsansicht
 der »Ars Sacra«
 im Salzburg Museum,
 2010–2014**

kirchlichen Zwecken diene und daher im Bürgerspital zu verbleiben habe. Auch das erzbischöfliche Konsistorium schaltete sich ein und wollte – die Qualität des Objekts erkennend – eine Überführung (vielleicht auch eine Rückführung) des Stückes in den Salzburger Dom. Ein Rechtsstreit entbrannte, dem erst ein Schreiben des Bürgermeisters der Stadt Salzburg infolge eines Gemeinde-ratsbeschlusses 1872 ein Ende setzte. Da das Bürgerspital mit dem Bürgerspitalfond und seine Kirche (inklusive aller Inventarien) im Eigentum der Stadt Salzburg und nicht der Kirche beziehungsweise Erzdiözese standen, verblieb der Schrein in St. Blasius. Zwischen 1860 und 1864 wurde der Schrein auf Kosten des erzbischöflichen Konsistoriums restauriert. Die Restaurierung weckte erneut das Interesse an diesem bedeutenden gotischen Stück. 1861 wurde es als »eine der schönsten Zierden dieser Ausstellung«⁹ auf der Kunsthistorischen Ausstellung des Wiener Altertums-Vereines gezeigt. 1872 kam es schließlich in das Salzburger Museum Carolino Augusteum,¹⁰ die Restaurierungskosten wurden dem Consistorium ersetzt. In der unter Direktor Jost Schiffmann (1822–1883, Direktor ab 1872) konzipierten historisierend inszenierten Präsentation stand der Schrein in der sogenannten gotischen Kapelle des Museums (Abb. 5). Schiffmann arrangierte – beim Publikum äußerst beliebte – Räume wie die Gelehrtenstube, die Küche, das Rokoko-stübchen oder eben die gotische Kapelle als künstlerische Räume, ohne wissenschaftliche Hintergründe oder Zusammenhänge der Objekte zu berücksichtigen. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg und der Zerstörung des Museumsgebäudes infolge eines Luftangriffs wurde der Schrein auf Urgenz des erzbischöflichen Ordinariats wieder in der Bürgerspitalskirche aufgestellt und 2010 für die Ausstellung »Ars Sacra« erneut ins Salzburg Museum überführt (Abb. 6).

Der hausartige Schrein, der um 1475 entstanden sein dürfte, ist Inbegriff rein gotischer Architekturformen. Zur Gänze aus Holz geschnitzt und vergoldet, ist er in vier Ebenen aufgebaut: Die unterste Ebene ist zur Gänze mit Maßwerk ausgestattet, acht Strebe-pfeiler umgeben diese Basis. Auf den Ecken saßen vier figürlich geschnitzte, schlafenden Wächter, die auf älteren Aufnahmen noch zu erkennen sind (Abb. 5, 7). Sie sind wohl Ergänzungen des

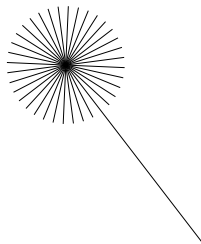
/ 7 /
**Zwei der geharnischten Grabwächter
 vom Heiligen Grab aus der Bürgerspitalskirche, um 1900,
 Glasplattennegativ, Salzburg Museum, Inv.-Nr. GP 958-49**



/ 8–10 /
 Details des **Tragschreins**
 (Heiliges Grab, Reliquienschrein)
 aus der Bürgerspitalskirche



Der Grabmal von König Władysław I. Łokietek und seine Freiburg-Straßburger Vorlagen



VON JAKUB BENDKOWSKI, WARSCHAU



Im Jahr 1333 starb Władysław I. Łokietek (Ellenlang), der König von Polen, ein Monarch, der mit großer Mühe die Einigung des Königreichs nach der langen Zeit des Partikularismus herbeigeführt hatte.¹ Als erster der Gesalbten wurde er in der neu errichteten Krakauer Kathedrale beigesetzt. Seine Bestattung hatte eine Reihe von weiteren Beerdigungen zur Folge. Die Wawel-Kathedrale diente fortan mehr als 400 Jahre lang als königliches Mausoleum. Die Statue von Władysław I. Łokietek stellte den Typus der Tumba mit Baldachin dar, wahrscheinlich die erste ihrer Art im Königreich Polen. Jan Długosz erwähnte sie in seinen Annalen: »Sepultum est corpus suum in ecclesia maiori Cracoviensi e regione altatris summi in parte laeva, albaque petra per sculpturas et testudinem adornatum, ante Sancti Wladislai Regis altare, quod ipse vivens erexerat, dotaveratque.«² (Abb. 1)

Die Grabsteine seiner Nachfolger auf dem polnischen Thron in der Krakauer Kathedrale entsprachen ebenfalls diesem Typus, unterschieden sich jedoch im Detail vom Original. Dazu gehören der Sarkophag von Kasimir dem Großen (gest. 1370), der wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Herrschers angefertigt wurde und der fürstlichen Werkstatt des Rudolph IV. (genannt »der Stifter«)³ zuzuordnen ist, sowie der Sarkophag von Władysław II. Jagiełło (gest. 1434), der Einflüsse der donauschwäbischen, italienischen und französischen Bildhauerei vereint,⁴ und schließlich das Denkmal für Kasimir Jagiełło (gest. 1492), gemeißelt von Wit Stwosz (dt. Veit Stoss) und Jorg Huber, mit einem schönen Baldachin mit aufwendiger figuraler Dekoration.⁵ Das letztgenannte Werk entstand fast zeitgleich mit dem Heiligen Grab in Chemnitz. Es ist auch hinzuzufügen, dass jede der königlichen Tumben von einem entsprechend ausgestatteten Altar begleitet wurde, der gegenüber ihrer Ostseite aufgestellt war. Die königlichen Baldachin-Tumben bilden eine einzigartige Reihe von Werken dieser Art in Polen. Im Königreich Polen wurden nur Monarchen mit derartigen Grabmälern verewigt.

Bislang sind Forscher einhellig davon ausgegangen, dass das Grabmal von Władysław Łokietek nach dem Tod des Königs geschaffen wurde und der Stifter sein Sohn Kasimir der Große war.⁶ Dies ist jedoch keineswegs sicher, und es lohnt sich, einen Moment darüber nachzudenken. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Herrscher, der den Thron im Jahr 1320 bestieg (er war zum Zeitpunkt seiner Krönung etwa 60 Jahre alt) und somit ein für damalige Verhältnisse fortgeschrittenes Alter erreicht hatte, im Voraus über seine ewige Ruhestätte und ein geeignetes Grabmal nachgedacht hatte. Die damals (ab 1320)⁷ laufenden Bauarbeiten an der Kathedrale machten es sogar unabdingbar, dem Monarchen ein angemessenes und würdiges Denkmal zu setzen. Die Elemente des Grabmals wurden also höchstwahrscheinlich zu Lebzeiten des Władysław Łokietek,⁸ das heißt zwischen 1320 und 1333, angefertigt und nach der Beisetzung des königlichen Leichnams in der Gruft montiert. Der König war also wahrscheinlich an der Errichtung seines Denkmals beteiligt.

Władysław Łokietek hat vermutlich auch die Wahl der Begräbnisstätte in der Kathedrale beeinflusst. Sie befindet sich in der ersten (von Osten aus gesehen) Arkade an der Nordseite des Presbyteriums. Dieser Standort des Grabmals hatte mehrere Vorteile. Es befand sich direkt neben dem Hauptaltar, das heißt dem Ort, an dem das heiligste Opfer dargebracht wurde, das dem verstorbenen Herrscher die Gnade der Sündenvergebung und des göttlichen Schutzes, die Verkürzung der Qualen des Fegefeuers und somit das ewige Heil sicherte (Abb. 2).⁹



/ 1 /
Grabmal von König Władysław Łokietek
(gest. 1333) in der Krakauer Kathedrale,
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Die Begräbnisstätte wurde durch eine prächtige Tumba mit einem Baldachin gekennzeichnet.¹⁰ Die Form des Grabmals sorgte dafür, dass es im Inneren der Kathedrale gut sichtbar war. Leider ist der Baldachin nicht erhalten geblieben (es sind nur Zeichnungen bekannt, die Fragmente davon zeigen), und die Figur des Herrschers auf dem Grabstein wurde im 17. Jahrhundert (?) beschädigt und später (19. Jahrhundert) erheblich verändert. Auf der oberen Platte des Grabes befindet sich eine frontale, fast vollplastische Darstellung des Königs. Die Figur ist leicht s-förmig. Die Füße des Herrschers sind auf eine Konsole gestützt, und sein Kopf ruht auf einem Kissen. Łokietek ist in einer langen, gegürteten Tunika dargestellt, über der er einen langen Umhang trägt, der mit schildförmigen Spangen in Höhe der Schlüsselbeine befestigt ist. In seiner linken Hand hält er einen Reichsapfel, in der rechten ein Zepter (nur der Schaft ist erhalten). Ein Schwert, das einem Hackbeil ähnelt (infolge Beschädigungen), wird mit der linken Hand gegen seine linke Seite gedrückt und zeigt mit der Klinge nach unten. An seiner rechten Seite trägt der Herrscher einen Dolch. Eine Krone mit barocken Zügen (Ergebnis moderner Eingriffe) krönt die Schläfen des Monarchen. Sein Gesicht mit leicht geschwollenen Zügen wird durch einen dichten Schnurrbart ergänzt (Abb. 10).

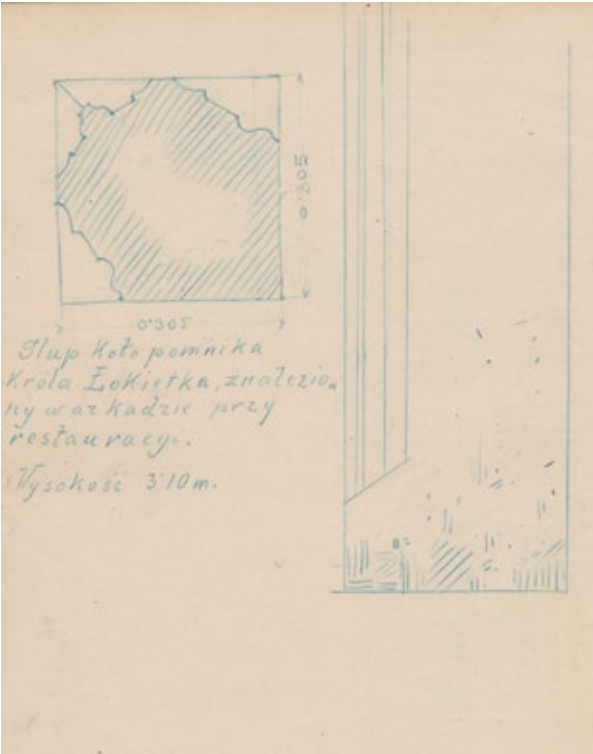
Die Seitenwände der Tumba sind durch spitze Arkaden geteilt, die mit Maßwerken geschlossen sind. Sie zeigen Darstellungen der Teilnehmer an der Beerdigungsliturgie. Die kürzeren (östlichen und westlichen) Wände stellen den Klerus dar: Die westliche Wand zeigt einen Bischof im Pontifikalgewand, der aus einem aufgeschlagenen Buch liest, das von einem Diakon gehalten wird (Abb. 9).

Grabmal von König **Władysław Łokietek**
in der Krakauer Kathedrale / Detail aus Abb. 2



/ 2 /
Krakau, Kathedrale, Grabmal von König
 Władysław Łokietek mit dem von
 S. Odrzywolski entworfenen Baldachin

/ 3 /
Zeichnung von Sławomir Odrzywolski,
 die einen der Pfeiler des Baldachins
 zeigt (Höhe 310 cm, Querschnitt und
 Seitenansicht): **Sławomir Odrzywolskis**
Wawel-Skizzenbuch, Wrocław, Museum
 für Architektur, MAT-II-778/27



Die nächste Arkade zeigt einen Kanoniker und einen Diakon (Kleriker?), die geschlossene Kodizes halten; an der Ostwand befinden sich zwei Franziskaner, die einen Kodex halten, und in der angrenzenden Arkade sehen wir einen Kanoniker in einer Biretta und einen Diakon (Kleriker?) mit einem offenen Buch. An den Längsseiten befinden sich Figuren von Laien, Männer auf der Südseite und Frauen auf der Nordseite (Abb. 5).

Die meisten Männer tragen lockere, fließende Gewänder mit kurzen Ärmeln, die bis zur Hälfte der Unterarme reichen und an den Enden breiter werden. Die Figuren in der zweiten Arkade (von Westen) halten (für ihre Figuren zu große) Langschwerter in Scheiden, die vom Gürtel umwickelt sind, vor sich. Auf der Nordwand sind Frauen dargestellt, die lockere, fließende, bodenlange Gewänder tragen, die zudem stark gewellt sind (manchmal bilden die Falten ein V). In der ersten und zweiten Arkade im Westen sind Mädchenfiguren mit unbedecktem, geflochtenem oder offenem Haar abgebildet. Die anderen Arkaden zeigen Frauen in Schleiern, die Bücher halten. Die Nonnen in der Arkade an der nordöstlichen Ecke



/ 4a, b /
Osterggrab im Münster von Freiburg
im Breisgau

haben die Hände nach oben gestreckt und halten so ein aufgeschlagenes Buch aufrecht. Auf die gleiche Weise wird ein Buch von zwei Mönchen in der angrenzenden Arkade an der Ostwand der Tumba gehalten.

Es ist wahrscheinlich, dass der Herrscher das ikonografische Programm des Grabes beeinflusst hat. Für die Dekoration der Seitenwände wurde das Thema einer Begräbnisliturgie gewählt, was der Mentalität der damaligen Zeit entsprach, in der der Glaube an das Fegefeuer und an die rettende Kraft der Totenmessen sowie an die Hilfe für die Toten durch die Gebete der Lebenden eine große Rolle spielte. Leider ist nicht bekannt, nach welchem Ritual die Begräbnisliturgie des Königs durchgeführt wurde.¹¹

Wie bereits erwähnt, war die Tumba mit einem Baldachin bedeckt. Im Gegensatz zu den Behauptungen vieler Forscher gibt es keinen Grund zu der Annahme, dass die Überdachung mehrere Jahre nach dem Grabstein entstanden ist.¹² Seine Fragmente wurden von Sławomir Odrzywolski bei der Restaurierung der Kathedrale Ende des 19. Jahrhunderts entdeckt. Sie sind nur aus den Skizzen des Entdeckers und einer Zeichnung in der »Mappe der Cerchas« bekannt (Abb. 3).¹³

Das Bauwerk, das sich nun über dem Grabstein erhebt und von Odrzywolski errichtet wurde, trägt zum Teil eher die Züge einer Rekonstruktion als einer freien architektonischen Gestaltung. Der Architekt griff nämlich auf die bereits erwähnten Relikte des Aufbaus zurück. Auf ihrer Grundlage bestimmte er die Abstände der Säulen, ihre Profile und ihre Höhe. Kunsthistoriker haben auf die Ungenauigkeit der Zeichnung von Odrzywolski hingewiesen, die die Säule nicht in ihrer vollen Höhe zeigt, was eine korrekte Interpretation der Details im oberen Teil unmöglich macht.¹⁴ Das zweite wichtige Problem, auf das Marek Walczak hinwies, war der Ursprung der formalen Lösungen im Krakauer Baldachin. Die Konstruktion über dem Łokietek-Grabstein war seiner Meinung nach





/ 5 /
Nordwand des Grabmals von Władysław Łokietek mit einer Darstellung von Frauen, die um den König trauern

bescheiden, ohne Schnitzereien im oberen Teil, wie sie bei dieser Art von Objekten erst nach der Mitte des 14. Jahrhunderts vorkamen. Die Analyse der Form des Baldachins führte den Forscher über den Kreis der Grabskulptur hinaus – zu Ostergräbern. Nach seiner Ansicht sollten freistehende Baldachine französischen Ursprungs in Betracht gezogen werden, »von denen es in der Heimat der Meister der Krakauer Tumba viele gab«, zum Beispiel in Köln. Bei den Säulen wies er auf Merkmale der reduktiven Gotik hin. Er beschrieb die Profile als Negativprofile, die in der mitteleuropäischen Architektur am häufigsten anzutreffen waren (Złata Koruna).¹⁵ Walczak rekonstruierte das mögliche Aussehen des Baldachins recht überzeugend. Seiner Meinung nach hatte es birnenförmige Profile, und das Ganze hatte einen trockenen und linearen Charakter. Die Säulen des Baldachins standen nicht in Kontakt mit der Tumba, sondern in geringem Abstand zu ihr. Diese Lösung wurde bei den späteren Wawel-Tumben nicht wiederholt.¹⁶

Es ist leider unklar, wie der obere Teil des Baldachins, sein Endstück und der Abschluss aussahen. Walczak zufolge war die Architektur des Baldachins nicht verziert. Wenn er jedoch ähnlich aufgebaut war wie die Werke im Oberelsass oder im Breisgau, könnte er eine aufwendige architektonische Verzierung in Form von Fialen und Kreuzblumen gehabt haben, und es ist möglich, dass er auch mit Christus- und Engelsfiguren dekoriert war. Eine Vorstellung davon, wie der Baldachin über dem Grab von Władysław Łokietek ausgesehen haben könnte, vermittelt das Ostergrab im Münster von Freiburg im Breisgau (Abb. 4 a, 4 b).

/ 6a, b /
Ostergrab im Münster in Freiburg im Breisgau, Darstellungen der drei Marien und Engel



Es wurde zu einer ähnlichen Zeit wie die Wawel-Tumba geschaffen (30er/40er Jahre des 14. Jahrhunderts).¹⁷ Sein Hauptelement ist eine an der Wand befestigte Tumba (109 cm hoch und 86 cm breit),¹⁸ deren Vorderwand aus Tafeln besteht, die mit Figuren schlafender Soldaten gefüllt sind. Der Tumbadeckel auf der Vorderseite ist mit einer Zierleiste mit Weintrauben und Weinblättern verziert. An den Ecken befinden sich zwei Löwenköpfe. Auf der Platte ruht der tote Körper Christi, 218 cm groß, in ein Leichentuch gehüllt und mit einem Nimbus unter dem Kopf. Hinter ihm, in der Tiefe, befinden sich vollplastische Statuen der drei Marien, flankiert von zwei Engelsfiguren. Über der Tumba erhebt sich ein Baldachin, der auf fünf Pfeilern (die äußersten sind breiter als die anderen und schließen an die

Kapellenwände an) und an den Kapellenwänden ruht. Der Versatz dieser Baldachinpfeiler an der Nordwand des Grabmals verbindet dieses Werk mit dem Denkmal für den polnischen König. Außerdem wiederholt Odrzywolski in seiner Rekonstruktion des Krakauer Baldachins die Form des Freiburger Baldachins. Die Anzahl der Pfeiler ist zwar unterschiedlich (längere Seiten – fünf in Freiburg, vier in Krakau), aber vielleicht ist der Unterschied darauf zurückzuführen, dass das Freiburger Denkmal nicht freistehend ist? Außerdem ähneln die Basen der würfelförmigen Pfeiler des Freiburger Baldachins denen, die Walczak am Computer rekonstruiert und in seinem Artikel vorgestellt hat.¹⁹ Allerdings unterscheiden sich die Pfeiler oberhalb des Sockels. In Freiburg sind sie nicht so stark ausgeformt und haben nicht die Form einer Birne. Stattdessen sind diese fehlenden Merkmale in den Pfeilern des von Bischof Berthold von Bucheck gestifteten Ostergrabmals aus dem Straßburger Münster in der Katharinenkapelle vorhanden.²⁰ Es ist nur teilweise erhalten,²¹ wurde von 1345 bis 1349 errichtet und sollte dem Stifter als Grabdenkmal dienen.²² Doch das Gegenteil war der Fall. Der Grabstein des Bischofs wurde in ein Ostergrab umgewandelt, und der Bischof errichtete ein zweites Denkmal für sich selbst.²³ Die von Aballéa vorgeschlagene hypothetische Rekonstruktion zeigt, dass die Pfeiler des Baldachins mit der Tumba verbunden sind, was dieses Werk wiederum vom Krakauer Denkmal unterscheidet. Andererseits scheint das erhaltene Fragment des Baldachin-Wimpergs sehr viel mit dem Krakauer Pfeiler gemein zu haben. Seine Ränder sind ebenfalls durch tiefe negative Profile geteilt, multipliziert und haben scharf definierte Kanten. Man könnte sagen, dass seine Formen ziemlich grob sind.²⁴

Hinzu kommt, dass die leeren Räume zwischen den Wimpergen des Krakauer Baldachins, die Odrzywolski rekonstruiert hat, nach einer Art Füllung verlangen, zum Beispiel in Form von Skulpturen, wie in Freiburg. Dort gibt es vier Wimperge mit Kreuzblumen, zwischen denen fünf Statuen aufgestellt sind: Der auferstandene Christus, ein Engel mit Weihrauchfass und die Frauen, die nach der Auferstehung zum Grab kamen.²⁵ Wahrscheinlich gab es ähnliche Statuen auf dem Krakauer Vordach. Es ist jedoch möglich, dass es auch ein franziskanisches Thema gab, da das Grabmal Darstellungen von Vertretern dieses Ordens enthielt und die königliche Familie sehr eng mit den Mendikanten-Orden verbunden war.²⁶ Deswegen kann es sein, dass neben den Engeln auch Figuren des heiligen Franziskus, des heiligen Antonius von Padua oder der heiligen Klara auf dem Baldachin standen, wie auf dem Sarkophag von Katharina von Österreich (gest. 1323), der ersten Frau von Karl, Herzog von Kalabrien, in der neapolitanischen Kirche San Lorenzo Maggiore.²⁷ Was die Datierung des Baldachins anbelangt, so gibt es kaum eine Grundlage, um die Zeit seiner Entstehung von der des Grabes selbst zu trennen. Sie wurde also nicht, wie von Wojciechowski behauptet, im Jahr 1367 geschaffen.²⁸ Wahrscheinlicher wirkt die These von Śnieżyńska-Stolot, die zu dem Schluss kam, dass der Grabstein zur gleichen Zeit wie das Grabmal errichtet worden sein könnte und die Datierung des Werkes sogar auf eine Zeit vor dem Tod des Königs verschob.²⁹ Der Herrscher galt lange als nicht sehr aktiver Gründer, aber in letzter Zeit hat Pajor das Gegenteil bewiesen. Bereits vor 1320 war Władysław Łokietek zusammen mit seiner Frau u. a. an der Gründung einer neuen Klarissenkirche in Sary Sącz beteiligt, und er übernahm wahrscheinlich auch die Gründung vieler Wohn- und Verteidigungsgebäude sowie der neuen Krakauer Kathedrale (noch vor 1320).³⁰

Die Forscher, die sich mit dem Krakauer Grabstein beschäftigt haben, allen voran Marek Walczak, haben festgestellt, dass das Streben nach Subtraktion der Materie auf dem Grabstein offensichtlich ist (die Kanten der Platten, Konsolen, der Sockel der

Tumba und die Säulen sind mit tiefen Negativprofilen geschnitzt, vervielfacht und haben scharf definierte Kanten). Sie haben einen groben und linearen Charakter.³¹ Diese Merkmale finden sich auch in der architektonischen Gestaltung der Wawel-Kathedrale wieder, zum Beispiel im oberen Chor, wo die vollen, birnenförmigen Dienste und Rippen mit den negativen Profilen der Wandrippen und Fensterleibungen kontrastieren.³² Die Forscher der Grabmäler der Wawel-Kathedrale schreiben die Urhebererschaft des Grabsteins den Steinmetzen zu, die am Bau des Chores der Krakauer Kathedrale beteiligt waren.³³ Man muss hinzufügen, dass heute kaum noch Zweifel daran bestehen, dass die Werkstätten, die die bedeutendste Kirche des Staates der letzten Piasten errichteten, vom

/ 7–8 /
Nordwand des Grabmals von Władysław Łokietek mit einer Darstellung von Frauen, die um den König trauern



Das Heilige Grab der Chemnitzer Stadtkirche St. Jakobi, entstanden an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert, diente bis zur Einführung der Reformation als »Kulisse« für geistliche Schauspiele, als bildhafte Veranschaulichung von Passion und Auferstehung Jesu Christi. Danach abgeräumt und beiseitegestellt, befindet es sich seit dem 19. Jahrhundert in musealer Verwahrung. Es gehört zu den herausragenden Objekten der sächsischen Kirchengeschichte. Mehr noch: In der spezifischen Ausbildung als gewaltiger hölzerner Prunkschrein verkörpert es eine seltene Erscheinungsform, die – außer in Chemnitz – nur an wenigen Stätten erhalten geblieben ist: in Zwickau, Salzburg und Esztergom. Dem Heiligen Grab aus der Chemnitzer Jakobikirche kommt daher internationale Bedeutung zu. Trotz dieser herausragenden kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung stand es bislang nur am Rand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Ein prominent besetztes Kolloquium im Mai 2022 rückte das wertvolle Objekt erstmals in seinen europäischen Kontext und damit auch in den Gesichtskreis einer größeren Öffentlichkeit.

Der vorliegende Tagungsband vereint Beiträge von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern unterschiedlicher Disziplinen. Entsprechend vielgestaltig ist das Spektrum der Fragestellungen, unter denen der Themenkomplex »Heilige Gräber« beleuchtet wird. Die reich illustrierten Beiträge bieten zusammenfassend einen instruktiven Einblick in dieses spannende Kapitel mittelalterlicher Kunst-, Kultur- und Frömmigkeitsgeschichte in Sachsen, Deutschland und Europa.

**KUNST
SAMMLUNGEN
CHEMNITZ**

Schloßbergmuseum

SANDSTEIN

