

Stefan King / Ines Stadie

BISCHOF HALLUM UND DIE ›ZWIEBEL‹

Der Weg eines englischen Architekturmotivs
ins Konstanzer Münster

Im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen zwei bedeutende Ausstattungsstücke des Konstanzer Münsters: die Grabplatte des englischen Bischofs Robert Hallum, die im Zentrum des Chorraums in den Boden eingelassen ist, und der sogenannte Schnegg, eine Wendeltreppe im Thomaschor. Jeweils eines davon bildet einen Schwerpunkt in der Arbeit von Verfasserin und Verfasser.¹ Sie verbindet ein Architekturmotiv, das im Konstanzer Münster noch häufiger, in der spätgotischen Kunst und Architektur Südwestdeutschlands aber nur sehr verstreut anzutreffen ist.

DER SCHNEGG

Im Thomaschor, dem nördlichen Querschiffarm des Konstanzer Münsters, findet sich ein Kleinod spätgotischer Architektur, eines der originellsten Gebilde, das die Spätgotik in der Bodenseeregion ersonnen hat: der sogenannte ›Schnegg‹ (Abb. 1). Es handelt sich um eine Wendeltreppe, wie die Bezeichnung schon vermuten lässt, denn Wendeltreppen wurden zur damaligen Zeit üblicherweise als ›Schnecke‹ bezeichnet. Sie windet sich in einem feingliedrigen, durchbrochenen Gehäuse nach oben.

Trotz seiner kunstvollen Machart bietet der Schnegg heute lediglich Zugang zu den Dachräumen, was wiederholt Anlass zu Spekulationen über die einstige Funktion gab.² Dorthin hätte man in sehr viel einfacherer Weise einen Ausgang über die Obere Sakristei einrichten können, sodass aufgrund der Lage innerhalb des Kirchenraums und der aufwändigen Architektur davon auszugehen ist, dass der Schnegg einstmals eine Funktion innerhalb des Gottesdienstes zu erfüllen hatte. Das Domkapitel hatte seine Versammlungsräume im Domherrenhof, der bis zu seiner Zerstörung durch Brand 1824 nördlich des Münsters stand.³ Die Wendeltreppe könnte Teil einer direkten Verbindung von dessen zweitem Obergeschoss durch den Dachraum des ebenfalls nicht mehr exis-

tierenden Westflügels des Kreuzgangs ins Münster gewesen sein und einen würdevollen Einzug der Domherren ermöglicht haben.⁴ Möglicherweise hatte der Weg zuvor eine Geschossebene tiefer durch das erste Obergeschoss geführt, wo aber im frühen 15. Jahrhundert durch Vergrößerung und Einwölbung des Raums über dem Kreuzgang die heutige Obere Nikolauskapelle eingerichtet worden war. Möglicherweise muss die Funktion des Schneggs auch in Zusammenhang mit einer weiteren, nicht weniger prominent platzierten Wendeltreppe gesehen werden, die zur gleichen Zeit an der Nordwestecke des nördlichen Querhausgiebels ihren Platz fand und eine Fortsetzung ins Hauptdach bildet. Das Aufsteigen von Personen zum Läuten der Glocken im Vierungsdachreiter könnte damit während des Gottesdienstes in Szene gesetzt worden sein. Sofern diese Annahme zutreffend ist, wurde dieses Zeremoniell später aufgegeben, als die Glockenseile direkt in der Vierung und danach im Thomaschor hingen.⁵

Wie Konstanzer Chroniken berichten, wurde mit der Planung und Ausführung des Schneggs 1438 begonnen und das Werk 1446 vollendet. Seine Errichtung steht in Verbindung mit dem Umbau des nördlichen Querhausarms, der damals neue Fensteröffnungen, ein figuriertes Rippengewölbe, besagte außenliegende Wendeltreppe und ein mit Maßwerk zweischichtig aufgebautes Giebeldreieck erhielt. Diese Maßnahme war Teil einer spätgotischen Erneuerung von Chor und Querhaus in der Zeit zwischen 1430 und 1451.⁶ Als Schöpfer des Schneggs wird in den Chroniken »maister Antoni« genannt, der Kaplan am Ottilienaltar gewesen sei.⁷ Er ist nach widersprüchlichen Angaben entweder kurz nach Beginn der Arbeiten oder nach Fertigstellung des Schneggs verstorben, sodass es einem seiner Schüler oblag, die Arbeiten an der Wendeltreppe bzw. am damit verbundenen Umbau des Querhausarms zu Ende zu führen.⁸

Über »maister Antoni« ist sonst nichts weiter bekannt. Theodor Müller schrieb demselben Bildhauer auch das Portal des ehemaligen Zunfthauses »Zum Rosengarten«, heute Rosgartenmuseum, zu und brachte auch die Liegefigur von Bischof Otto III. von Hachberg in der Unteren Margaretenkapelle in dessen Nähe.⁹ Das Autorenteam Johann Josef Böker, Anne-Christine Brehm, Julian Hanschke und Jean-Sébastien Sauvé trennten

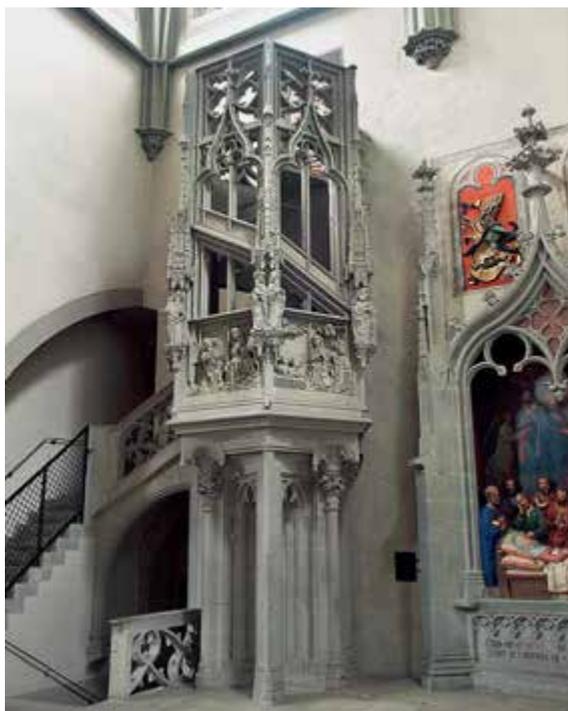


Abb. 1: Der Schnegg im Thomaschor mit einer Wendeltreppe im hochliegenden Gehäuse, insgesamt 8 m in der Höhe messend.

stilistisch zwischen Unterbau und Gehäuse und schriebens letzteres Vincenz Ensinger zu, der vor 1459 als Baumeister an die Konstanzer Bauhütte kam und dort bis 1489 tätig war.¹⁰ Begründet wurde dies mit einer inschriftlichen Datierung des Gewölbes 1451, wonach der unterhalb liegende Schnegg vorher nicht hätte gebaut werden können, sowie Ähnlichkeiten mit der Südportalvorhalle. Ersteres kann argumentativ nicht aufrecht erhalten werden, da der Schnegg nach seiner Fertigstellung in einfacher Weise hätte abgedeckt oder eingehaust werden können, um ihn im weiteren Bauvorgang vor Beschädigungen zu schützen. Zur Südportalvorhalle lassen sich nach Ergebnissen des Verfassers keine stilistischen Bezüge herstellen und auch sie kann Ensinger nicht zugeschrieben werden.¹¹ Da sich Angaben aus den Chroniken an anderen Stellen durch Baubefunde und dendrochronologische Datierungen als zutreffend erwiesen haben, muss die genannte Bauzeit von 1438 bis 1446 nicht angezweifelt werden.

DIE ARCHITEKTUR DES SCHNEGGS

Der Schnegg ist vor die hohe Querhauswand gestellt, zusammengesetzt aus einem Unterbau von drei Metern Höhe und einem Gehäuse mit der gewendelten Treppe von weiteren fünf Metern. Tatsächlich hatte das Bauwerk ursprünglich noch etwas mehr Höhe, denn das Bodenniveau im Thomaschor wurde in späterer Zeit um 20 cm angehoben, sodass der untere Sockelbereich des Schneggs heute im Boden steckt, gut erkennbar an der Maßwerkbrüstung neben der Treppe zum Kreuzgang. Der Aufgang beginnt mit einer älteren Treppe, die innerhalb einer ins Mauerwerk des Querhauses eingetieften, gewölbten Nische zur Oberen Nikolauskapelle hinaufführt und ein eisernes Geländer besitzt. Vom oberen Podest führt ein zweiter Treppenlauf mit Maßwerkbrüstung zum Gehäuse empor, der über einen unterhalb liegenden Durchgang zum Kreuzgang hinwegführt. Die Ecke zwischen diesen beiden Treppenläufen zierte einst eine Tiergestalt, von der jedoch nur ein Umriss in Form von Abarbeitungsspuren übrig geblieben ist. Ein Durchgang führt in das Gehäuse, wo die Wendeltreppe beginnt. Sie endet nach einer vollen Windung an einer hochliegenden Pforte in der nördlichen Giebelmauer, durch die man in den Dachraum über der Nikolauskapelle gelangt.

Der Grundriss des Unterbaus beruht auf der Durchdringung zweier Dreiecke. Eines davon bildet einen massiven Schaft. Freistehende Ecksäulen unter quadratischen Schirmen besetzen die Ecken des anderen Dreiecks, deren bemerkenswerte Kapitelle feines, aus Zweigstücken und Knollen wachsendes Laubwerk tragen (Abb. 2). Eines davon befindet sich kaum sichtbar auf der Rückseite. Komplexe Formen leiten zu einer Platte über, die dem Gehäuse als Basis dient. Kleine Hündchen besetzten deren vortretende Ecken, von denen nur eines unbeschädigt die Zeiten überdauert hat.

Der Grundfigur folgend erhebt sich das Gehäuse über einem regelmäßigen Sechseck. Zwischen reich profilierten Eckpfeilern spannt sich feingliedriges Stab- und Maß-



Abb. 2: Kapitelle des Unterbaus mit hinterschnittenem, aus Zweigstücken und Knollen wachsenden Laubwerk.

werk. Hier äußert sich die Raffinesse des Entwurfs in Überlagerungen und Durchdringungen mehrerer Maßwerkebenen. Eine Seite des Gehäuses bildet den Zugang und eine andere ist als geschlossene Rückwand ausgebildet. Die verbleibenden vier Seiten tragen in den Brüstungsfeldern biblische Szenen aus Altem und Neuem Testament in sinnge-mäßer Gegenüberstellung: auf der linken Seite Tau auf Gideons Fell und Verkündigung Mariens, auf der rechten Seite Moses vor dem brennenden Dornbusch und die Geburt Christi.¹² Die Szenen aus dem Alten Testament sind jeweils außen platziert, sodass Verkündigung und Geburt in der Mitte direkt nebeneinander zu liegen kamen. An den Ecken sind Prophetenfiguren paarweise angeordnet, insgesamt acht an der Zahl, die auf sechseckigen Konsolen und unter gemeinsamen Baldachinen stehen. Den oberen Abschluss des Gehäuses bildet eine Maßwerkbrüstung. Weitere Aufbauten in Form von Fialen oder Kreuzblumen sind in der Architektur nicht vorbereitet und es finden sich auf der Oberseite der Brüstung auch keine Anschluss Spuren.

Das Bauwerk ist in Gänze aus Werksteinen zusammengesetzt, die mit eisernen Klammern, Ankerstangen und Dübeln miteinander verbunden sind. Das Gehäuse weist in seinem unteren Bereich einen besonders raffinierten Steinschnitt auf, wo jeweils eine der figürlich gestalteten Brüstungsplatten zusammen mit einem angrenzenden Eckpfeilerabschnitt samt Konsolen und einem Paar der Prophetenfiguren am Stück aus dem Stein herausgearbeitet worden sind (Abb. 3). Diese Herstellungsweise ermöglichte vielfache Überlagerungen von Szenen und rahmendem Profil, sodass Teile der Bildszenen gewissermaßen den Bildrahmen überlagern und sogar vom mittigen Stab durchlaufen werden. Architektur und Skulptur gehen somit eine besondere Verbindung ein, sowohl bezüglich der Herstellung aus großteiligen Werkstücken, als auch bezüglich der engen Verwobenheit in der Komposition. Daher dürfte die Ausarbeitung von Architektur und

Skulptur demselben Meister zuzuschreiben sein, denn nur aus einer Hand war die geschilderte Verflechtung zu erreichen.

Obwohl es sich beim Schnegg um das wohl filigranste und komplexeste spätgotische Gebilde des Bodenseegebiets handelt, wurde er von der kunsthistorischen Forschung zeitweise recht stiefmütterlich behandelt. Der ungewöhnliche Steinschnitt und angeblich zu einer Seite verzogene Eckprofile, hergeleitet aus einer fehlerhaften Aufmaßzeichnung, wurden 1940 von Georg Troescher als nicht werkgerechte Ausführung gebrandmarkt.¹³ Seine herabwürdigende Interpretation wurde von vielen der nachfolgenden Autoren weitergetragen. Doch das Gegenteil ist der Fall, denn die unkonventionellen Lösungen erforderten eine durchdachte Planung, einen hohen Aufwand und eine besondere Sorgfalt bei der Herstellung. Sie zeugen nicht von Unvermögen, sondern von einem hohen Anspruch an Entwurf und Ausführung.

Im Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste in Wien hat sich eine Architekturzeichnung des Schneggs aus dessen Entstehungszeit erhalten, bestehend aus einem Aufriss und zwei Grundrissen.¹⁴ Aufschlussreicher als die Übereinstimmungen zwischen Zeichnung und Bauwerk sind indes die Abweichungen. Die dort abgebildete Architektur steht qualitativ weit hinter dem ausgeführten Bauwerk zurück. So sind etwa die Profilabwicklungen in den Grundrissen lediglich hingekritzelt und erscheinen sehr viel gedrungener und plumper als in der baulichen Umsetzung. Die zahllosen Profilüberstapungen des Bauwerks sind in der Zeichnung nicht zu finden, und es fallen dort eine seltsam unruhige Anordnung von Maßwerknasen und die stark vereinfachte Architektur im höheren Bereich auf. Der Riss dokumentiert ganz offensichtlich ein Vorentwurfsstadium, in dem die Gedanken und Ideen zusammengeführt und visualisiert wurden, bevor sie in einem weiteren Schritt eine gründliche Durcharbeitung und Weiterentwicklung erfuhren. Manche Dinge, wie die genaue Abwicklung der Profile oder die Ausformung des höheren



Abb. 3: Die figürlich gestalteten Brüstungsplatten – hier Mariae Verkündigung – bilden zusammen mit dem angrenzenden Eckpfeilerabschnitt, den Konsolen und zwei Prophetenfiguren ein einziges großes Werkstück (grafisch hervorgehoben), so dass sich Bildszenen und rahmende Profile vielfach überlagern konnten.

Abb. 4: Am Unterbau wurden sechs kleine Laubkapitelle nachträglich passgenau eingeklebt und oberhalb eine zusätzliche dünne Steinlage mit winzigen Konsolen unter den Bogenrippen eingefügt.



Bereichs, waren nurmehr angedacht. Somit bietet der Riss einen aufschlussreichen Einblick in den Entwurfsprozess. Gemeinhin unterstellt man der gotischen Architektur, sie sei aus geometrischen Figuren und Proportionsverhältnissen aus dem Grundriss heraus entwickelt worden. Doch ganz im Gegensatz erweist es sich hier, dass der Grundriss in seinen Einzelheiten erst im Nachgang ausgetüfelt worden ist.

Die schrittweise Konzeption wirkte selbst noch in den Herstellungsprozess hinein. Um das Werk zu vervollkommen, schreckte man offensichtlich auch vor aufwändigen Nachbesserungen nicht zurück. Am Unterbau können zwei gestalterische Änderungen beobachtet werden, die nach der Herstellung der Werkstücke, aber noch vor der Errichtung vorgenommen worden sind (Abb. 4). Zunächst wurden nachträglich sechs kleine Laubkapitelle am inneren Stamm ergänzt und als Vierungen in passgenaue Aussparungen geklebt – eine damals gängige Praxis, mit der üblicherweise Fehlstellen im Steinmaterial und Schadstellen aus Bearbeitung oder Transport mit Hilfe von Baumharzen repariert wurden.¹⁵ Erst danach entschloss man sich zur Einfügung einer zusätzlichen Steinlage von fünf Zentimetern Höhe und stattete die zwischen Stamm und Eckschäften liegenden Gewölbe mit kleinen Konsölnchen aus. Bei den freistehenden Eckschäften hätte ein zusätzliches dünnes Werkstück unterhalb des Kapitells wie Flickwerk gewirkt, weshalb man es in den Sockelbereich einfügte. Dadurch entstand allerdings eine etwas unglückliche Höhendifferenz zwischen den großen Laubkapitellen und den eingeklebten kleinen Kapitellen, doch war in diesem Stadium der Herstellung nur noch ein Kompromiss möglich.

Von einer farbigen Fassung sind keine Reste oder Spuren zu finden. Ohnehin wurden Werke der Spätgotik häufig steinsichtig belassen, sicherlich um die filigranen Formen intensiver wirken zu lassen.¹⁶ In diesem Zusammenhang kann auch auf das große Wandbild über dem Grab des Bischofs Otto von Hachberg in der Margaretenkapelle verwiesen werden, wo der dargestellte Baukörper ganz im grauen Ton des lokal verwendeten Rorschacher Sandsteins gehalten ist.¹⁷

Sichtbar gemachte Bauelemente zur Besteigung und Begehung in Form von Treppen, Galerien und Umgängen sind charakteristisch für die Architektur der Spätgotik und

haben oft überreiche Gestaltung und prominente Platzierung erfahren. Inspirationsquelle für den Schnegg könnten die nur wenige Jahre zuvor errichteten Wendeltreppen am Nordturm des Straßburger Münsters gewesen sein.¹⁸ Es wurden auch Vorbilder in der höfischen Baukunst Frankreichs gesucht, wo ähnlich aufwändig gestaltete Ziertreppen 1365 am Louvre in Paris und 1385 am Schloss des Herzogs Jean de Berry in Bourges entstanden waren.¹⁹ Im Unterschied zu den genannten Beispielen erscheint der Schnegg wie ein frei aufgestelltes Ausstattungsstück. Sein Aufbau aus Stamm und Gehäuse erinnert an Predigtkanzeln, Sakramentshäuser oder Monstranzen und die eigentliche Wendeltreppe beginnt erst hoch oben. Die Einzelformen der Architektur entsprechen dem zeitgenössischen spätgotischen Formenrepertoire Südwestdeutschlands und bieten keine Anhaltspunkte für die Herkunft des Meisters aus einer entfernten Region. Es gibt allerdings eine Ausnahme, die aus dem Rahmen der regional gebräuchlichen Stilformen fällt: Das auffällige Bogenmotiv, das die Seiten des Gehäuses im oberen Drittel ziert und Stäben und Brüstungsmaßwerk als zweite Schicht vorgelegt ist.

DAS MOTIV EINES SCHULTERZWIEBELBOGENS

Auf viertelkreisförmigen Kragschultern sitzt ein Kielbogen, der durch das Einziehen der unteren Enden den Umriss einer Zwiebel angenommen hat (Abb. 5). Der Zwiebel ist ein kreisrunder Pass einbeschrieben und diesem wiederum drei kleinere Pässe. Den nach innen gerichteten Spornen, von denen die meisten abgebrochen sind, war jeweils ein Weinblatt aufgelegt.



Abb. 5: Das Motiv des Schulterzwiebelbogens am Schnegg: Auf Kragbögen sitzt ein eingezogener und mit Krabben besetzter Kielbogen, der die Form einer Zwiebel annimmt.

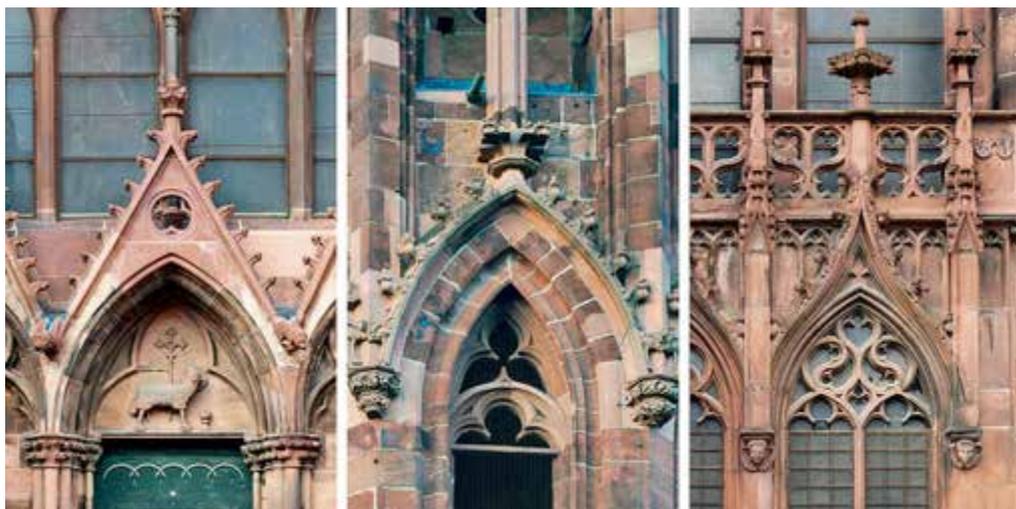


Abb. 6: Entwicklungslinie vom giebelartigen Wimperg über einem Spitzbogen, gefolgt von der Verschmelzung des Wimpergs mit dem Spitzbogen bis zum Hochziehen der Spitze zu einem steilen Kielbogen; Aufnahmen vom Freiburger Münster, da am Konstanzer Münster keine anschaulichen Beispiele aus dem 14. Jahrhundert zu finden sind: Lammportal um 1260; südlicher Hahnenturm 1340-er Jahre, Heilig-Grab-Kapelle, 1578.

Diese Bogenform ist einem Kielbogen, bei dem sich der innere Teil des Profils zu Nasen entwickelt, nicht unähnlich. Doch am Schnegg folgt auch die äußere Rahmung der Einschnürung zwischen Schultern und aufsitzender Zwiebel, sodass es sich nicht um Nasen handelt, sondern um die eigentliche Bogenform – ein zwar kleiner, aber dennoch gewichtiger Unterschied. Durch die Besetzung mit Krabben gibt sich der Bogen als Verdachung zu erkennen, womit der Schulterzwiebelbogen gewissermaßen eine Weiterentwicklung des spätgotischen Kielbogenmotivs darstellt, welches seinerseits aus einer Verschmelzung von giebelartigem Wimperg und Spitzbogenöffnung hervorgegangen war (Abb. 6). Es fällt auch auf, dass am Schnegg die für die gotische Architektur typischen Spitzbögen vermieden wurden und stattdessen die Schirme der Ecksäulen oder die Blendmaßwerke der Baldachine rundbogig ausgebildet sind, während die Baldachine über den Prophetenfiguren mit Wimpergen abschließen.

Ein Schulterzwiebelbogen als oberer Abschluss der Gehäuseseiten war bereits im Bauriss vorgesehen, doch ist er dort im Vergleich zum ausgeführten Bauwerk erheblich nach oben verlagert und einer sehr viel höheren Brüstung einbeschrieben (Abb. 7). Er ist auf seine äußere Rahmung reduziert, besitzt kein einbeschriebenes Maßwerk und seine breiten, gedrückten Proportionen lassen es an Eleganz missen. Wie das Zusammenlaufen von Mittelstab und Zwiebelspitze erkennen lässt, sollten Stabwerk und Bogen in einer Ebene liegen. Bei der ausgeführten Form ist es dem Baumeister dann aber gelungen, der Zwiebelform mittels der einbeschriebenen Maßwerkpässe und der zweischichtigen Überlagerung einen besonders einprägsamen Ausdruck zu verleihen.

Die Suche nach möglichen Vorbildern führte nach England, wo das Motiv des geschulterten Kiel- oder Zwiebelbogens (triple arch) bereits im 14. Jahrhundert vielfach

anzutreffen ist.²⁰ Der Baukunst des ›English Decorated‹ war – ihrem Namen gemäß – eine besonders dekorative, experimentierfreudige Formensprache zu eigen. Möglicherweise geht dieses Bogenmotiv auf den gestuften Spitzbogen, Dreipass- bzw. Kleeblattbogen (trefoil arch) zurück, wie er im ›Early English‹ auftritt. Oder es fand über die einst zahlreichen beschnitzten, hölzernen Innenausstattungen englischer Sakral- und Profanbauten Eingang in den Formenkanon der englischen Gotik, denn diese ließen in gewissem Umfang eine eigenständige, weniger statisch, sondern ornamentaler aufgefasste Formensprache entstehen. Zugleich standen diese hölzernen Ausstattungen bezüglich Material und Konstruktionsweise den häufig offen sichtbaren Dachwerken nicht fern, sodass es zur Übernahme des Kragarmprinzips weitgespannter ›Hammerbeam‹-Dächer über Kirchenräumen und Sälen gekommen sein mag. Dies legen Schulterkielbögen mit vertikalen Schäften zwischen Schultern und zentralem Bogen nahe.²¹ Jean Bony suchte den Ursprung des Kielbogens hingegen im Orient und benennt auch Beispiele für Schulterkielbögen im Mittelmeerraum und im Nahen Osten.²²

Diesseits des Ärmelkanals tritt das Motiv des Schulterzwiebelbogens erst im ausgehenden 15. Jahrhundert in Flandern, Spanien und Portugal gehäuft auf (siehe unten: Das Bogenmotiv in der Nachfolge). Da der Schulterzwiebelbogen am Schnegg schon in die

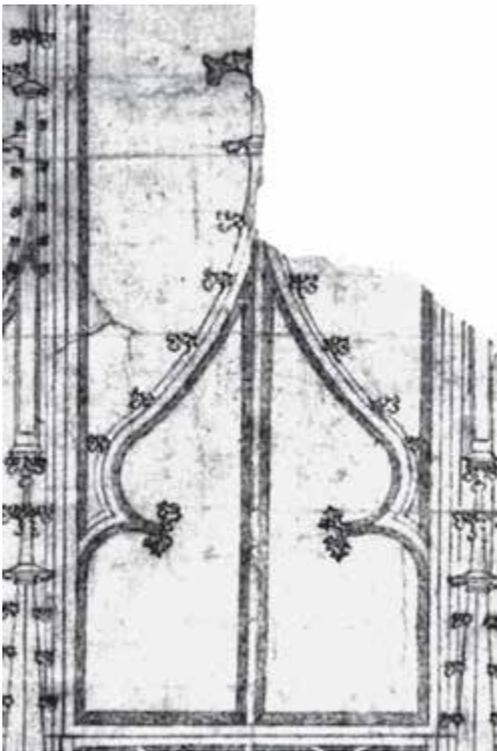


Abb. 7: Schulterzwiebelbogen in einer Architekturzeichnung des Schneggs aus dessen Entstehungszeit im Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert, kann er nicht durch langsame Weitergabe von Baustelle zu Baustelle nach Konstanz gefunden haben. Eine direkte Verbindung zur englischen Gotik liegt daher nahe. Und tatsächlich wurde das Bogenmotiv von der Insel geradewegs ins Konstanzer Münster vermittelt. Im Jahr 1417 starb Bischof Robert Hallum aus Salisbury als Teilnehmer des Konzils und fand im Chor des Konstanzer Münsters die letzte Ruhe. Auf seiner Grabplatte spannt sich über einer Figur des Bischofs ein Baldachin in Form eines krabbenbesetzten, geschulterten Kielbogens mit einbeschriebenem Spitzbogen. Offensichtlich griff der Schöpfer des Schneggs das Motiv der Grabplatte auf und verlieh dem geschulterten Kielbogen durch stärkeres Einziehen die ausdrucksvollere Gestalt einer Zwiebel.²³

DIE GRABPLATTE BISCHOF HALLUMS²⁴

In der Vierung des Konstanzer Münsters liegt vor den Stufen zum Hochchor, und damit heute über der Confessio des hl. Pelagius, sichtbar nur noch ein Grabdenkmal:²⁵ die Grabplatte für Robert Hallum (1360/70–1417), von 1407 bis 1417 Bischof von Salisbury (Abb. s. Beitrag Derschka S. 98). Geboren vermutlich in Oxford, erwarb er an der dortigen Universität verschiedene Abschlüsse²⁶ und war von 1403–1406 ihr Kanzler.²⁷ Ab 1381 stand er in Diensten der Erzbischöfe von Canterbury.²⁸ Nach einigen Querelen wurde er 1407 zum Bischof von Salisbury gewählt. Bereits beim Konzil von Pisa 1409 trat er als Führer der englischen Delegation auf und hatte auch beim Konstanzer Konzil (1414–1418) eine leitende Stellung inne.²⁹ Vermutlich war er auch an der Entscheidung des Konzils beteiligt, dass im kommenden Konklave nach Nationen und nicht nach Köpfen abgestimmt werden sollte.³⁰ Doch erlebte er die Papstwahl nicht mehr. Irgendwann im August 1417 begab er sich nach Schloss Gottlieben/Thurgau, wo er am 4. September 1417 an einer bislang unbekanntem Todesursache verstarb. Die Richental-Chronik berichtet, dass der Leichnam im Bischofsornat per Schiff nach Konstanz transportiert und im Münster aufgebahrt wurde.³¹ Dort setzte man ihn in der Nähe des Hochaltares bei, wie er es in seinem auf den 23. August 1417 datierten Testament gewünscht hatte.³² Darin hinterließ er keine Angaben über das Aussehen seiner Grabstätte oder seines Grabdenkmals. Josua Eiselein berichtet, dass bei der Neubelegung des Vierungsbogens 1775 das Grab geöffnet wurde, man den Toten in einem von einem Holzsarg umschlossenen Zinnsarg fand und das Grab an den heutigen Platz versetzte.³³

Die Bodenplatte mit den Maßen ca. 2,50 x 1,20 m wurde aus grauem, weiß gesprenkeltem englischem Granit (Purbeck-Marble)³⁴ geschaffen und nimmt in Vertiefungen die motivischen Verzierungen aus Messing auf. Die Metallstücke wurden gegossen, dann die Oberflächen nachgearbeitet und zum Schluss gravierte man die Feinheiten. Diese Metalleinlagen waren ursprünglich bündig in den Stein eingelegt und mit Metallstiften befestigt, von denen einige noch zu erkennen sind.³⁵

Um die hochrechteckige Platte läuft ein schmales Inschriftenband³⁶ aus Messing, das an den Ecken von Vierpässen mit Evangelistensymbolen unterbrochen wird. Die Schriftart weicht im Wort »Constantia« leicht von der restlichen Schrift ab, was eventuell auf eine Restaurierung zurückgeht.³⁷ Unter einer Bogenarchitektur ist eine den Betrachter frontal anblickende Bischofsfigur im Ornat dargestellt. In der linken Hand hält der Bischof den Bischofsstab, die rechte ist zum Segen erhoben, die Mitra reich geschmückt. Der zinnenartige Untergrund, auf dem der Bischof steht, ist gleichzeitig die Verbindung zwischen den beiden seitlichen Architekturelementen, die jeweils vier Etagen zeigen. Dort öffnen sich mit Krabben besetzte Spitzbögen mit Kreuzblume und geben den Blick frei auf jeweils einen Seraphim mit Nimbus, die zur Bischofsfigur blicken. Auf Höhe des dritten Engels ist ein taillierter gotischer Wimperg (Schulterkielbogen/Schulterzwiebelbogen) eingespannt, der den Bischof überfängt und in dessen Mitte in einem Vierpass

die Buchstaben »ROBS« zu lesen sind, die wohl für »Robertus« stehen. Oberhalb des Schulterkielbogens schließt ein mit Zinnen bekrönter Rundbogen die Architektur ab. Im Zwischenraum befestigte man zwei Wappen. Das heraldisch rechte zeigt einen viergeteilten Wappenschild, bei dem im ersten und dritten Feld drei Lilien im Dreieck und im



Abb. 8: Grabplatte von Sir Reginald Braybrok und Söhnen in der Kirche von Cobham (Kent) in England († 1405).

zweiten und vierten Feld drei übereinanderliegende Löwen angeordnet sind, das im 15. Jahrhundert gebräuchliche Wappen Englands. Umgeben wird der Schild von einem Gürtel mit dem Motto »hony soit q[u]y mal y pense«,³⁸ dem Motto des Hosenbandordens. Das andere Wappen ist eine Ergänzung.³⁹ Es zeigt einen viergeteilten Wappenschild, in dessen erstem Feld eine liegende Mondsichel auf gerastertem Grund zu sehen ist, und das von dem Spruchband mit den Worten »misericordias domini in eternum cantabo«⁴⁰ umgeben wird. Es handelt sich hierbei um das persönliche Wappen des Bischofs von Salisbury.

Zur Hallum-Grabplatte sind mehr Fragen offen als beantwortet. Weder ist der Künstler bekannt, noch die Auftraggeber. Die in England geläufige Technik der Metalleinlegearbeiten in Stein und die Steinsorte selbst sowie die Kleinteiligkeit der Metallarbeiten deuten darauf hin, dass die Platte in England, vermutlich in London, hergestellt und dann nach Konstanz transportiert wurde. Auch das falsch angegebene Todesjahr 1416 (korrekt 1417) lässt vermuten, dass die Platte nicht vor Ort geschaffen wurde. Der Hosenbandorden⁴¹ und das englische Wappen zeigen, dass König Henry V an der Auftragsvergabe und der Entstehung der Platte großen An-

teil hatte. So konnte er sowohl seine Ehrbezeugung als auch Dankbarkeit gegenüber einem seiner wichtigsten Vertreter beim Konzil zum Ausdruck bringen. König Sigismund, der enge Kontakte zu Hallum unterhielt, wird seinen Einfluss geltend gemacht haben, um beim Domkapitel die Zustimmung für den exponierten Grabplatz zu erhalten. Bei der Frage nach den Künstlern ist man auf Mutmaßungen angewiesen. Dass die Platte in England angefertigt wurde, ist aufgrund des verwendeten Steinmaterials unstrittig. London besaß in dieser Zeit die führenden Werkstätten der Brass-Herstellung⁴² und der König als (Teil-) Auftraggeber hat höchstwahrscheinlich keine weniger qualifizierte Werkstatt beauftragt, sodass die Künstler in London zu suchen sind.

Das auffälligste Merkmal der Platte ist zweifellos der gotische Wimperg, der den Bischof bekrönt. Dieses Motiv gibt einen weiteren Hinweis auf eine englische Herkunft der Hallum-Platte, da es auf vielen englischen Brasses zu finden ist. Die Grabdenkmäler für Sir Peter de Grandison († 1358) in der Kathedrale von Hereford und Sir Bernhard de Brocas († 1395) in der Kathedrale von Southwark weisen in der Architektur der das Grabdenkmal umgebenden Kastenbaldachine dieses Motiv ebenso auf wie die Chantry Chapel des Bischofs Robert Stratford († 1362) in der Kathedrale von Chichester. Auffällig ist, dass der Schulterkielbogen fast nur auf Grabplatten von Weltlichen zu finden ist. So stehen die Ritter Sir Nicholas Hawberk († 1407) und sein Sohn in Cobham sowie Sir Reginald Braybok († 1405) und seine Söhne in Cobham unter einem solchen (Abb. 8). Eine Häufung des Motivs ist auf den Platten aus der Gegend um Cobham festzustellen, so dass man vermuten kann, dass es von dort in das Formenrepertoire der Grabplatten überging.



Abb. 9: 1452 entstandenes Wandbild vom Tempelgang Mariens in der Mauritiusrotunde des Konstanzer Münsters mit Altarretabel in Schulterzwiebelbogenform.



Abb. 10: Epitaph des 1491 verstorbenen Bischofs Otto von Sonnenberg in der Franz-Xaver-Kapelle des Konstanzer Münsters mit breitgelagertem Schulterkielbogen.

DAS BOGENMOTIV IN DER NACHFOLGE

In den Jahrzehnten nach Errichtung des Schneggs ist das Motiv des Schulterkiel- und Schulterzwiebelbogens noch einige weitere Male im Konstanzer Münster zu finden. In einem 1452 geschaffenen Wandbild vom Tempelgangs Mariens in der Mauritiusrotunde ist eine besonders ausgeprägte Zwiebel Teil eines gemalten Altaretabels (Abb. 9). An der nördlichen Rückseite des um 1470 fertiggestellten Chorgestühls ist ein filigraner Schulterzwiebelbogen unterhalb des Turmaufbaus zu entdecken. Der Hallum-Grabplatte am ähnlichsten ist der breitgelagerte, geschulterte Kielbogen am Epitaph des 1491 verstorbenen Bischofs Otto von Sonnenberg in der Franz-Xaver-Kapelle (Abb. 10). Vom nördlichen Seitenschiff führt ein Portal in den Nord-

turm, dessen Tympanon Maria mit Kind unter einem Schulterzwiebelbogen trägt (Abb. 11). Es dient als Zugang zur Orgel und entstand zeitgleich mit der Orgelempore um 1516. Eine etwas andere Bogenform findet sich auf dem nur wenig früher gezeichneten sogenannten Wiesbadener Riss, der einen Vorschlag zum Wiederaufbau der 1511 abgebrannten Westtürme festgehalten hat.⁴³ Er zeigt auf etwa halber Höhe des Mittelturms einen dem Mauerwerk aufgegeben, auf Schultern sitzenden und zu den Eckfialen aufsteigenden Scherbogen.

Sicherlich hatte das Bogenmotiv noch weitere Anwendung im Konstanzer Münster gefunden, doch ging die reiche spätgotische Ausstattung in der Reformation größtenteils verloren und der Auflösung des Bistums folgte ein Ausverkauf, der weitere Kunstwerke verschwinden ließ. Heute ist das früheste Aufgreifen des Bogenmotivs der Hallum-Grabplatte am Schnegg festzumachen, doch ist nicht auszuschließen, dass Künstler und Baumeister sich schon zuvor in ähnlicher Weise von der Grabplatte hatten inspirieren lassen. Wie der Vergleich des Bogenmotivs zwischen Bauriss und gebautem Schnegg erkennen lässt, erfolgte im Laufe des Entwurfsprozesses aber ein bemerkenswerter Gestaltungsprozess, sodass dem Schöpfer des Schneggs zumindest die Entwick-

lung der eindrücklichen, drallen Zwiebelform mit einbeschriebenem Pass zugeschrieben werden darf.

Außerhalb des Konstanzer Münsters hat das Bogenmotiv hingegen kaum Verbreitung gefunden. Es fällt auf, dass sich vereinzelte Beispiele meist in Verbindung mit Sakramentshäusern finden. Im Ulmer Münster nimmt ein Schulterzwiebelbogen die prominente Position unmittelbar über dem Tabernakelschrein ein und das Motiv taucht weit oben im turmartigen Baldachingesprenge abermals auf (Abb. 12).⁴⁴ Dieses Sakramentshaus wurde um 1467 bis 1471 geschaffen, vermutlich nach einem 1462 gefertigten Riss durch Moritz Ensinger oder Hans Niesenberger,⁴⁵ womit es zeitlich dem Schnegg am nächsten kommt. Das Sakramentshaus der ehemaligen Klosterkirche in Salem ist 1494 vermutlich unter Werkmeister Hans von Safoi entstanden und liegt in geringer Entfernung vom gegenüberliegenden Ufer des Bodensees. Hier bilden geschulterte Scherbögen die Basis für den ausladenden und hoch aufragenden Baldachin. Es steht heute an ungewöhnlicher Stelle vor der Stirnwand des nördlichen Querhausarms, wohin es um 1750 von der Nordseite des Chorraums umgesetzt worden war.⁴⁶ An dem 1493 bis 1496 von Adam Kraft geschaffenen Sakramentshaus von St. Lorenz in Nürnberg finden sich geschulterte Scherbögen an vergleichbarer Stelle, jedoch sehr viel kleiner und von verschlungenen Fialen bedrängt.⁴⁷ Kaum augenfällig finden sich Schulterzwiebelbögen auch am Gitter des einstigen, um 1513 entstandenen Sakramentshauses des Freiburger Münsters, wo sie auf den einfachen Umriss reduziert und in vielfacher Wiederholung ein ornamentales Band am oberen Rand des Gitters bilden.⁴⁸

Es stellt sich die Frage, warum ausgerechnet bei der architektonischen Gestaltung von Sakramentshäusern die Wahl wiederholt auf das ungewöhnliche Bogenmotiv fiel.



Abb. 11: Marienfigur in einem Schulterzwiebelbogen um 1516 am Zugang zur Orgelempore durch den Nordturm des Konstanzer Münsters.

Da der Schnegg wie ein überdimensioniertes Exemplar erscheint, könnte er die Anregung dazu gegeben haben. Das früheste Beispiel an einem Sakramentshaus findet sich in Ulm, sodass das Motiv dann von dort weitergetragen worden sein könnte. Naheliegender wäre es jedoch, das Vorbild im Konstanzer Münster selbst zu vermuten, wo sich einst ebenfalls ein hoch aufragendes Sakramentshaus im Chorraum befunden hatte. Seine Bauzeit ist nicht überliefert und Schriftquellen nennen nur eine Neufassung des »sacrament heißlin« sowie die Aufstellung von Figuren der beiden Münsterpatrone im Jahr 1589.⁴⁹ In einem Stich von 1609 ist festgehalten, wie der turmartige Baldachin hinter dem Lettner aufragt.⁵⁰ Die stark vereinfachte Darstellung lässt jedoch keine Einzelformen erkennen. Dem Stich zufolge hätte sich das Sakramentshaus nicht in der liturgisch üblichen Position auf der nördlichen Evangelienseite, sondern auf der Südseite des Chorraums befunden, doch kann bei dieser Art der Darstellung nicht ausgeschlossen werden, dass die Situation seitenverkehrt wiedergegeben ist. Sollte das Konstanzer Sakramentshaus tatsächlich das gesuchte Vorbild gewesen sein, würde dies auch bedeuten, dass es jenem des Ulmer Münsters, das gemeinhin als früheste Ausführung mit hochaufragendem turmartigem Baldachin gilt, zeitlich vorausgegangen sein müsste.

Neben dem geschilderten Auftreten in Großbritannien, am Konstanzer Münster und an Sakramentshäusern in Süd- und Südwestdeutschland ist das Motiv von Schulterkiel- und Schulterzwiebelbogen innerhalb überreich dekorierten Architekturen in Flandern, Spanien und Portugal zahlreich anzutreffen, allerdings erst etwas später seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert.⁵¹ Die dortige Architektur und Schnitzkunst der Spätgotik zeichnen sich durch eine ausgesprochene Experimentierfreude und Formenfülle aus, sodass die Künstler gewiss jede sich bietende Anregung begehrllich aufgegriffen haben.



Abb. 12: Schulterzwiebelbogen an dem zwischen 1467 und 1471 geschaffenen Sakramentshaus des Ulmer Münsters.

Sicherlich wurde das Bogenmotiv direkt aus England und nicht etwa über das Konstanzer Münster dorthin vermittelt. Dort durfte die Bogenform gelegentlich als bestimmende Großform zur Geltung kommen, doch zumeist kam ihm nur eine untergeordnete Rolle innerhalb einer großen Formenvielfalt zu. Durch brabantische Baumeister kamen Schulterkiel- und Schulterzwiebelbögen beim Bau der königlichen Abteikirche Brou bei Bourg-en-Bresse um 1530 als regelrechtes Leitmotiv zu Ehren und wurden an Architektur, Ausstattung und Grabdenkmälern in vielfältiger Variation eingesetzt.⁵² Sonst fand es in Frankreich aber kaum Verbreitung.⁵³

Auch in Venedig gibt es ein inselartiges Auftreten von Schulterkiel- und Schulterzwiebelbögen seit dem frühen 14. Jahrhundert. Es handelt sich um Abschlüsse von zumeist mehrfach gereihten Fensteröffnungen mit Zwischensäulen. Ihr Auftreten wurde auf Vorbilder im Orient oder in England zurückgeführt, begründet durch die vielfältigen Handelsbeziehungen.⁵⁴ Doch bei der Betrachtung der zeitlich und stilistisch vorausgehenden Fensterformen könnte man die Entstehung auch als eine lokale Entwicklungslinie interpretieren. Die früheren kielbogigen Öffnungen erfuhren einerseits durch Hinzufügen einbeschriebener Nasen und andererseits durch wechselweise vor- und zurückspringende Wulstabschnitte im Rahmenprofil eine Aufwertung. Doch die effektvolle Rahmung lässt die Nasen wie Fremdkörper erscheinen. Dem wurde durch Einziehen der Rahmung in die Nasen begegnet, was diese zu einem Bestandteil von Rahmung und Umriss werden ließ und eine noch anmutigere Form – eben den Schulterkiel- bzw. Schulterzwiebelbogen – entstehen ließ.

Im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert werden Bogen- und Maßwerk motive gebräuchlich, die aus separaten, sich mit den Enden überkreuzenden Rippenstücken zusammengefügt sind. Das Formenspektrum wird durch ineinander verschlungene Formen, Astwerk und die Verbreitung von Vorhangbögen und vielfältigen weiteren Bogenformen aus der niederländischen und flämischen Gotik noch unübersichtlicher. Eine klare Begriffsbestimmung von Schulterkiel- oder Schulterzwiebelbögen ist dann nicht mehr möglich.

Auf einige ähnliche Erscheinungen sei noch hingewiesen, bei denen vermutlich ebenfalls keine Verbindungen zur Grabplatte Hallums bestehen. Am Triumphbogenkreuz der Marienkirche in Salzwedel gibt es einen Schulterkielbogen, der in die Mitte des 15. Jahrhunderts datiert wird. Allerdings befinden sich dort schmale Fialen zwischen den einzelnen Abschnitten, sodass es sich möglicherweise nicht um ein zusammenhängendes Bogenmotiv, sondern um ein Arrangement gestaffelt angeordneter Einzelbögen handeln könnte. Daneben gab es die Möglichkeit, den Schultern andere Bogenformen aufzusetzen, was oben bereits mit den Scherbögen des Wiesbadner Risses und des Nürnberger Sakramentshauses angedeutet wurde. Am Regensburger Dom und dessen Umfeld tritt im späten 14. und im 15. Jahrhundert ein Bogenmotiv gehäuft auf, bei dem Schultern einen Spitzgiebel mit geraden oder eingeschwungenen Schenkeln tragen. Möglicherweise kam so auch die ungewöhnliche Bogenform am Weltgerichtsportal der

Esslinger Frauenkirche kurz vor 1400 zustande, wo einem breit gelagerten Korbboogen ein Wimperg mit einschwingenden Spitzbogen aufsitzt.

Als gotische Stilformen in der Epoche des Historismus zu neuer Blüte kamen, entstanden von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis ins frühe 20. Jahrhundert zahlreiche Schulterkiel- und Schulterzwiebelbögen.⁵⁵ Ihre weite Verbreitung ist sicherlich auf Vorlagen in Musterbüchern zurückzuführen, auf die – anders als im Mittelalter – die Kunstschaffenden zurückgreifen konnten. Innerhalb des Konstanzer Münsters wurde das Bogenmotiv zwar an keiner Stelle mehr aufgegriffen, doch in der unweit gelegenen Pfarrkirche St. Stephan steht seit 1863 ein Schulterkielbogen im Fokus des Kirchenraums, wo er den oberen Abschluss des von Peter Metz aus Gebrazhofen bei Leutkirch geschaffenen Hochaltarschreins bildet (Abb. 13).⁵⁶ Die Nähe zur Grabplatte Bischof Hallums dürfte eher zufällig sein, denn mit Blick auf die zahlreichen Beispiele darf angenommen werden, dass das Bogenmotiv als Teil des nun allgemeinen Formenkanons dorthin gefunden hat. Zumindest für den südwestdeutschen Raum fällt wiederum eine bevorzugte Anwendung für ein bestimmtes Ausstattungselement auf, diesmal der Hochaltar.

Das Konstanzer Konzil jährt sich im Zeitraum von 2014 bis 2018 zum sechshundertsten Mal, woran mit zahlreichen Veranstaltungen erinnert wird. Diese internationale Zusammenkunft erlauchter Häupter gilt als das bedeutendste Ereignis in der Geschichte der Stadt und hat sie in vielerlei Hinsicht stark geprägt. Zu den beachtenswerten Hinterlassenschaften der Konzilszeit innerhalb der Stadt gehört die Grabplatte Bischof Hallums. Bisher blieb jedoch unbeachtet, dass sie lokalen Künstlern als Inspirationsquelle diente und eine bescheidene Nachwirkung entwickeln konnte. Zwar blieb es bei einer

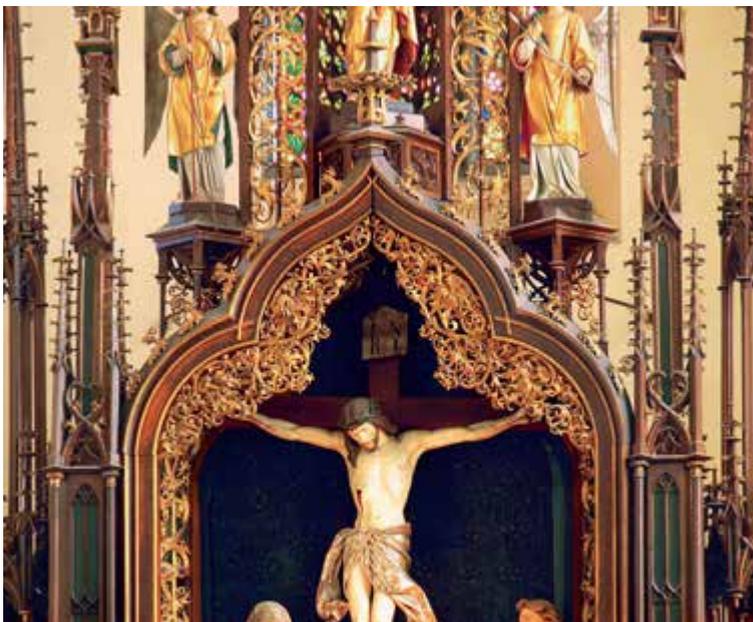


Abb. 13: Schulterkielbogen am Hochaltarschrein der Pfarrkirche St. Stephan in Konstanz, 1863 von Peter Metz aus Gebrazhofen bei Leutkirch hergestellt.

kunsthistorischen Anekdote, die allerdings einige interessante Aspekte bietet. Zur damaligen Zeit waren neue Stilformen in aller Regel das Produkt einer kontinuierlichen Weiterentwicklung, die durch wandernde Steinmetze und enge Kontakte der Bauhütten Verbreitung fanden.⁵⁷ Demgegenüber kann die inselartige Häufung von Schulterkiel- und Schulterzwiebelbögen im Konstanzer Münster und im südwest- und süddeutschen Raum, die in den Jahrzehnten nach dem Konstanzer Konzil entstanden sind, gewissermaßen auf einen Direktimport über eine große Distanz zurückgeführt werden. Allerdings passte diese Bogenform aber offenbar doch nicht so recht ins zeitgenössische Formenrepertoire und wurde möglicherweise als zu exotisch empfunden. Dennoch war sie offenbar Steinmetzen und Baumeistern geläufig, die sie gelegentlich als dekoratives Element für die Kirchengestaltung adaptierten.

Anschrift der Verfasser:

Stefan King Dipl.-Ing., M. A., Kandelstr. 8, D-79106 Freiburg i. Br., king.s@web.de

Ines Stadie, M. A., Allmannsdorferstr. 78, D-78464 Konstanz, Ines.Stadie@t-online.de

BILDNACHWEIS

Abb. 7: REISNER (wie Anm. 14) Abb. 1 (Ausschnitt)

Abb. 8: DRUITT, Herbert: *A Manual of Costume as Illustrated by Monumental Brasses*. London 1906, S. 264

Alle übrigen Abb. durch den Verfasser (King)

ANMERKUNGEN

¹ Der Beitrag basiert auf einem Vortrag, der bei der Tagung des Forums Kunst des Mittelalters am 20. September 2013 in Freiburg in der Sektion ›Zentralisierung und Diversifizierung. Englische Kunst im Schatten des Hundertjährigen Krieges ca. 1350–1450‹ gemeinsam gehalten wurde; Teile davon wurden in kurzen Einzelbeiträgen bereits veröffentlicht: STADIE, Ines: Das Grabdenkmal für Robert Hallum im Chor, in: LAULE, Ulrike (Hg.): *Das Konstanzer Münster Unserer Lieben Frau – 1000 Jahre Kathedrale, 200 Jahre Pfarrkirche*. Regensburg 2013, S. 87f. KING, Stefan: Der Schnegg; Ein Bauriss zum Schnegg; Das Motiv des Schulterzwiebelbogens am Schnegg, in: LAULE (siehe oben) S. 122–125, 126f, 131–133; eine Dissertation durch die Verfasserin (Stadie) u. a. zur Grabplatte Bischof Hallums befindet sich in Arbeit.

² J. Marmor berichtete von Thesen, wonach Teile des Schneggs die Reste eines Sakramentshauses gewesen seien, denen er sich aber selbst nicht anschloss (MARMOR, J[ohann]: *Geschichtliche Topographie der Stadt Konstanz und ihrer nächsten Umgebung*. Konstanz 1860, S. 331). Franz Xaver Kraus vermutete eine Schaubühne zur Präsentation von Reliquien, was aber der Lage des obersten Treppenpodests wegen wenig praktikabel gewesen wäre (KRAUS, Franz Xaver: *Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz (Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I)*. Freiburg 1887, S. 116, 152–155). Max Wingenroth und Konrad Gröber interpretierten die Treppe als bloßen Zugang ins Dach, was über die obere Sakristei jedoch sehr viel einfacher möglich gewesen wäre (WINGENROTH, Max/GRÖBER, Konrad: *Die Grabkappelle Ottos III. von Hachberg, Bischofs von Konstanz*,

- und die Malerei während des Konstanzer Konzils. Zweiter Teil, in: *Schauinsland* 36, Freiburg i. B. 1909, S. 17–48, hier S. 38). – Nach Georg Troescher habe es sich um einen Zugang der Domherren von den Kurien über den Kreuzgang hinweg gehandelt (TROESCHER, Georg: Die Burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die Europäische Kunst. Frankfurt 1940, S. 156–159, hier S. 156). – Heribert Reiners schlug die Treppe als Zugang zu einer früheren Schwalbennestorgel im Mittelschiff vor, wohin eine Verbindung aber gar nicht möglich ist (REINERS, Heribert: Das Münster Unserer Lieben Frau zu Konstanz. Die Kunstdenkmäler Südbadens Bd. 1. Konstanz 1955, S. 158).
- 3 RÖBER, Ralph: Archäologische Erkenntnisse zum Kreuzgang und zu den angrenzenden Gebäuden, in: LAULE (wie Anm. 1) S. 288–290.
- 4 Wie bereits von Georg Troescher vermutet (TROESCHER (wie Anm. 2) S. 156).
- 5 REINERS-ERNST, Elisabeth: Regesten zur Bau- und Kunstgeschichte des Münsters zu Konstanz (Schr VG Bodensee, Sonderheft). Konstanz 1956, S. 64, Nr. 396 und S. 134, Nr. 833.
- 6 Zu den Umbauten von Chor und Querhausarmen siehe: KING, Stefan: Der Umbau von Chor und Querhaus im 15. Jahrhundert, in: LAULE (wie Anm. 1) S. 78–83.
- 7 REINERS-ERNST (wie Anm. 5) S. 21f, Nr. 158–161 und 165.
- 8 Ebd. S. 21, Nr. 159.
- 9 MÜLLER, Theodor: Zur Konstanzer Plastik in der Mitte des 15. Jahrhunderts, in: Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte (Festschrift Werner Fleischhauer). Konstanz/Stuttgart 1964, S. 101–114.
- 10 BÖKER, Johann Josef: Architektur der Gotik – Bestandskatalog der weltweit größten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. Salzburg/ München 2005, S. 339. BÖKER, Johann Josef/BREHM, Anne-Christine/HANSCHKE, Julian/SAUVÉ, Jean-Sébastien: Architektur der Gotik. Rheinlande. Salzburg 2013, S. 59.
- 11 KING, Stefan: Südkapellen und Südportal des Konstanzer Münsters – Anmerkungen zur Bautechnik, zum Entwurfsprozess und zu den Baumeistern, in: *Schr VG Bodensee* 133 (2015) S. 125–201.
- 12 Zur Plastik siehe: HUBERT, Hans W.: Die Plastik des Schneggs, in: LAULE (wie Anm. 1) S. 128–130.
- 13 TROESCHER (wie Anm. 2) S. 157; neu aufgenommene Aufmaßzeichnungen zweier Grundrisse in KING (wie Anm. 1) S. 127, Abb. 101.
- 14 Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. 17.028 und 17.055; wiedergegeben bei REISNER, Jacob: Ein Bauriß zum Konstanzer »Schnegg«, in: *Oberrheinische Kunst*, 8. Jg., 1939, 65–70, Abb. 1. KOEPF, Hans: Die gotischen Planrisse der Wiener Sammlungen. Wien 1969, Abb. 83 und 83a. GLEICHENSTEIN, Elisabeth v. KOMMER, Björn. R. (Hg.): *Glanz der Kathedrale – 900 Jahre Konstanzer Münster*. Konstanz 1989, Kat.-Nr. 1.2.7. BÖKER und BÖKER/ BREHM/ HANSCHKE/ SAUVÉ (wie Anm. 10). KING (wie Anm. 1) S. 126f.
- 15 JÄGERS, Elisabeth: Naturwissenschaftliche Untersuchung der Malschichten und Klebstoffmassen, in: *Das Südportal des Wormser Doms (Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz, Forschungsberichte Bd. 5)*. Worms 1999, 104f. HUNDBISS, Stefan: Restauratorische Untersuchungen zur Farbfassung des Westportals der Heiliggeistkirche in Landshut und ihre Konservierung, in: EMMERLING, Erwin, KNIPPING, Detlef, NIEHOFF, Franz: *Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 106)*. München 2001, 73–102, hier S. 76. HERTLEIN, Beata: *Das Sakramentshaus von Adam Kraft in der Nürnberger Lorenzkirche – Zu Konstruktion und Werkprozeß*, in: KAMMEL, Frank Matthias (Hg.): *Adam Kraft, Die Beiträge des Kolloquiums im Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg 2002, S. 195–212, hier S. 201 und Anm. 13. VÖLKLE, Peter: *Werkplanung und Steinbearbeitung im Mittelalter*. Ulm 2016, S. 154–156; *Am Freiburger Münster, das vom frühen 13. bis ins 16. Jh. kontinuierlich Baustelle war, kam diese Technik erstmals an den westlichen Langhausjochen in den 1260er Jahren zum Einsatz, bis sie am Chor im 15. und 16. Jh. besonders reichlich Anwendung fand – nach Beobachtungen aus der laufenden Arbeit des Verfassers (King)*.
- 16 Der 1467 geschaffene Baldachin über dem Taufstein der Erfurter Severikirche trug bis ins 17. Jh. offenbar ebenfalls keine Fassung (STAEMLER, Thomas: *Der Taufstein der Severikirche in Erfurt – Ergebnisse der restauratorischen Untersuchungen, in: Spätgotischer Taufstein mit Baldachin in der Erfurter Severikirche – Forschung, Untersuchung und Restaurierung (Arbeitsheft des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie, N. F. 35)*. Altenberg 2010, S. 70–81, hier S. 76f).

- 17 STADIE, Ines: Das Grabdenkmal für Bischof Otto III. von Hachberg-Sausenberg, in: LAULE (wie Anm. 1) S. 148f; KONRAD, Bernd: Realistische Neuerungen in der Malereien aus dem Umkreis von Konrad Witz – Der Meister von 1445, in: LAULE (wie Anm. 1) S. 150–153; EBERHARDT, Tanja: Die Wandmalereien am Grabmal Bischofs Otto III. von Hachberg, Anmerkungen zur Maltechnik, in: LAULE (wie Anm. 1) S. 154–159.
- 18 MIELKE, Friedrich: Die Geschichte der deutschen Treppen. Berlin 1966, S. 357/ Abb. 23.
- 19 Wie von Georg Troescher und Heribert Reiners postuliert (TROESCHER (wie Anm. 2). S. 157–159; REINERS (wie Anm. 2) S. 164).
- 20 Beispiele aus Großbritannien in Werkstein: Abergavenny (Mon.), St. Mary's Prior Church, Grabmäler von Sir John de Hasting († 1326), Sir William de Hastings († 1348) und Sir Lawrence de Hastings um 1350; Chichester Cathedral, Grabmal des Bischofs Robert Stratford († 1362); Christchurch (Hants.), Priory Church, Altarwand zweite Hälfte 14. Jh.; Durham Cathedral, Grabmal des Bischofs Thomas Hatfield in Kombination mit Bischofsthron nach 1362; Gloucester Cathedral, Grabmal König Edwards II. 1330–1335; Hanwell (Oxon.), St. Peter, Figurenfries nördliches Seitenschiff 14. Jh.; Hereford Cathedral, Grabmal Sir Peter de Grandison († 1358); Holbeach (Lincs.), Grabmal Sir Humphrey Littlebury, um 1360; Lincoln Cathedral, Figurennischen über dem Hauptportal um 1380; London, Westminster Palace, Wandarkaden der St. Stephen's Chapel um 1326 (vgl. KOWA, Günter: Architektur der Englischen Gotik. Köln 1990, Abb. 139f, 162); Northwold (Norfolk), St. Andrew, Heiliges Grab 15. Jh.; Ottery St. Mary (Devon), St. Mary, Altarwand zweite Hälfte 14. Jh.; Stebbing (Essex), St Mary the Virgin, Schranke um 1350; Wells Cathedral, Bischofsthron um 1330. – Beispiele aus Großbritannien in Holzschnitzwerk: Addlethorpe (Lincs.), St. Nicholas, Schranke frühes 15. Jh.; Blundeston (Suffolk), St Mary, Schranke 15. Jh.; Bristol Cathedral, Chorgestühl 1515–1526; Carlisle Cathedral, Chorgestühl um 1430; Cartmel Priory (Lancs.), Chorgestühl frühes 15. Jh.; Cawston (Norfolk), St Agnes, Schranke 15. Jh.; Chester Cathedral, Baldachine des Chorgestühls um 1380; Cirencester (Glos.), St. John Bapt., Parclose-Schranke im südlichen Seitenschiff frühes 16. Jh.; Dennington (Suffolk), St Mary, Schranke der Bardolph Chapel um 1441; Exeter Cathedral, Baldachin des Bischofsthrons um 1312; Montgomery (Powy), St Nicholas, Mittelöffnung des westlichen Teils der Schranke 15. Jh.; Scarning (Norfolk), St Peter and Paul, Schranke 15. Jh.; Winthorpe (Lincs.), St Mary, Parclose-Schranke im nördlichen Seitenschiff frühes 15. Jh.; Worstead (Norfolk), St. Mary, Schranke um 1512. – Beispiele aus Großbritannien in Messingeinlegearbeit (»Brasses«) werden im anschließenden Kapitel besprochen (Die hier und im folgenden genannten Beispiele beruhen weder auf einer systematischen Suche, noch können sie Vollständigkeit beanspruchen).
- 21 Cobham (Kent), St Mary Magdalene, Grabplatte von Sir Nicholas Hawberk († 1407); Montgomery (Powy), St Nicholas, Chorgestühl 15. Jh., vermutlich aus Chirbury Priory.
- 22 BONY, Jean: The English Decorated Style – Gothic Architecture transformed 1250–1350. Oxford 1979, S. 22–25.
- 23 An dieser Stelle sei auf Beobachtungen durch Paul Crossley eines zeitgleichen Auftretens des Kielbogenmotivs – ohne Schultern – im späten 13. Jh. in Großbritannien und im Bereich von Bodensee und Hochrhein hingewiesen, was zwar mit der hier vorgestellten Vermittlung des Schulterkielbogens nicht in direkte Verbindung gebracht werden kann, mit ihr aber das bereitwillige Aufgreifen neuer Formen teilt (CROSSLEY, Paul: Salem and the Ogee Arch, in: GASSE, Stephan/FREIGANG, Christian/BOERNER, Bruno (Hgg.): Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts – Produktion und Rezeption (Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag). Bern u. a. 2006, S. 321–342).
- 24 Da die Hallum-Grabplatte der Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen ist, folgt hier eine Kurzbeschreibung. Für eine ausführliche Beschreibung der Platte s. Beitrag Derschka, S. 97f.
- 25 Zum jetzigen Zeitpunkt konnte noch nicht geklärt werden, ob unter dem Fußboden weitere Grabdenkmäler erhalten sind.
- 26 1400 Baccalaureus beider Rechte, 1403 Doktorgrad der Rechte (HORN, Joyce M.: The Register of Robert Hallum, Bishop of Salisbury 1407–17 (Canterbury and York Society Vol. LXXII). Torquay 1982, ix.)
- 27 SALTER, H. E., LOBEL, Mary D.: The Victoria History of the County of Oxford (Bd. III. – the University of Oxford). Oxford 1954, S. 39.
- 28 QUIRK, R. N.: Bishop Robert Hallum and the Council of Constance, in: Friends of Salisbury Cathedral (22. Jg.). Salisbury 1952, S. 3.
- 29 QUIRK (wie Anm. 27) S. 6.
- 30 Ebd. S. 8.

- 31 FEGER, Otto: Die Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418, Textheft (ohne Wappenteil), Konstanz 1965, Nr. 242 – BUCK, Thomas Martin: Chronik des Konstanzer Konzils 1414–1418 (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen XLI). Ostfildern 2011, S. 97.
- 32 JACOBS, Ernest Fraser/JOHNSON, H. C.: The Register of Henry Chichele, Archbishop of Canterbury 1414–43, Bd. II (wills proved before the archbishop or his commissaries). Oxford 1937, S. 126–128; das Original befindet sich in Lambeth Palace, London.
- 33 EISELEIN, Josua: Geschichte und Beschreibung der Stadt Konstanz und ihrer nächsten Umgebung. Konstanz 1851, S. 851, 190.
- 34 ZIMDARS, Dagmar et al.: Baden-Württemberg II – Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen (DEHIO-Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler). München 1997, S. 365.
- 35 Freundlicher Hinweis von Karin Hubert, Dipl.-Restauratorin Konstanz.
- 36 Inschrift: »Subiacet hic stratus Robert Hallum vocitatus:/ Quondam p(re)latus Sar(esberiensis) sub honore creatus:/ Hic decretor(um) doctor pacis q(ue) creator:/ Nobilis anglo(rum) Regis fuit ambaciator/ Festu(m) Cuchberti septembris mense vigebat: /:In quo Rob(er)ti mortem Constantia flebat: Anno Millesimo tricent(esimo) octuageno /:Sex cu(m) ter deno cu(m) xpo uiuat ameno« (Hier unten liegt ausgestreckt der oft genannte Robert Hallum/ einst ehrenvoll als Bischof von Salisbury gewählt/ er war Doktor des kirchlichen Rechts und Friedensstifter/ Botschafter des vornehmen englischen Königs/ Am Festtag des Cuthbert im Monat September lebte er in voller Stärke/ im selben [Monat] beklagte Konstanz den Tod des Robert/ im Jahre 1380 mit 6 mit 3x10 [=1416], er möge mit dem lieblichen Christus leben; Übers. der Verfasserin (Stadie).
- 37 Franz Xaver Kraus gibt an, dass die Inschrift »neuerdings und nicht ganz geschickt restauriert« wurde (KRAUS (wie Anm. 2) S. 162). Eventuell handelte es sich bei diesen Ausbesserungsarbeiten um das Wort Constantia, das auch im Metall von der restlichen Inschrift abweicht (REINERS (wie Anm. 2) S. 449).
- 38 Ein Schelm, wer Böses dabei denkt.
- 39 Betrachtet man die erhaltenen Rubbings (Oberflächenrelief durch Abreiben, meist mit Kreide oder Bleistift; z. T. in Originalgröße der Grabplatten) und Zeichnungen der Hallum-Platte in chronologischer

Reihenfolge, ergibt sich für die Ergänzung der Zeitraum zwischen 1844 und 1887.

- 40 »Ich werde in Ewigkeit die Barmherzigkeit des Herrn besingen« ist der Psalm 89, 2, der dem »Misericordias-Domini«-Sonntag in der Osterzeit zugeordnet ist. Außerdem erscheint der Satz in den Minor poems of Lydgate von John Lydgate (um 1370–1449/50).
- 41 Die am Konstanzer Konzil teilnehmenden englischen Bischöfe waren keine Mitglieder des Hosenbandordens. König Sigismund wurde von König Henry V im Jahr 1415 aufgenommen.
- 42 Unter Brass versteht man im Englischen zunächst die Metalllegierung aus Kupfer und Zink (Messing). Monumental Brasses, kurz Brasses genannt, sind eine spezielle Form der Grabdenkmäler. Sie bestehen aus Steinplatten mit Metalleinlagen. Meist handelt es sich um Bodenplatten, so dass diese den Ablauf des Gottesdienstes weniger störten als andere Grabdenkmäler. Auf dem Kontinent sind Monumental Brasses weitaus seltener zu finden als in England, Schottland und Irland. Der auffälligste Unterschied zwischen kontinentalen Brasses und den britischen ist das Aussehen der Platten. Auf dem Kontinent ist der Trägerstein meist komplett mit Metallplatten, in die die Motive eingearbeitet wurden, bedeckt, während die insularen Steinplatten Metalleinlegearbeiten aufweisen.
- 43 Zuletzt: LAULE, Ulrike: Der sogenannte Wiesbader Riss – Ein Vorschlag zum Wiederaufbau der Westturmanlage des Konstanzer Münsters nach dem Brand von 1511, in: Schrr VG Bodensee 131 (2013) S. 115–133.
- 44 FREBEL, Volkhard: Das Ulmer Sakramentshaus und sein Meister, in: Ulm und Oberschwaben, 44. Jg., 1982, S. 239–252 (Der Hinweis auf S. 251 auf Vorbilder in den Turmrissen A und B bezieht sich auf Maßwerkformen innerhalb krabbenbesetzter Kielbögen).
- 45 BREHM, Anne-Christine: Hans Niesenberger von Graz – Ein Architekt der Spätgotik am Oberrhein. Basel 2013, S. 89–91.
- 46 KNAPP, Ulrich: Salem und Kaisheim – zwei Auftraggeber der Erhart-Werkstatt, in: REINHARDT, Brigitte/ROLLER, Stefan (Hg.): Michel Erhart und Jörg Syrlin d. Ä. Stuttgart 2002, S. 128–145. – KNAPP, Ulrich: Salem – Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung. Stuttgart 2004, S. 270–272.
- 47 KAMMEL (wie Anm. 15) passim.

- 48 BOCK, Sebastian: Repräsentation und Raumnot – Ausstattung und Inventar des Freiburger Münsters im frühen 16. Jahrhundert, in: *Münsterblatt* (hrsg. vom Freiburger Münsterbauverein) Nr. 20, 2013, S. 26–38.
- 49 REINERS-ERNST (wie Anm. 5) S. 89, Nr. 552f.
- 50 Stich des Monogrammistin P. S.; GLEICHENSTEIN/KOMMER (wie Anm. 14) Kat.-Nr. 1.5.11.
- 51 Beispiele Flandern (Belgien): Aarschot, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Lettner 1510–25; Antwerpen, Onze Lieve Vrouwekathedraal, südlicher Querhausgiebel um 1492, Achteckgeschoss des Turms 1502–1508 und Nordportal um 1515; Brüssel, Sint Michiels- en Sint-Goedelekathedraal, Figurenbaldachine in der Sakramentskapelle 1534–1539; Löwen, Jacobskerk, Sakramentshaus 1538; Tessenderlo, St. Martin, Lettner um 1500; Gesprenge zahlreicher Schnitzaltäre des ausgehenden 15. und des ersten Viertel des 16. Jhs. in Kirchen und Museen. Beispiele Spanien Burgos, Cartuja de Miraflores, Hochaltarretabel 1496–1499; Guadalajara, Palacio del Infantado, Innenhofarkaden 1480–1483; Salamanca, Catedral, Westportal um 1513; Toledo, Catedral, Löwenportal 1453–1469 und Kapellenportal im Inneren; Toledo, San Juan de los Reyes, innere Querschiffwand um 1472 und Hauptportal; Valladolid, Iglesia conventual de San Pablo, Westportal 1486–1492; Valladolid, Colegio de San Gregorio, Portal 1487–1496. Beispiel Portugal: Batalha, Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Westportal der Capelas Imperfeitas um 1509. – Beispiele Deutschland (in diesem Fall dem flandrischen Kulturkreis nahestehend): Aachen, Dom-schatzkammer, goldene Monstranz durch Hans von Reutlingen um 1520; Lüneburg, Rathaus, Wand-schrank der Gerichtslaube, um 1500.
- 52 HÖRSCH, Markus: Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, in: *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, 56, Nr. 58, Brüssel 1994, S. 174–176, 181–184. – KAVALER, Ethan Matt: Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament. In: *The Art Bulletin* Vol. 82, 2000, S. 226–256. – KAVALER, Ethan Matt: Geometers at Brou: Architecture and ornament in Spain, Brabant and Western Europe around 1500, in: Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance – Brou, a European Monument in the Early Renaissance. Paris 2009, S. 117–124.
- 53 Clamecy, Stiftskirche Saint-Martin, Vorlagensockel zu Seiten des Westportals als Teil der Fassade des frühen 16. Jahrhunderts, welche mit vielen Vorhangbögen flandrische Einflüsse zeigt.
- 54 ARSLAN, Edoardo: Das gotische Venedig – Die venezianischen Profanbauten des 13.–15. Jahrhunderts. München 1971, S. 77–90.
- 55 Beispiele Deutschland: Elzach, Neunlindenkapelle, Hochaltar durch J. Dettlinger, Freiburg, 1912; Freiburg, St. Martin, Mittelfenster des Marienkapellenvorraums durch Eduard Stritt, Freiburg, 1920. Hailerloch-Gruol, St. Clemens, Hochaltar um 1849; Nussdorf, Grabmal an der Außengruft auf der Südseite der Kirche nach Entwurf von August Beyer, Ulmer Münsterbaumeister, um 1880; Öhningen-Schieffen, St. Genesisius, Gnadenaltar durch Gebrüder Mezger, Überlingen, 1906; Partenkirchen, Mariä Himmelfahrt, Hochaltar um 1880 nach Entwurf von Mathias Berger; Rosenfeld-Heiligenzimmern, St. Patricius, Hochaltar um 1850; Steißlingen, St. Remigius und Cyrillus, Hochaltar durch die Bildhauer Hausch und Bayer, Horb, 1878 (am linken Seitenaltar ein geschulterter Spitzbogen); Tengen-Blumenfeld, St. Michael, Hochaltar durch Raimund Jeblinger und Gebrüder Mezger, Überlingen, 1910; Schweiz: Freiburg i. Ü., Kathedrale St. Nikolaus, Hochaltar durch Gebrüder Müller, Wil, Entwurf 1870, Ausführung 1875/76, Mittelteil 1926 reduziert; Schaffhausen, Stadtkirche St. Johann, Chorstuhl ebenfalls durch Gebrüder Müller, um 1879. Großbritannien: Chester Cathedral, Baldachin des Bischofsthrons durch George Gilbert Scott 1876; Ely Cathedral, Grabmal von Bischof Woodford († 1885) durch G. F. Bodley; zahlreiche Rood Screens, die im 19. Jahrhundert nach dem Vorbild der wenigen erhalten gebliebenen mittelalterlichen Exemplare (siehe Anm. 20) neu hergestellt wurden. Belgien: Antwerpen, Huis »De Spiegel«, Grote Markt 9, durch Frans Van Dijk 1904; Brüssel, Broodhuis am Grote Markt durch Victor Jamaer 1873–1896; Brüssel, Sint Michiels- en Sint-Goedelekathedraal, oberer Abschluss der seitlichen Bahnen eines Glasfensters im Südseitenschiff (fünftes von Westen) durch Charles de Groux und Jean-Baptist Capronnier 1856; Brüssel, Onze-Lieve-Vrouw ten Zavel, Figurenbaldachine der Westfassade und im Westportal durch Jules-Jaques und Maurice Van Ysendjick 1895–1912; Löwen, Sint-Pieterskerk, Kreuzwegstationen im Chorumgang, spätes 19. Jh. –

Italien: Milano, Dom, Bronze­flügel des Westportals durch Lodovico Pogliaghi, Entwurf 1894, Ausführung bis 1906 bzw. 1908.

56 HUMPERT, Theodor: Chorherrenstift, Pfarrei und Kirche St. Stephan in Konstanz. Konstanz 1957, S. 154.

57 Vgl. die jüngst erschienene Analyse zu oberrheinischen Maßwerken einschließlich des Konstanzer Münsters: GFETTER, Walter: Geschichte des Maßwerks am Oberrhein – Die Eingebung des entwerfenden Baumeisters und ihre geometrische Funktion. Peterberg 2016.