Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 48 (1991)

Heft: 3

Artikel: Das spätgotische Hochaltarretabel der Kathedrale von Chur : ein Herrschaftssymbol?

Autor: Beckerath, Astrid von

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169148

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.07.2025

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

Das spätgotische Hochaltarretabel der Kathedrale von Chur – ein Herrschaftssymbol?

von Astrid von Beckerath

Abb. 1 Inneres der Kathedrale Chur mit Blick gegen Chor und Hochaltar.

Seitdem am 22. Mai 1990 Wolfgang Haas das Bischofsamt in Chur übernahm, kommt das Bistum nicht mehr zur Ruhe. Konflikte zwischen den Bürgern und den Bischöfen von Chur sind jedoch nicht neu, sondern gehen zurück auf das 13. Jahrhundert. Sie wurden während des ganzen Mittelalters ausgetragen und spitzten sich in vorreformatorischer Zeit, in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, gewaltig zu.[1]

Das in der Churer Werkstatt des oberschwäbischen Bildschnitzers Jacob Russ von Ravensburg 1486–1492 geschaffene grosse Flügelretabel für den Hochaltar der Kathedrale von Chur (Abb. 1) hat seit Walter Paatz[2] seinen Platz in der Genealogie der grossen süddeutschen Schnitzaltäre zur Zeit der Spätgotik gefunden, wenn auch die künstlerische Leistung seines Meisters nicht an die der bedeutenden Zeitgenossen wie Michael Pacher, Veit Stoss, Michel und Gregor Erhart oder Tilman Riemenschneider herankommt. Dass dieses Werk von Bischof Ortlieb von Brandis (1425–1491) und dem Domkapitel zu Chur ausgerechnet in einer Zeit in Auftrag gegeben wurde, als die Spannungen zwischen Bischof und Stadt einen Höhepunkt erreicht hatten und es zur Entscheidung kommen musste, bei wem die Oberhoheit über die Stadt in Zukunft liegen würde, fand in der Literatur zum Hochaltar bisher noch keine Erwähnung.

Während die meisten der grossen spätgotischen Altäre in Süddeutschland und in der Schweiz durch den Bildersturm zur Zeit der Reformation zerstört wurden, ist es dem glücklichen Umstand der besonderen Lage der Kathedrale von Chur[3] zu verdanken, dass in ihr alle Kunstwerke erhalten blieben. Solcherart verschont vom Sturm der Reformation, dem sonst in den Kirchen der Stadt die meisten sakralen Bildwerke zum Opfer fielen[4], steht der «bedeutendste und schönste spätgotische Schnitzaltar der Schweiz» heute noch am selben Platz, für den er ursprünglich geschaffen wurde. Mit 152 Figuren ist er der figurenreichste im süddeutschen/schweizerischen Raum.[5]

Als Aufsatz für den eigentlichen Altar – den 1178 erstmals geweihten romanischen Stipes – ist das dekorative Werk kunstvoll in den spätromanischen Chor der urtümlichen

Abb. 2 Hochaltarretabel, Feiertagsseite von Jacob Russ, 1486–1492. Chur, Kathedrale.

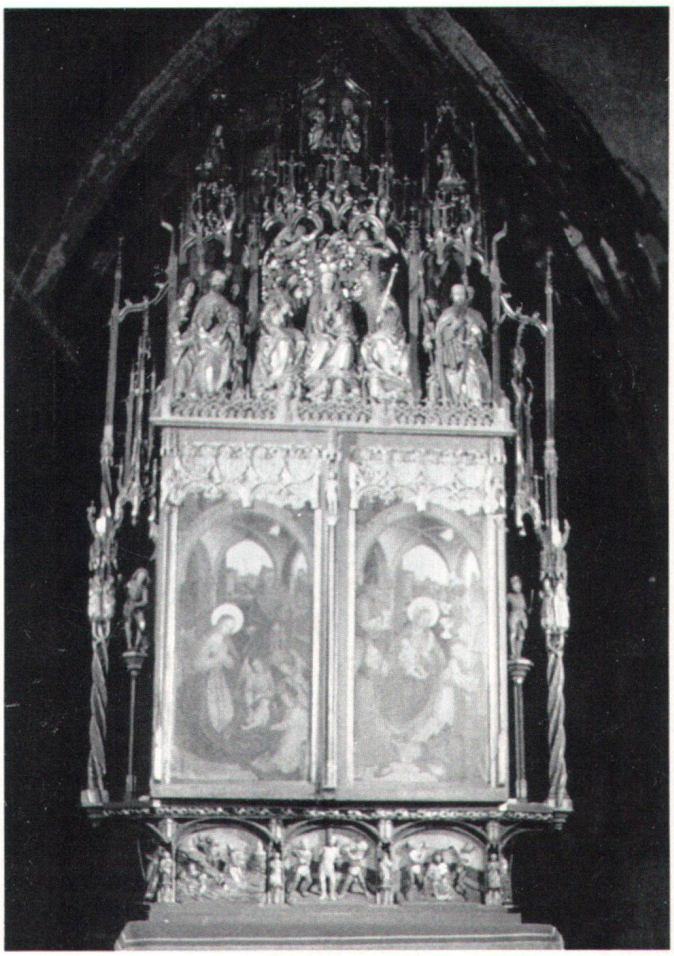

Abb. 3 Hochaltarretabel, Werktagsseite. Chur, Kathedrale.

Kathedrale (Schlussweihe 1272) eingefügt (Abb. 1). Durch seinen Glanz und seine Würde fasziniert es nicht nur in geöffnetem, sondern auch in geschlossenem Zustand jeden Besucher der Kathedrale und vermittelt den Eindruck, Teil eines Gesamtkunstwerks zu sein (Abb. 2, Abb. 3). Gleichzeitig scheint dieses Werk, das nicht nur den Innenraum der Kathedrale, sondern die ganze Stadt in wörtlichem wie in übertragenem Sinne überhöht, etwas zu signalisieren (Abb. 1).

Es bietet sich daher an, den Hochaltar der Kathedrale von Chur in historischem Zusammenhang im Hinblick auf seine Botschaft zu untersuchen.

1. Beschreibung des Flügelretabels

Höhe: 7,10 m
Breite: 2,30 m geschlossen
3,30 m einschliesslich Flankenfiguren
4,70 m geöffnet
Tiefe: 0,41 m

Das Hochaltarretabel der Kathedrale in Chur ist vollständig erhalten und noch grösstenteils original gefasst[6], wobei neben reicher Vergoldung die Farben Rot, Blau und Grün vorherrschend sind. Es besteht aus Kleinarchitektur, Schnitzfiguren und Malerei und entstand aus dem Zusammenwirken verschiedener Künste und Hände. In der Gesamtkonzeption hält es sich eng an die im späten 15. Jahrhundert in Südschwaben übliche Form der Flügelaltäre, weicht in Einzelteilen jedoch von jener Norm ab und zeigt dadurch seinen besonderen Charakter, der ihm die Bezeichnung «eigentümlich» einbrachte.[7]

Der Gesamtaufbau lässt sich am besten am geschlossenen Schrein erkennen (Abb. 3). Das Retabel besteht aus einer schmalen Predella, einem hochrechteckigen, zentralen Hauptteil, dem Altarschrein, der durch zwei Flügel verschlossen wird, und einem Gesprenge, das Schrein und Predella an Höhe noch überragt.

Auf den Flügelaussenseiten befinden sich unter einem reich verschlungenen Ornamentfries die einzigen Tafelbilder. Links ist Christi Geburt dargestellt, rechts die Anbetung der Heiligen Drei Könige (Abb. 4). Den Rahmen

sind im oberen Teil kleine geschnitzte Figürchen aufgesetzt, in der Mitte Christus als Schmerzensmann, links Maria und rechts Johannes.

Die Predella ist dreifach unterteilt. In den bogenförmig abgeschlossenen Nischen befinden sich Passionsszenen: von links die Ölbergszene, Geisselung und Dornenkrönung, jeweils von zwei Figürchen flankiert, die sich durch Schriftbänder als Vertreter des Alten Testaments ausweisen. Die Bedachung der Predella kragt seitlich weit vor, sich dabei verjüngend. Dadurch entsteht beidseitig des geschlossenen Schreins eine Plattform, auf der sich jeweils zwei verschiedenartige Stützen mit Heiligenfiguren erheben.

Der Schrein wird zunächst beidseitig von einem schlanken Halbsäulenbündel flankiert, auf dem etwa auf der Mitte der Flügelhöhe vollrunde Figuren, Ritterheilige, stehen, die auch als Schreinwächter[8] bezeichnet werden: links der hl. Georg den Drachen tötend, rechts etwas statuarischer der hl. Mauritius. Daneben erheben sich auf Postamenten, die der Predellenbedachung seitlich vorgelagert sind, sehr dicke gedrehte Säulen, auf die - die Schreinwächter überhöhend - jeweils eine Gruppe von vier kleinen Heiligenfigürchen auf Postamenten unter Baldachinen postiert sind. Es handelt sich links um eine Gruppe heiliger Mönche und rechts um heilige Bischöfe und Kirchenväter. Über den Figurengruppen setzen sich die gedrehten Säulen verjüngt fort und schliessen mit nach oben strebenden Fialen ab. Diese sind durch geschwungene Streben mit den äusseren Tabernakeln des Gesprenges verbunden, so dass sich bei geschlossenem Schrein eine Retabelarchitektur ergibt, in die das zentrale Mittelteil, der Schrein, eingefügt

Abb. 4 Geburt Christi und Anbetung der Heiligen Drei Könige, Aussenseiten der Altarflügel des Hochaltars in der Kathedrale Chur. Malerei auf Holz, Werkstatt des hh (Hans Huber).

Abb. 5 Schreinfiguren im Hochaltar der Kathedrale Chur, von links: die Heiligen Luzius, Emerita, Muttergottes, Ursula, Florinus.

ist. Beim Öffnen der Flügel wird der durch die Säulenheiligen bestimmte seitliche Aufbau verdeckt.

Diese ungewöhnliche Seitenkonstruktion gibt dem geschlossenen Schrein eine gute Proportion, sowohl in sich als auch innerhalb des Altarraums. Sie trägt ausserdem dazu bei, dass das Retabel auch bei geschlossenen Flügeln reiches, vergoldetes Schnitzwerk aufweist.

Das horizontal und vertikal gegliederte Gesprenge besteht aus Tabernakeln und Fialen mit eingestellten Figurengruppen und Figuren. Der mittlere Teil des Gesprenges ist von einer symmetrischen Marienkrönung beherrscht. Maria ist beim Vollzug ihrer Krönung durch Gottvater und Gottsohn sitzend dargestellt. Über ihr schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube, von Engeln gerahmt. Die Krönungsgruppe wird jeweils von drei Aposteln flankiert: den Heiligen Petrus, Johannes und Jakobus d. Ä. links, und den Heiligen Paulus, Matthias und Bartholomäus rechts (vom Betrachter).

Im Obergeschoss des Gesprenges zeigt sich noch einmal stark verkleinert die Dreifaltigkeit, von Maria (links) und Johannes d. T. (rechts) als Fürbitter flankiert.

Der Reichtum des 152 Figuren umfassenden Retabels erschliesst sich erst beim Öffnen der Flügel, wenn die Feiertagsseite sichtbar wird (Abb. 2). Die Schreinmitte ist in drei ungleich grosse Joche unterteilt, die durch kleine Netzgewölbe nach oben abgeschlossen sind. Vor einer von acht Engeln mit steil aufgerichteten Flügeln über die ganze Schreinbreite gehaltenen Draperie thront in der Mitte auf dem hohen, mit einem nach unten gedrehten Halbmond und mit musizierenden Engeln geschmückten Podest die Muttergottes mit Kind auf einem Wolkenband (Abb. 5). Maria zur Seite stehen auf einfach abgetrepptem Postament links die Bistumsheiligen Luzius und Emerita und rechts (vom Betrachter) die Heilige Ursula und der Bistumsheilige Florinus. Zwei schwebende Engel halten über der Muttergottes eine Krone. In dem reichen Ornamentfries, der den krönenden Abschluss des Schreins bildet, ist eine kleine zweifigurige Verkündigung eingestellt.

Die Innenseiten der Flügel erweitern das Programm der Schreinmitte. Sie zeigen unter gleichem Rankenwerk vor gleicher, von drei Engeln gehaltener Draperie beidseitig ein Heiligenpaar, das jedoch nicht wie die Schreinfiguren vollplastisch, sondern nur in Hochrelief gearbeitet ist. Es handelt sich um Heilige, die mit dem Bistum Chur in enger Verbindung stehen: links die Heiligen Gallus und Otmar, Klostergründer von St. Gallen, rechts die Heiligen Placidus und Sigisbert, Gründer der Abtei Disentis (Abb. 2).

Die Rückwand des Schreins ist im Gegensatz zu der sonst bei Retabeln üblichen Bemalung mit aufwendigem Schnitzwerk versehen, das, in drei Abschnitte unterteilt,

eine vielfigurige Kreuzigungsszene zeigt (Abb. 6). In den Nischen der wiederum dreifach unterteilten Predella setzen sich die Passionsszenen der Vorderseite fort und zeigen von links die Pilatusszene, Kreuztragung und Grablegung.

Die Darstellungen aus dem Marienleben und der Passion Christi sowie jene der Vertreter des Alten und Neuen Testaments und der lokalen Heiligen lassen auf ein differenziertes ikonographisches Programm schliessen, als dessen zentrales Thema die Verehrung Marias als Patronin der Kathedrale angesehen wird.[9]

Stilistisch und künstlerisch weist der Altaraufsatz grosse Unterschiede auf, so dass allgemein davon ausgegangen wird, dass die Hauptfiguren im Schrein eigenhändige Arbeiten des Meisters sind, während für die übrigen Figuren Werkstattangehörige hinzugezogen wurden.[10]

2. Machtentfaltung der Churer Bischöfe

Das seit über 1500 Jahren bestehende Bistum Chur gehört zu den ältesten Bistümern nördlich der Alpen und geht legendär auf den wichtigsten Glaubensboten des Bistums, den Heiligen Luzius, zurück.[11] Die von den Römern geschaffene Provinz «Raetia Prima» wurde in den ersten christlichen Jahrhunderten von einem weltlichen Herrscher, dem Präses, und dem Bischof regiert. Als Präses von Rätien und Bischof von Chur konnte Bischof Tello, der letzte Spross der einheimischen Familie der Viktoriden, in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts «höchste staatliche und kirchliche Würden» in einer Hand vereinen und schuf eine Art Kirchenstaat nördlich der Alpen, in dessen Mittelpunkt sich der unter Bischof Tello entstandene karolingische Vorgängerbau der heutigen Kathedrale befand.[12]

Trotz vorübergehender Trennung in geistliche und einem Gaugrafen übertragene weltliche Macht infolge der Politik Karls d. Gr. wuchs die Bedeutung der Churer Bischöfe, denn als Hüter der rätischen Pässe kamen ihnen viele königliche Schenkungen und wichtige Privilegien, vor allem in der Stadt Chur, zu.[13] Die bis zur Reichsfürstenwürde (der Titel erschien erstmalig 1170 in einer Urkunde Friedrichs I.) aufstrebende Macht der Bischöfe beruhte auf einer Verflechtung von Politik und Reliquienverehrung. Wegen der Italienpolitik und der damit verbundenen Notwendigkeit eines sicheren Alpenübergangs wurden die geistlichen Fürsten von Kaiser Otto I. und seinen Nachfolgern reich bedacht. Der Günstling Ottos I., Bischof Hartbert, wurde 958 alleiniger Territorialherr der Stadt Chur. Der Bündner Kirchenhistoriker Iso Müller macht ausdrücklich darauf aufmerksam, dass als offizielle Empfänger der Schenkungen Kaiser Ottos nicht der Bischof selbst, sondern die Reliquien der Kathedralpatronin Maria und des zu diesem Zweck von 951–972 zum Nebenpatron erhobenen Heiligen Luzius belegt sind:

«ecclesia Sanctae Dei genetricis Mariae beatique Luccii confessoris Christi, quae est caput Curiensis episcopii» oder «sancta Dei genetrix Maria sanctusque confessor Christi Lucius, quorum ecclesia in civitate Curia videtur esse constructa».[14]

Da der Churer Bischof seit 1299 auch Pfandinhaber der Reichsvogtei war, d. h. der hohen Gerichtsbarkeit über Chur und einige der umliegenden Dörfer, und im Laufe der Jahre noch dazu das Recht erhielt, die verschiedenen Ämter der Stadt und den Rat zu besetzen, stand er Ende des 13., Anfang des 14. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt seiner Macht. Fast gleichzeitig begann aber auch schon der Prozess einer Emanzipation der Bürger, der zu städtischer Selbstverwaltung führte und schliesslich – am Ende des 15. Jahrhunderts – in der Auslösung der Reichtsvogtei der Stadt Chur gipfelte.[15]

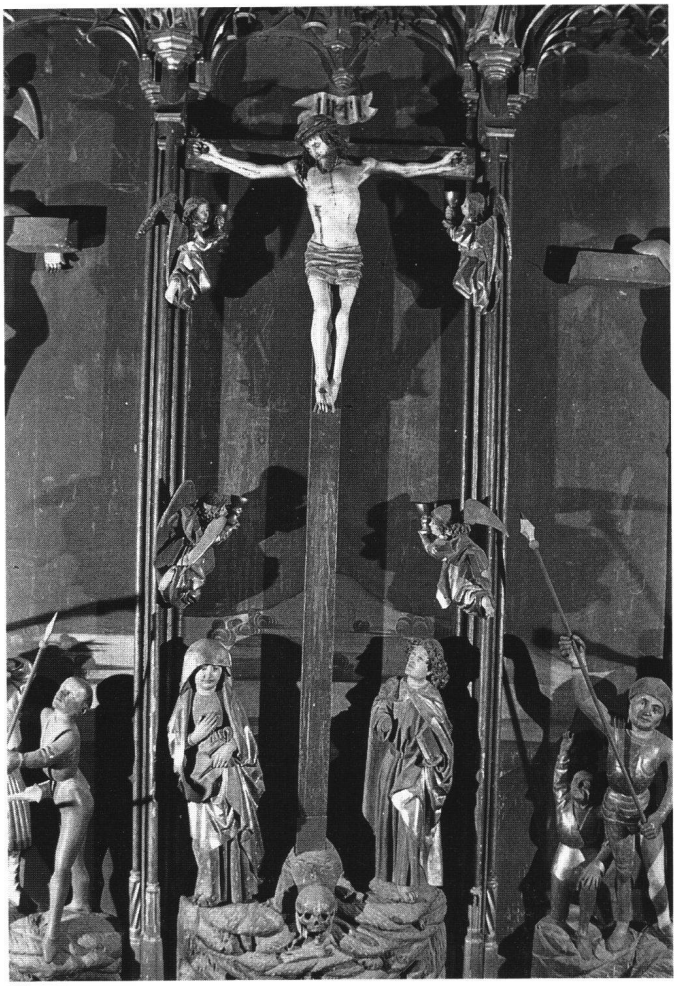

Abb. 6 Kreuzigung, Detail aus dem Hochaltar der Kathedrale Chur.

3. Gründe für die Auftragserteilung des Hochaltarretabels

Die Regierungszeit des 1458 mit 33 Jahren zum Bischof von Chur gewählten Ortlieb von Brandis war geprägt durch die Auseinandersetzungen sowohl mit den nach Unabhängigkeit strebenden Bürgern der Stadt Chur als auch mit den ebenfalls nach Freiheit drängenden Untertanen in den

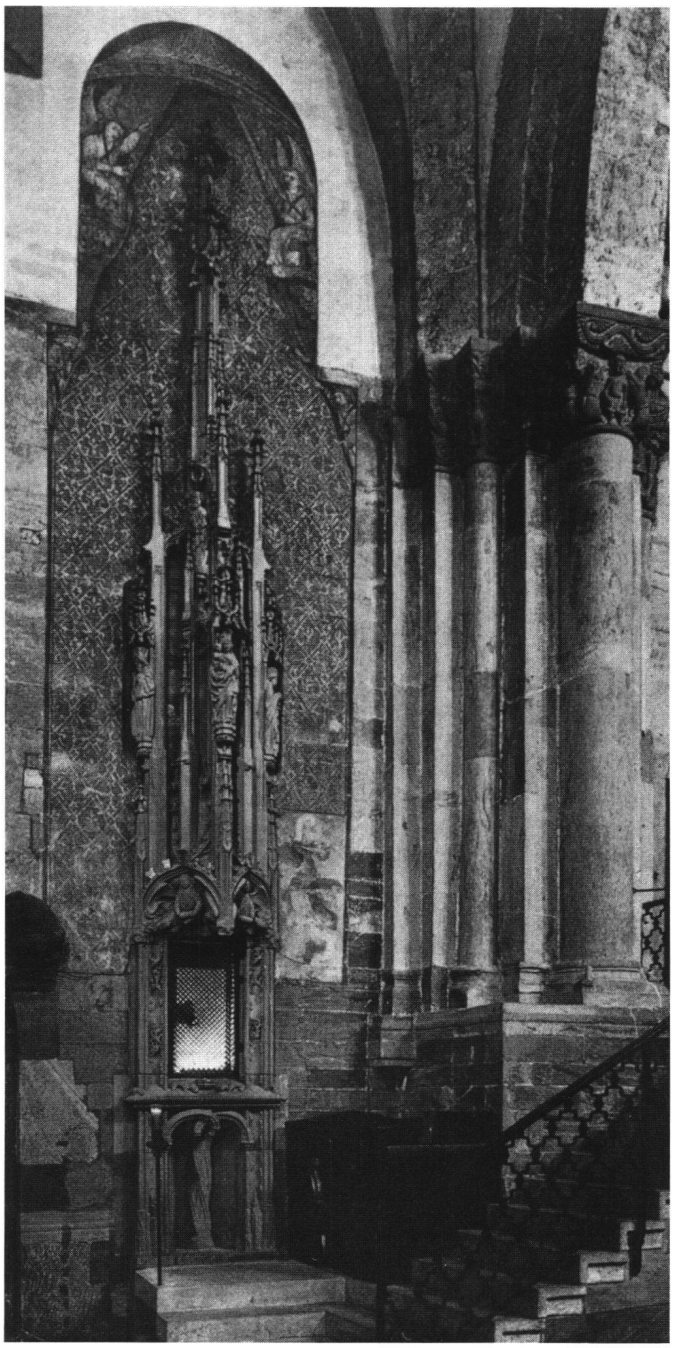

Abb. 7 Sakramentshäuschen, von Claus von Feldkirch, Skulpturen vermutlich von Jacob Russ. 1484. Chur, Kathedrale.

Landgemeinden des Gotteshausbundes. Dazu kam noch, dass durch Schisma und Missstände die Autorität der römischen Kirche in Frage gestellt war und in Chur sowie in den Talschaften der Diözese gleichzeitig ein Prozess der Loslösung von der geistlichen Hoheit des Bischofs begann.[16] Es liegt daher nahe anzunehmen, dass der bischöfliche Hof, an seiner Spitze Ortlieb von Brandis, Abkömmling einer Familie, in der geistliche und weltliche Herrschaft Tradition waren[17], politische und religiöse Mittel aufzubieten versuchte, um dieser Entwicklung entgegenzuwirken. So stellt sich die Frage, ob die Aufträge des Bischofs für die Kathedrale, das aus Sandstein gemeisselte hohe Sakramentshäuschen (mit Meisterzeichen versehen und signiert 1484) (Abb. 7), das aus rotgeflecktem Marmor noch zu Lebzeiten des Bischofs von Meister Jacob Russ aus Ravensburg geschaffene bischöfliche Grabmal (lt. bischöflichem Rechnungsbuch 1485) (Abb. 8) und besonders der Folgeauftrag an denselben Meister, das Hochaltarretabel (1486–1492) (Abb. 2), in diesem Zusammenhang stehen? Suchte Bischof Ortlieb am Ende einer langen, mühevollen Regierungszeit mit dem Auftrag für den Hochaltar geistliche und weltliche

Abb. 8 Grabmal des Bischofs Ortlieb von Brandis (gest. 1491), von Jacob Russ, 1485. Chur, Kathedrale.

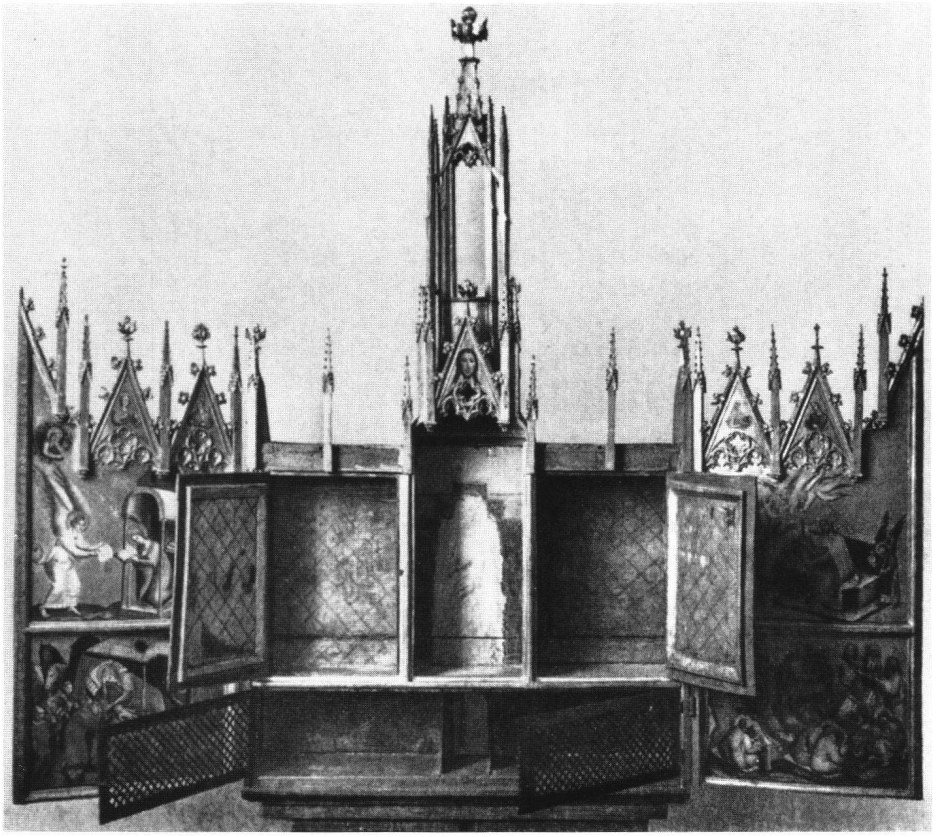

Abb. 9 Flügelaltar vom Schloss Tirol, um 1370. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum.

Herrschaft eines Bischofs von Chur zu legitimieren, indem er gleichzeitig dem Frömmigkeitsbedürfnis seiner Untertanen entgegenkam?

Es ist allgemein bekannt, dass das einerseits nach politischer und geistlicher Unabhängigkeit strebende Volk andererseits in den Jahrzehnten vor der Reformation von grosser Frömmigkeit geprägt war, die sich in gesteigerter Marien- und Heiligenverehrung äusserte. Wir wissen auch, dass 200 Jahre später, zur Zeit des Barock, die Fürstäbte der Reichsabteien Oberschwabens, Bayerns und der Schweiz die künstlerische Ausstattung ihrer Klosteranlagen zur Darstellung der Legitimation ihrer geistlichen und weltlichen Herrschaft nutzten und dabei gleichzeitig der Schaulust des Volks entgegenkamen.[18]

Bischof Ortlieb von Brandis ist als «begabter Kirchenfürst und diplomatischer Territorialherr» in die Bündner Bistumsgeschichte eingegangen[19]. Er war jedoch nicht nur der seine Privilegien verteidigende weltliche Fürst, als der er aus der Sicht der Stadtentwicklung gerne dargestellt wird[20], sondern verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, dass dieser Bischof die Glaubensnöte seiner Untertanen erkannt hatte und durchaus bemüht war, Missstände in der Kirche zu beheben.[21] Durch religiöse Spiele, bildliche Darstellungen und besondere Prozessionen versuchte er, das Volk wieder fester an die Kirche und damit gleichzeitig an seine Person als Bischof und Landesherr zu binden. Politisch hatte in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts ein hartes Ringen zwischen Bischof und Bürgern eingesetzt, die abwechselnd immer wieder bei Kaiser Friedrich III. wegen der ihnen vermeintlich zustehenden Rechte vorsprachen und um die Gunst des Herrschers warben.[22]

Im Zusammenhang mit der Liturgiereform und den volkstümlichen Prozessionen steht vermutlich das vom Bischof gestiftete Sakramentshäuschen (1484) im Dom, dessen Figurenschmuck sich sowohl dem Klerus im Chor als auch den Gläubigen im Langhaus zuwendet (Abb. 7).[23] Ob Jacob Russ, der Meister des Hochaltars und des bischöflichen Grabmals, vor diesen Aufträgen schon die Figuren am Sakramentshäuschen schuf, ist in der älteren Literatur umstritten und nach jüngsten Forschungsergebnissen aus den vorhandenen Archivalien nicht zu belegen.[24] Dennoch spricht nach Ansicht der Autorin vieles für eine Mitwirkung des Grabmal- und Hochaltarmeisters an diesem Werk.[25]

Der Auftrag des Bischofs für das eigene Grabmal kann einerseits als Ausdruck eines selbstbewussten mittelalterlichen Prälaten gedeutet werden, entsprungen aus dem Bestreben, «die Unsterblichkeit des Standes», dem der Verstorbene angehört hatte, zu dokumentieren[26], andererseits lässt er auch einen nach Volkstümlichkeit strebenden Landesherren erkennen (Abb. 8).

Nicht besser konnte jedoch Bischof Ortlieb religiöse, politische und volkstümliche Gedanken zum Ausdruck

Abb. 10 Herzog Albrecht III. von Österreich und seine Gemahlin Elisabeth als Stifter, Detail aus dem Flügelaltar vom Schloss Tirol. Malerei auf Holz.

Abb. 11 Thronende Maria mit Kind, Holzplastik, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Domat/Ems GR, Kirche St. Johann, Muttergottes-Kapelle.

bringen und sich dabei gleichzeitig selbst ein Denkmal setzen als mit dem Auftrag für ein grosses Flügelretabel im Chorraum der Kathedrale, diese und die ihr zu Füssen liegende Stadt überhöhend (Abb. 1).

Der Hof zu Chur vereinte den landesherrlichen Regierungssitz des Bischofs mit dem geistlichen und liturgischen Zentrum der Diözese, dessen wertvoller frühchristlicher Heiltumsschatz im romanischen Hochaltartisch verborgen lag[27], vor dem der Bischof an Festtagen das Pontifikalamt feierte.

Goldglänzende Flügelretabel erfreuten sich seit ca. 1430 in Schwaben, Tirol und vereinzelt schon in Graubünden als Volkskunst grosser Beliebtheit. Auch in der düsteren Kathedrale aus grauem Scalärastein verfehlte ein solches seine Wirkung auf die Untertanen des Bischofs kaum. Durch den Figurenreichtum war das Retabel zugleich geeignet, in einer dem Volk verständlichen, reichen Bildersprache sich belehrend und erzählend an dieses zu wenden.

Der Churer Hochaltar zeichnet sich weniger durch künstlerische und stilistische Einheit als durch die grosse Zahl heiliger Gestalten und die herausragende dekorative Wirkung aus. Es ist daher ein Werk, dessen Bedeutung sich nicht über seinen Meister, sondern über seinen Auftraggeber sowie die spezifisch religiösen und kultischen Bedürfnisse im Bistum Chur in vorreformatorischer Zeit erschliesst. Es handelt sich um einen Altaraufsatz, dessen schmaler Korpus bei geschlossenen Flügeln wie ein Denkmal in den Altarraum «hineinkomponiert» ist, und dessen geöffneter Schrein ein grosses kirchenpolitisches und politisches Programm preisgibt.

4. Ausserreligiöse Interessen bei der Vergabe von Flügelaltären

Obgleich der grösste Teil spätmittelalterlicher Bildwerke als religiöse Kunst eine eindeutige Funktion innerhalb der

Kirche hat, können gerade bei Flügelaltären auch ausserreligiöse Interessen zur Geltung kommen. Es ist das Verdienst Michael Baxandalls, die sozialpolitischen Aspekte bei Flügelaltären aufgezeigt zu haben. Baxandall leitet den profanen Aspekt des Schnitzaltars von den drei Kunstgattungen nachreformatorischer Zeit, dem Porträt, dem öffentlich aufgestellten Brunnen sowie dem «sinnlichen Kabinettstück», ab, die im spätmittelalterlichen Flügelaltar bereits vorbereitet sind.[28]

Altarstiftungen für Nebenaltäre boten einzelnen auftraggebenden Bürgern die Möglichkeit zur «ostentativen Selbstdarstellung», die ihren Ausdruck in gemalten Stifterbildnissen fand. Die grossen Retabel der Hochaltäre dagegen waren meist Stiftungen eines Gemeinwesens. Wie später beim öffentlich aufgestellten Brunnen sollte der Zusammengehörigkeit einer weltlichen Gemeinschaft Rechnung getragen werden. Beispielhaft dafür ist der Hochaltar der Stadtpfarrkirche in Schwabach, der von der Gemeinde, vertreten durch Bürgermeister und Rat der Stadt, in Auftrag gegeben wurde.[29] Für viele Reichsstädte Süddeutschlands ergab sich die Notwendigkeit, das Gemeinwesen zu betonen, da ihre Geschichte durch das Ringen um die Erhaltung ihrer Unabhängigkeit geprägt war.

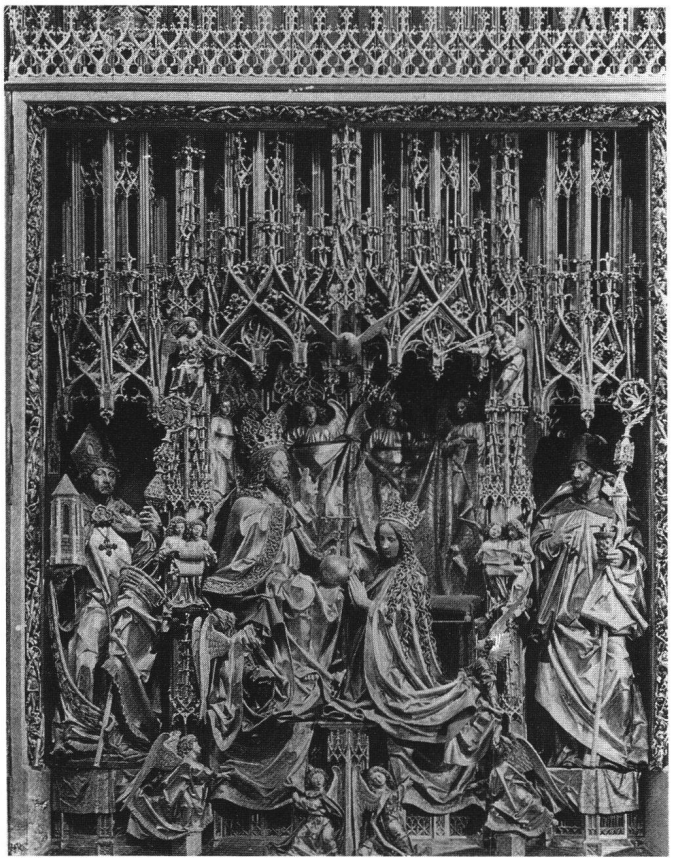

Abb. 12 Krönung der Maria, Flügelaltar (Detail) von Michael Pacher, 1471–1481. St. Wolfgang, Pfarrkirche.

In diesen Fällen bekamen Altarstiftungen einen politischen Charakter.[30]

Aber nicht nur die Bürger in den Städten, auch Ordensgemeinschaften nutzten die Bestellung eines Flügelaltars zum Beweis ihrer Unabhängigkeit. Als Beispiel sei der bei Michel und Gregor Erhart in Auftrag gegebene Hochaltar der Klosterkirche in Blaubeuren genannt, der bedeutendste unter den erhaltenen Werken der Ulmer Bildhauerschule. Er wurde 1493/94 vollendet, kurz nachdem dem Abt der Benediktiner Abtei die Bischofswürde übertragen worden war. Dieser Flügelaltar kann daher als Demonstration einer neuen Unabhängigkeit der Abtei von den Konstanzer Bischöfen aufgefasst werden. Er zeigt, wie sich ein geistlicher Fürst die Kunst des Bürgertums und die damit verbundenen Möglichkeiten der Selbstdarstellung zu eigen machte.[31]

Auch für die Bestellung des Hochaltars in Chur können aufgrund der Bistumsgeschichte und der ausführlich nach Quellenstudium veröffentlichten Stadtgeschichte[32] politische Absichten angenommen werden. Wie der Abt von Blaubeuren machte sich Bischof Ortlieb ein bei den Bürgern beliebtes Kunstwerk zunutze, nicht wie jener zum Zeichen einer neuen Würde, sondern hier zur Erinnerung an alte von Kaisern verliehene Privilegien.

Die Umwälzungen, die sich zu jener Zeit ankündigten, waren mit Sicherheit für die Bischöfe ein vieldiskutiertes Thema. Überall am Oberrhein war den Bischöfen die Herrschaft über ihre Bischofsstädte verlorengegangen, wie z. B. in Konstanz und Basel[33], und es wäre noch zu untersuchen, ob den Aufträgen für die zerstörten Hochaltäre in den Münstern jener Städte mit Chur vergleichbare Motive zugrunde gelegen haben könnten.[34]

Der politische Charakter des Hochaltars in der Kathedrale von Chur erschliesst sich am deutlichsten, wenn man auf den liturgischen Ursprung des Flügelaltars zurückgeht.

5. Liturgischer Ursprung des Flügelaltars

Die Vorgeschichte des Flügelaltars liegt noch weitgehend im Dunkeln. Während der künstlerische Ursprung sowohl auf die monumentale Steinplastik französischer Kathedralen oder deutscher Dome als auch auf die niederländische Retabelkunst zurückzuführen ist, wird der liturgische Ursprung von den im 13. Jahrhundert entstandenen Reliquienschreinen abgeleitet. Sie waren durch Flügel verschlossen, die nur an Festtagen zur Verehrung der in Büsten gefassten Reliquien geöffnet wurden.[35]

Vom Reliquienschrein führt der Weg zu den grossen spätgotischen Flügelaltären, zu deren Höhepunkten der Altar Michael Pachers in St. Wolfgang gezählt werden kann (Abb. 12)[36], und die in der Schweiz durch den Hochaltar in der Kathedrale von Chur vertreten sind.

Harald Keller begründet diese Herleitung des Flügelaltars vom Reliquienschrein mit den beweglichen Flügeln[37]. Hinzuzuziehen sind auch die seit Hans Multschers Sterzinger Altar bei süddeutschen Retabeln gelegentlich

Abb. 13 Musizierende Engel im Sockel der Maria, Detail aus dem Hochaltar der Kathedrale Chur.

auftauchenden Ritterheiligen. Diese auch als «Schreinwächter» bezeichneten Figuren waren in ihrem Ursprung nicht nur Dekoration, sondern hatten «Kultwächterfunktion».[38]

Die wichtigsten Reliquienaltäre entstanden in Köln oder unter Kölner Einfluss; ein bedeutendes Beispiel ist der nach 1340 entstandene Hochaltar der Zisterzienserabtei Marienstatt i. Westerwald. Die Marienkrönungsgruppe hatte stets einen Ehrenplatz in der Mitte der Reliquienschreine.[39]

Eine thronende Muttergottes in der Mitte des heute gänzlich auseinandergerissenen, 1340 datierten Hochaltars aus dem Prämonstratenserkloster in Altenburg a. d. Lahn gilt als das älteste dreidimensionale Kultbild in der Mitte eines Altarschreins.[40]

Zu den frühesten grösseren Flügelaltären des Alpengebiets gehören, nach heutigem Denkmälerbestand, der Flügelaltar aus Schloss Tirol im Ferdinandeum in Innsbruck, entstanden 1370/72 (Abb. 9), und der Pähler Altar im Bayerischen Nationalmuseum in München, «beides Werke der Malerei, die in Verbindung mit höfischen Zentren in Böhmen oder Österreich stehen».[41]

Der Flügelaltar von Schloss Tirol enthielt in der Schreinmitte ein heute verlorenes Kultbild einer geschnitzten Madonna mit Kind, das in seiner Grösse soweit eingeschränkt war, dass im Untergeschoss des Schreins noch ungefasste Reliquien aufbewahrt werden konnten. Er ist das einzige Beispiel eines Wandelaltars aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, der gleichzeitig noch Reliquienschrank war. Unlösbar ist er mit seinen beiden Stiftern, den Herzögen Albrecht III. und Leopold III., verbunden, die mit ihren Gemahlinnen in Votivhaltung auf den Aussenseiten der Flügel dargestellt sind (Abb. 10).[42] Kurz nach dem Erwerb Tirols durch Rudolf IV. (1363) waren die neuen Landesherren mit den Reliquien aus Schloss Tirol und dem Kultbild der Muttergottes in einem Altarwerk vereint, womit die neue politische Situation manifestiert wurde.[43]

Bei den engen Beziehungen Bischof Ortliebs von Brandis zu Südtirol[44] dürfte er den Flügelaltar von Schloss Tirol bei Meran, nahe der bischöflichen Sommerresidenz, ebenso gekannt haben wie die von Hans Multscher und Michael Pacher für Südtirol geschaffenen grossen Schnitzaltäre in Sterzing und Bozen-Gries. Da angenommen werden muss, dass dem kunstinteressierten Bischof auch der Altar Michael Pachers in St. Wolfgang nicht entgangen war, wird in dieser Abhandlung zum Verständnis des Churer Altarprogramms auch auf Forschungsergebnisse zu St. Wolfgang zurückgegriffen.

6. Politisches Programm des Churer Hochaltars

In einem Reliquieninventar von 1589 sind fünf Büstenreliquiare mit Reliquien der Heiligen Luzius, Placidus, Florinus, Ursula und Emerita erwähnt.[45] Sie blieben erhalten und befinden sich heute im Dommuseum.[46] Bis auf die Büste des Heiligen Luzius, die erst 1499 gefertigt wurde, stammen die Reliquiare aus der Zeit vor der Errichtung des Hochaltarretabels.

Durch die Chronik des Konstanzer Konzils von Ulrich Richental ist die Aufstellung von Reliquiaren auf dem Hochaltar des Konstanzer Münsters belegt.[47] Gleiches kann für Chur angenommen werden, so dass man davon ausgehen darf, dass mit der Errichtung des Hochaltarretabels in Chur eine echte Ablösung der auf dem Altar zur Schau gestellten Reliquien durch die figürliche Darstellung der Heiligen beabsichtigt war. Die Figur der Heiligen Ursula mag als Beweis dafür dienen, dass genau die Heiligen, deren Reliquienverehrung auf dem Hochaltar Tradition war, im neuen Flügelaltar Aufstellung fanden, da es für die Darstellung der Kölner Heiligen zwischen den Diözesanheiligen sonst keine Erklärung gibt.

Die Heiligen Luzius, Emerita, Ursula und Florinus stehen zu seiten der thronenden Muttergottes im Schrein. Der Heilige Placidus hat seinen Platz als Hochrelief im rechten Flügel gefunden (Abb. 2, Abb. 5).

Die Reliquien waren für die Laien jedoch nicht zugänglich, da diese keinen Zutritt zum Altarraum hatten.[48] Das grosse, goldglänzende, den ganzen Altarraum fast ausfüllende Flügelretabel konnte dagegen den Gläubigen in eindrucksvoller Schaufront neben einer mehrfachen Darstellung der Kathedralpatronin Maria auch die Bistumspatrone, deren Reliquien zum Heiltumsschatz der Diözese gehörten, vor Augen führen. Die Flügel, die den Inhalt des Schreins an den meisten Tagen des Jahres nicht nur schützten, sondern den Blicken der Gläubigen entzogen, weisen auf einen geheimnisvollen Schatz hin, dessen Wert durch die ihn bewachenden «Schreinwächter» gesteigert wird.

Als Überhöhung des romanischen Altartisches erinnert das Retabel ausserdem an das in jenem verborgene Reliquiengrab, in dem sich u. a. wertvolle Marienreliquien befinden.[49]

Während Harald Keller die Ansicht vertritt, dass geweihte Bildwerke in den Flügelaltären die Funktion von Reliquien übernahmen und diese deshalb auf den Altären für die Verehrung durch die Gläubigen nicht mehr nötig waren, nennt Bernhard Decker andere Gründe für die Verbannung der Reliquien von den Altären.

Nach Decker wurde «durch die bildliche Darstellung der vom Volk verehrten Heiligen das Selbstverständnis kirchlichen Repräsentierens gegenüber der Demonstration von Reliquien fundamental erweitert». Decker macht deutlich, dass theologische und liturgische Gründe nicht ausreichen, um die Existenz von Bildwerken im Flügelretabel zu erklären, da ein Übertragen der Heilwirkung von der Reliquie auf die Bildwerke theologisch nicht haltbar sei. Decker argumentiert «im Namen der Geschichte» und lässt die Bildwerke des Flügelretabels zu «Repräsentanten geltender Ordnungsvorstellungen» werden.[50]

Im Gegensatz zu den vollplastischen Kultbildern ottonischer Zeit entstand mit dem Flügelaltar ein neuer «Kultbildtypus». Während die frühen Kultbilder, als Beispiel sei die mit Goldblech beschlagene Madonna des Essener Münsterschatzes genannt[51], in ihren Inneren Reliquien bargen, aber niemals auf der Altarmensa standen[52], wurden im spätgotischen Flügelretabel Reliquien getrennt von den Bildwerken aufbewahrt. Die Kultbildfunktion dieser Skulpturen ist nicht religiös, sondern durch Betonung des Selbstverständnisses der Kirche zu begründen.

Nach Decker liegt der von der Reliquie übernommene Kultwert des im Flügelaltar aufgestellten Bildwerks in der Legitimierung alter Rechte.[53] Der Flügelaltar war dadurch nicht nur zum «Sakralobjekt des Amts- und Heilsauftrags der Kirche» geworden[54], sondern an ihm konnte eine sehr «feudale Rechtsauffassung» zum Tragen kommen[55], wie auch das Beispiel in Chur deutlich zeigt.

Wendet man die Thesen Kellers und Deckers miteinander kombiniert auf den Hochaltar in Chur an, so lässt sich dieser als ein wirksames politisches und kirchenpolitisches Instrument interpretieren. Die Repräsentation der Heiligen, insbesondere Marias und des Heiligen Luzius, weist deutlicher als jedes Beispiel Deckers auf altangestammte Privilegien des Auftraggebers hin. Die Kombination mit einer dem Frömmigkeitsbewusstsein der Zeit entsprechenden Verehrung Marias und der vertrauten Heiligen sowie der von diesen – stellvertretend für die unsichtbaren Reliquien – ausgehenden Heilserwartung bringt das Programm Bischof Ortliebs voll zur Geltung.

Wertvolle Reliquien, deren Besitz das Hochaltarretabel in eindrucksvoller Weise bis heute demonstriert, galten im Mittelalter als ein Zeichen von Macht[56], auf das weltliche und geistliche Fürsten ihre Herrschaft gründeten.

Abb. 14 Engel mit Schriftrolle unter dem Wappen des Bistums, Detail aus dem Sakramentshäuschen der Kathedrale Chur.

Abb. 15 Anbetung der Magier, Mittelteil eines fünfteiligen Diptychons, 6. Jahrhundert. Elfenbein. London, British Museum.

Reliquien wurden sogar, wie z. B. bei den Zisterziensern, als Titelträger und Grundherren verstanden, die als Empfänger aller Abgaben und Spenden fungierten, «die der Orden nur stellvertretend einnahm».[57]

Zu einer Zeit, in der die Stadt Chur mit dem Bischof um die Auslösung der Reichsvogtei und den Status der Reichsfreiheit rang, müssen die Muttergottes und der Heilige Luzius im Churer Schrein als deutlicher Beweis legitimer Grundherrschaft des Churer Bischofs über die Stadt Chur angesehen werden, da die Reliquien dieser Heiligen die «offiziellen Empfänger» der Privilegien und Schenkungen Ottos I. waren, die den Churer Bischöfen zu voller fürstlicher Macht verholfen hatten.[58]

Der Heilige Luzius vertrat ausserdem als erster, wenn auch legendärer Bischof die damals schon mehr als 1000-jährige Tradition eines Bischofssitzes in Chur. Auf den stilistischen Zusammenhang der Darstellung Bischof Ortliebs auf dem bischöflichen Grabmal mit der Figur des Heiligen Luzius im Altarschrein wurde in der Forschung mehrfach hingewiesen, um Jakob Russ als Meister beider Werke ausser Frage zu stellen.[59] Eine Analogie beider Darstellungen könnte dem speziellen Wunsch des Auftraggebers entsprochen haben, um sich als Nachfolger des Heiligen Luzius auszuweisen und die Tradition des bischöflichen Amts zu betonen.

Wenden wir uns nach der Betrachtung des Heiligen Luzius der über dem Altargrab zentral im Schrein thronenden Muttergottes zu. Darstellungen auf frühen Siegeln[60] sowie eine aus Chur stammende romanische thronende Muttergottes im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich[61] lassen auf die Tradition der Verehrung einer thronenden Muttergottes in Chur schliessen. Auffällig bei der Darstellung im spätgotischen Hochaltarretabel ist jedoch die Distanziertheit, mit der Maria auf dem mit musizierenden Engeln geschmückten Sockel sich von den übrigen Heiligen im Schrein abhebt (Abb. 5). Erwin Poeschel hatte zwar festgestellt, dass im Gegensatz zu älteren Gnadenbildern Graubündens aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, z. B. in Tinzen oder Ems (Abb. 11), die Darstellung Marias im Churer Schrein sehr viel lebensnaher geworden ist[62] (Abb. 5), so dass die Churer Schreinmadonna als «schwäbische Bürgersfrau» in die Literatur einging. Dennoch ist sie im Sinne Deckers ein Gnadenbild und in ihrer Position als das offizielle und ranghöchste Bildwerk auf dem Altar der Prototyp eines spätmittelalterlichen Kultbilds.

Die Spannung dieses plastischen Marienbilds liegt darin, dass Maria trotz ihrer bürgerlichen volksnahen Erscheinung wie ein Denkmal, das an die in der Vergangenheit installierten Hoheitsrechte erinnert, im Schrein postiert ist. Dabei muss auf den dekorativen Marienschleier des Bildwerks im Zusammenhang mit der Marienschleierreliquie im Sepulcrum aufmerksam gemacht werden.

In der Sockelzone des Altarretabels von St. Wolfgang (1471–1481) stellt Michael Pacher unterhalb der Marienkrönung «das geschäftige Treiben von Engeln dar, die dabei sind, die Stoffbehänge der Sockelkästen zu lüften» (Abb. 12). Decker vermutet für die Darstellung von Pachers Marienkrönung ein um 1400 entstandenes nordfranzösisches Vorbild des weichen Stils. Es handelt sich um ein Marienkrönungsrelief über dem Schlossportal zu La Ferté-Milon (Aisne) (1392–1407), in dessen Sockelzone drei Engel – der mittlere en face, die seitlichen im Profil – zwei grosse Wappenschilde mit den Emblemen des Hauses Orléans halten, so dass zwischen einer irdisch repräsentierenden und einer himmlischen Zone unterschieden werden kann.[63] Von diesem Vorbild ausgehend vermutet Decker, dass Pacher in der Sockelzone des Altars von St. Wolfgang das Vorhandensein von Reliquien vortäuschen wollte[64] und darauf bezogen die «Wappen der Kirche» zur Darstellung brachte, die durch die Engelsliturgie zur himmlischen Vermählung Mariens repräsentiert sind.[65]

Decker folgend kann auch für den auffallend hohen Churer Mariensockel mit «Repräsentationsfunktion»[66] eine

Darstellung der «Wappen der Kirche» angenommen werden, zumal sie hier durch die heraldische Anordnung der Engel, die von einer Mondsichel umschlossen sind, besonders deutlich zum Ausdruck kommt (Abb. 5, Abb. 13). Mit dem «Gloria in excelsis deo» auf dem Notenblatt der Engelchen wird auf die Geburt des Gottessohnes hingewiesen, die schon auf den Flügelaussenseiten dargestellt ist (Abb. 4) und beim Öffnen der Flügel voll enthüllt wird (Abb. 5).

«Wappen sind Rechtstitel», und die Titel beziehen sich in Chur auf die Geburt des Gottessohns und seiner Mutter Maria. Maria aber ist das Sinnbild der Kirche. Der Hochaltar in Chur wird durch das «Wappen kirchlicher Herrschaft» nicht nur symbolisch, sondern ganz real sowohl zu einem «kirchlichen Rechtsdenkmal» wie gleichzeitig zu einem «rechtsverbindlichen Kirchenmysterium».[67]

Keine symbolische, sondern eine sichtbare Verbindung von Engeln und Wappen findet sich an dem 1484 vollendeten, von Bischof Ortlieb von Brandis gestifteten Sakramentshäuschen im Dom zu Chur (Abb. 7). Oberhalb des Türsturzes des Tabernakels, auf dem sich das Datum der Fertigstellung (1484) und ein Meisterzeichen befinden, sieht man in Archivolten, die von krabbengeschmückten Kielbögen eingefasst werden, drei Engel. Zwei von ihnen halten miteinander ein Schriftband mit den Worten: «Ecce panem angelorum» (hier ist das Brot der Engel).[68] Über den Köpfen der Engel befinden sich drei Schildchen mit dem Monogramm Christi, dem Wappen des Bistums (Abb. 14) und jenem der Familie Brandis. Die Darstellungen am Sakramentshäuschen zeigen eine untere, die irdische Macht repräsentierende Zone und eine himmlische, in der stehend die Kathedralpatronin Maria, ihr zur Seite die Bistumsheiligen Luzius und Florinus und darüber die Apostelfürsten Petrus und Paulus dargestellt sind (Abb. 7). In der Diskussion um den Meister des Sakramentshäuschens wird die stilistische Nähe der Engel gerade mit denen des Mariensockels im Schrein häufig hervorgehoben.[69] Unabhängig von der Meisterfrage hat die These, dass der Hochaltar mit den «Wappen der Kirche» versehen ist, in Chur selbst nicht nur formal, sondern auch stilistisch ein Vorbild. Dabei zeigt sich erneut, welch enger Zusammenhang zwischen den Aufträgen für Sakramentshäuschen, Grabmal und Hochaltar besteht, denen ein gemeinsames Programm zugrunde liegen dürfte.

Aufgrund des für die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts altertümlichen Figurenstils der Schreinheiligen machte Walter Paatz auf eine Verankerung des Ravensburger Meisters Jacob Russ in der Tradition aufmerksam. Da aber das Altarprogramm sicherlich nur durch sorgfältige Abstimmung mit dem Auftraggeber zustande kam, erhebt sich die Frage, ob Jacob Russ der «Traditionalist» war oder ob Ortlieb von Brandis ganz bewusst Bildwerke bestellte, die an vergangene Zeiten erinnern sollten. Die Bischöfe von Chur, die im 14. Jahrhundert noch auf der Höhe ihrer Macht waren, hatten seit Anfang des 15. Jahrhunderts mehr und mehr von ihren Rechten einbüssen müssen. Man kann daher gut annehmen, dass der Figurenstil von Bischof Ortlieb in Anlehnung an die Zeit der Machtfülle zur Unterstützung der Repräsentation geistlicher und feudaler Rechte gewünscht wurde. Die in der Forschung diskutierte These einer Retrospektive bei mittelalterlichen Bildwerken[70] fände damit historisch belegbare Unterstützung durch die Schreinheiligen in Chur.

Abb. 16 Die Anbetung der Könige, Kupferstich des Meisters E. S., 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. München, Staatliche Graphische Sammlung.

7. Darstellung der anbetenden Könige auf dem rechten Tafelbild

Während des grössten Teils des Jahres bestimmten die Tafelbilder den Anblick des geschlossenen Hochaltars (Abb. 4). Nachdem schon Jakob Burckhardt 1857 die Churer Tafelbilder als eine «mittelmässige oberdeutsche Arbeit nach den bekannten Motiven der flandrischen Schule» beurteilt hatte[71], fanden sie wegen ihres geringen künstlerischen Werts in der Literatur wenig Beachtung. Im Schieds-

Abb. 17 Könige, Ausschnitte aus den Tafelbildern der Flügelaltäre in Domat/Ems, Lenz, Tomils, Feldkirch, Rodels, Feldkirch (nach Brachert).

spruch Bischof Ortliebs vom 22. Januar 1491 hinsichtlich einer Nachforderung des Meisters Jacob Russ von Ravensburg für seine Arbeit am Altar ist zwar der Name des Schnitzers überliefert, es geht jedoch auch daraus hervor, dass die Malerarbeiten vom Domkapitel einer anderen Werkstatt in Auftrag gegeben wurden.[72] Der Name dieser Werkstatt blieb unbekannt und war in der Forschung lange Zeit umstritten, bis Thomas Brachert aufgrund maltechnischer Vergleiche die Werkstatt hh (Hans Huber) in Feldkirch herausarbeiten konnte.[73]

Bei der Frage nach dem Meister der Gemälde wurde bisher allerdings völlig übersehen, dass spätgotische Tafelbilder selten zur selbständigen Betrachtung geschaffen wurden, sondern ihre Würdigung nur als Teil des gesamten Werks erfahren können. Eine Feststellung, die schon 1876 von Johann Rudolf Rahn gemacht wurde.[74]

Eine Gegenüberstellung der beiden für die Kindheitsgeschichte Christi typischen Szenen von Geburt und Anbetung wie in Chur kommt bei Flügelaltären häufiger vor. In der meist von der Tafelmalerei abhängigen Druckgraphik werden beide Themen ebenfalls häufig gleichzeitig dargestellt, z. B. bei Martin Schongauer oder beim Meister E. S.[75] Trotz gewisser Gleichförmigkeit der beiden Churer Tafelbilder gebührt dem Anbetungsbild (rechts) wegen seiner Komposition eine besondere Beachtung (Abb. 4).

Die Goldgefässe, besonders der demonstrativ zur Schau gehaltene «Kelch», der als Hinweis auf die Passion Christi gedeutet werden kann, wie auch die Goldkronen der Könige am unteren Rand des Bildes lenken bei natürlicher und künstlicher Beleuchtung trotz des wenig guten Erhaltungszustands des Gemäldes die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.[76] Die auf beiden Tafelbildern gleiche Hintergrundlandschaft lenkt von dieser ab und betont den andersartigen Aufbau des Vordergrunds, der auf dem Anbetungsbild durch die zu beiden Seiten Marias knieenden Könige bestimmt ist.

Seit der Spätantike findet sich neben der «dynamischen» Komposition, bei der die Könige nur von einer Seite auf Maria und Christus zugehen, auch der seltener vorkommende zentrale Kompositionstyp.[77] Zu den frühesten Darstellungen des zentralen Typs gehört das Mittelteil eines fünfteiligen Diptychons aus dem 6. Jh. in London, bei dem zur Einhaltung der Symmetrie ein Engel als vierte Person eingefügt wurde (Abb. 15).[78]

Dasselbe zentrale Darstellungsprinzip liegt auch dem Dreikönigs-Altarbild Stefan Lochners im Kölner Dom (um 1442) und einer Anbetung des Meisters von St. Severin in Köln[79] zugrunde.

Das Churer Tafelbild lehnt sich stark an den Kompositionstyp eines dem Meister E. S. zugeschriebenen Kupferstichs (L25) an (Abb. 16). Die Wahl der nicht häufig vorkommenden symmetrischen Komposition für die Churer Anbetungsszene, obgleich im Churer Dom eher eine Reihung der Könige Tradition war[80], lässt sich durch das relativ schmale Format der Flügel formal erklären. Eine Rolle könnte auch die Bewunderung des weitgereisten Bischofs Ortlieb für das Bild Stefan Lochners im Kölner Dom gespielt haben.

Oder gab es einen anderen, wichtigeren Grund?

Offensichtlich wurde bisher nicht genügend beachtet, dass beide anbetenden Könige eine Haltung einnehmen (Abb. 4), die von Stifterbildnissen, besonders seit der altniederländischen Malerei, bekannt ist.[81] Beispielhaft wurden Jan van Eycks Madonna des Kanonikus van der Paele in Brügge und die Madonna des Kanzlers Rolin in Paris.[82]

Bildnisse von Stiftern und Auftraggebern finden sich auf vielen spätgotischen Altären. Ein frühes Beispiel ist der schon erwähnte Flügelaltar vom Schloss Tirol, ein politisches Denkmal seiner Zeit, das die Ehepaarbildnisse seiner gemeinsamen Stifter, der Brüder Herzog Albrecht III. und Leopold III. mit ihren Gemahlinnen, zeigt (Abb. 10).[83]

Die im Anbetungsgestus zur Seite Marias knieenden Könige des Churer Tafelbilds lassen bei genauer Betrachtung deutlich individuelle Züge erkennen (Abb. 4). Dies fällt besonders im Vergleich mit anderen der gleichen Malerwerkstatt hh (Hans Huber in Feldkirch) zugeschrie-

Abb. 18 Anbetung der Heiligen Drei Könige, Triptychon des Meisters von Frankfurt, wohl um 1508. Stuttgart, Staatsgalerie.

benen Tafelbildern an Bündner Flügelaltären auf.[84] Während sich der Typ des Churer Josephs auf diesen wiederfindet, fällt die Darstellung der Churer Könige vollkommen aus dem Rahmen der aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten heraus (Abb. 17).

Seit die Gebeine der Heiligen Drei Könige in Köln in einem von Nikolaus von Verdun angefertigten goldenen Schrein (begonnen 1181) verehrt wurden, galten die Heiligen als Vorbild aller Könige und wurden zum Symbol für ein Gottesgnadentum irdischer Macht.[85] Könige und häufig auch Angehörige der hohen Geistlichkeit liessen sich selbst und ihre Familienangehörigen gerne als einen der Heiligen Drei Könige oder als Begleiter in deren Gefolge darstellen.[86]

So trägt der knieende König auf einer Anbetung des Meisters von Frankfurt[87] die Züge Kaiser Friedrichs III. (gest. 1493), während der rechte König Maximilian I. (gest. 1519) ähnelt.[88] Ausserdem vermutet man, dass auch der Stifter dieses Altars, Nicarius Hackeny (gest. 1518), ein bedeutender Kölner Bürger, als jüngster König auf dem linken Flügel dargestellt ist (Abb. 18).

Es bietet sich nun an, in dem linken mit rotem Mantel fürstlich gekleideten König der Churer Tafel den Auftraggeber, Bischof Ortlieb von Brandis, zu vermuten. Er starb im Alter von 66 Jahren (25. Juli 1491) noch vor Vollendung des Hochaltars (31. Januar 1492). Zwar befindet sich ein Bildnis Bischof Ortliebs auf der Galerie über dem Rittersaal im bischöflichen Schloss, es ist jedoch, wie andere Porträts früherer Churer Bischöfe, posthum Ende des 17. Jahrhunderts gemalt und erhebt keinen Anspruch auf Ähnlichkeit.[89]

Für einen Vergleich mit dem Tafelbild kommt daher nur das bischöfliche Grabmal im Dom in Frage (Abb. 8). Obgleich Malerei und Grabplastik nur schwer miteinander zu vergleichen sind, fällt eine gewisse Übereinstimmung in einzelnen Details der Darstellungen, die übrigens beide einen Mann etwa gleichen Alters wiedergeben, auf: die lange vorspringende Nase, die zurücktretende Stirn, das bis zu den Schultern reichende gelockte Haar. Ähnlichkeit ist ebenfalls an dem zu leichtem Lächeln verzogenen, geschlossenen Mund festzustellen, der dem Stifterbildnis einen entrückten Ausdruck verleiht (Abb. 4).

Eine Identifizierung des rechten anbetenden Königs ist noch nicht endgültig erfolgt. Bemerkenswert ist, dass die Könige nicht ganz ebenbürtig zu seiten Marias knien. Der linke, fürstlich gekleidete König ist mit Maria und dem ihn anblickenden Kind kompositionell verbunden. Trotz des kleinen Formats lässt sich der visionäre Ausdruck eines Menschen in Erwartung der Auferstehung erkennen. Sein Gegenüber ist von der Muttergottes durch deren weit vorgeschobenes Knie getrennt. Selbstbewusst blickt der jüngere Mann aus dem Bild heraus. Das Händchen des Kindes wird von Maria gehalten, um ihn zu segnen. Handelt es sich um das Porträt Heinrichs VI. von Hewen, des Nachfolgers Bischof Ortliebs? Die urkundlich belegte widerspruchslose Huldigung, die das Volk dem neuen Bischof am 5. Februar 1492 entgegenbrachte, hat angesichts der jahrelangen Spannungen zwischen Bischof und Stadt

bei den Historikern teilweise Erstaunen hervorgerufen.[90] Dass die Huldigung nur wenige Tage nach Fertigstellung des Hochaltars (signiert: opus consummatum est 31 die Januarii anno 1492)[91] stattfand, ist bislang offensichtlich noch nicht aufgefallen.

Oder sollte der unbekannte Künstler gewagt haben, dem sich langsam vollziehenden Wechsel von bischöflicher zu bürgerlicher Oberhoheit über die Stadt Chur Ausdruck zu verleihen?

Noch während der Arbeit am Retabel, etwas mehr als ein Jahr vor dem Tod Bischof Ortliebs und zwei Jahre vor Fertigstellung des Werks, war es 1489 zu einem vorläufigen Kompromiss zwischen dem Bischof und dem Rat der Stadt Chur gekommen. Die Stadt konnte zwar die Auslösung der Reichsvogtei, nicht aber die angestrebte Reichsfreiheit durchsetzen. Der Bischof behielt zunächst noch die Oberhoheit über die Stadt.[92] Rechte, die er allein aufgrund der erwähnten Schenkungen Ottos I. beim Kaiser geltend machen konnte.[93]

Die nachfolgenden nichtbündnerischen Bischöfe waren nicht mehr in der Lage, in der Doppelfunktion eines weltlichen Landesherrn und geistlichen Oberhirten dem Bistum vorzustehen. Sie hatten weder theologisch noch politisch genügend Voraussetzungen und Erfahrungen, um in der Politik Bündens eine führende Rolle zu spielen. Das Bedürfnis nach kirchlicher Erneuerung und die wieder aufgelebten Konflikte zwischen Stadt und bischöflicher Oberhoheit führten schliesslich zur Einführung der Reformation in Chur (1524–1528). Der völlige Zusammenbruch bischöflicher Territorialherrschaft war die Folge.[94]

Der Hochaltar der Kathedrale (1486–1492) muss deswegen als Versuch eines weitsichtigen Churer Bischofs angesehen werden, einerseits Reformwillen zu bekunden, andererseits aber feudale Rechte zu legitimieren und durch ein Herrschaftszeichen den umwälzenden Entwicklungen am Ende des Mittelalters entgegenzuwirken.

ANMERKUNGEN

1 MARTIN BUNDI / URSULA JECKLIN / GEORG JÄGER, *Geschichte der Stadt Chur,* 2. Teil (vom 14. bis zum 17. Jahrhundert), Chur 1986, S. 113–167 (Zusammenfassung S. 167–169).

2 WALTER PAATZ, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500),* Heidelberg 1963, S. 40.

3 Die Kathedrale (erbaut vor 1178 bis vor 1272) liegt auf einer Felsterrasse oberhalb der Stadt und ist von dieser über eine steile Treppe, die durch einen Torturm führt, zu erreichen. Im Mittelalter konnte der Kathedralbezirk, auch «Hof» genannt, durch ein schweres Tor von der Stadt abgeschlossen werden. Vgl. *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7: Chur und der Kreis fünf Dörfer, von ERWIN POESCHEL, Basel 1948, S. 48. – GUIDO VASELLA, *Kathedrale Chur* (Schnell Kunstführer Nr. 600 von 1954, München / Zürich 1982, S. 2–3).

4 Vgl. MARTIN BUNDI / URSULA JECKLIN / MARTIN JÄGER (vgl. Anm. 1), S. 315–318.

5 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 1: Die Kunst in Graubünden. Ein Überblick, von ERWIN POESCHEL, Basel 1937, S. 126. Literatur zum Hochaltar: ANNI HAGENBACH, *Spätgotische Plastik in der Schweiz (1430–1530),* Diss. Basel 1938, S. 104–107. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7 (vgl. Anm. 3), S. 103–114. – HERBERT GRÖGER / FRANZ TOMAMICHEL, *Kathedrale Chur,* Zürich 1972, S. 32–47. – THOMAS MÜLLER, *Der Hochaltar der Churer Kathedrale,* in: Chur meine Stadt, Jahrbuch 1985, S. 69–79. – AGNES KLODNICKI-ORLOWSKI, *Studien zu Jacob Russ, einem spätgotischen Bildschnitzer aus Ravensburg,* Diss. Heidelberg 1990, S. 40–142. – ASTRID VON BECKERATH, *Der Hochaltar der Kathedrale in Chur (Meister und Auftraggeber am Vorabend der Reformation),* Magisterarbeit der Autorin, Hamburg 1990.

6 SCHWEIZERISCHES INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT, Zürich, Untersuchungsbericht vom 29.1.1990; dieser verweist auf den Zustandsbericht vom 1. Dez. 1963 von H. A. LÜTHY und ROLF E. STRAUB. Bei den von April-Juni 1990 ausgeführten Sicherungsarbeiten wurden von Prof. Oskar Emmenegger, Zizers, erhebliche Übermalungen, vermutlich von 1941, festgestellt.

7 THOMAS MÜLLER (vgl. Anm. 5), S. 75. – Zu süddeutschen Schnitzaltären vgl. MARIE SCHUETTE, *Der schwäbische Schnitzaltar* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 91), Strassburg 1907. – HERBERT SCHINDLER, *Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol,* Regensburg 1978. – WALTER PAATZ, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik,* Heidelberg 1963. – MICHAEL BAXANDALL, *Die Kunst der Bildschnitzer,* München 1985.

8 WALTER PAATZ (vgl. Anm. 2), S. 16.

9 Zur Ikonographie des Hochaltars siehe Anm. 5.

10 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7 (vgl. Anm. 3), S. 114.

11 RUDOLF HENGGELER, in: *1500 Jahre Bistum Chur,* Chur 1950, S. 145–148.

12 THEODOR SCHWEGLER, in: *1500 Jahre Bistum Chur,* Chur 1950, S. 29–35.

13 THEODOR SCHWEGLER (vgl. Anm. 12), S. 35–46.

14 ISO MÜLLER, *Die churrätische Wallfahrt im Mittelalter,* Basel 1964, S. 15, Zitat aus: UB.I Nr. 108–115 zu 951–958 und Nr. 138b zu 972 (Bündner Urkundenbuch Bd. 1, Chur 1947).

15 MARTIN BUNDI / URSULA JECKLIN / GEORG JÄGER (vgl. Anm. 1), S. 113–167.

16 PETER DALBERG, *Bündner Kirchengeschichte,* 1. Teil. Chur 1982, S. 102.

17 Vgl. *Historisch biographisches Lexikon der Schweiz,* 2: Brandis (Freiherren von), Neuenburg 1924, S. 342–343.

18 KLAUS SCHREINER, *Mönchtum im Zeitalter des Barock in Baden-Württemberg,* Bd. 2, Karlsruhe 1981, S. 346.

19 JOHANN GEORG MAYER, *Geschichte des Bistums Chur,* Bd. 1, Stans 1907–1914, S. 462.

20 MARTIN BUNDI / URSULA JECKLIN / GEORG JÄGER (vgl. Anm. 1), S. 153–154.

21 JOHANN GEORG MAYER, *Geschichte des Bistums Chur* 1, (vgl. Anm. 19), S. 487–524.

22 MARTIN BUNDI / URSULA JECKLIN / GEORG JÄGER (vgl. Anm. 1), S. 142.

23 Zum Sakramentshäuschen und seiner Ikonographie siehe: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7 (vgl. Anm. 3), S. 127–130.

24 AGNES KLODNICKI-ORLOWSKI (vgl. Anm. 5), S. 17–18.

25 Eine Arbeit zu diesem Thema ist vorgesehen.

26 HORST BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution,* Frankfurt 1975, S. 283.

27 Zum frühchristlichen Heiltumsschatz siehe Anm. 49.

28 MICHAEL BAXANDALL (vgl. Anm. 7), S. 90–100.

29 MICHAEL BAXANDALL (vgl. Anm. 7), S. 96.

30 MICHAEL BAXANDALL (vgl. Anm. 7), S. 98, Anm. 137.

31 MICHAEL BAXANDALL (vgl. Anm. 7), S. 98, Anm. 112.

32 MARTIN BUNDI / URSULA JECKLIN / GEORG JÄGER (vgl. Anm. 1).

33 *Spätgotik am Oberrhein,* Katalog der Ausstellung in Karlsruhe (Badisches Landesmuseum) 1970, S. 48.

34 Zu den Verhältnissen in Konstanz siehe HELMUT MAURER, *Konstanzer Stadtgeschichte im Überblick,* Sigmaringen 1979, S. 17–21.

35 EVA ZIMMERMANN, *Der spätgotische Schnitzaltar* (Liebieghaus Monographie 5), Frankfurt a. M. 1979, S. 16. – HARALD KELLER, *Der Flügelaltar als Reliquienschrein,* in: Festschrift für Theodor Müller, München 1965, S. 125–144.

36 HARALD KELLER (vgl. Anm. 35), S. 125.

37 HARALD KELLER (vgl. Anm. 35), S. 125.

38 BERNHARD DECKER, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbilds und die Plastik Hans Leinbergers,* Bamberg 1985, S. 125.

39 HARALD KELLER (vgl. Anm. 35), S. 128.

40 HARALD KELLER (vgl. Anm. 35), S. 130.

41 ALBERT KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes – Vom späten 14. bis zum frühen 15. Jahrhundert,* Bd. 2, Sigmaringen-Stuttgart-München 1969, S. 239, Anm. 256.

42 HARALD KELLER (vgl. Anm. 35), S. 130.

43 Zum Flügelaltar von Schloss Tirol (Ferdinandeum Innsbruck Inv. Nr. Gem 1962) siehe V. OBERHAMMER, *Der Altar von Schloss Tirol,* Innsbruck-Wien 1948.

44 Das zur Diözese Chur gehörende Südtirol wurde von Bischof Ortlieb häufig bereist. Die Bischöfe verfügten dort über mehrere Schlösser. Auch galt es häufiger Ansprüche gegenüber dem Herzog von Tirol zu verteidigen.

45 *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7 (vgl. Anm. 5), S. 164, Anm. 2.

46 Vgl. LUZI DOSCH, *Das Dommuseum in Chur GR* (Schweizerischer Kunstführer Serie 43, Nr. 422), Bern 1988, S. 10–12.

47 *Meisterwerke der Goldschmiedekunst des 13.–18. Jahrhunderts,* Katalog der Ausstellung in Konstanz (Rosgartenmuseum), 3. August – 29. September 1985, S. 6. Miniatur aus der Chronik des Konstanzer Konzils von Ulrich Richental. Handschrift um 1465. Rosgartenmuseum. Die Abbildung zeigt das Konstanzer Münster bei den Weihen des neugewählten Papstes Martin V., 1417. Auf den Altären befinden sich kostbare Reliquienbehälter in Schrein- und Büstenform.

48 Freundlicher Hinweis von Herrn Generalvikar Giuseppe Pelican, Domherr in Chur, im März 1990. Dagegen kam kürzlich Agnes Klodnicki-Orlowski zu dem Ergebnis, dass der Hochaltar der Kathedrale in Chur im ausgehenden Mittelalter von Pilgern umwandelt wurde (AGNES KLODNICKI-ORLOWSKI [vgl. Anm. 5], S. 114–128), eine These, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Siehe den Aufsatz von AGNES KLODNICKI-ORLOWSKI im vorliegenden Band 48/1991 der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, S. 148–160.

49 Die Öffnung des Altargrabs 1943 zog eine wissenschaftliche Bearbeitung nach sich. Hierzu siehe CHRISTIAN CAMINADA, *Der Hochaltar der Kathedrale in Chur,* in: Schweizerische Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte 7, 1945, S. 23–38. – *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7 (vgl. Anm. 11), S. 104.

50 BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 38), S. 58–62.

51 Zur Essener Madonna siehe BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 38), S. 75, Anm. 178.

52 Die frühen Kultbilder fanden hinter, neben oder über der Altarmensa Aufstellung.

53 BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 38), S. 87.

54 BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 38), S. 170.

55 BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 38), S. 86.

56 Karl IV. (1349–78) zeigte auf Burg Karlstein in Prag in einer Schatzkammer, die den «Charakter eines nach innen gekehrten Reliquienschreins» hatte, die Reichsinsignien und Reliquien zur Dokumentation irdischer und himmlischer Gewalt. Vgl. HORST BREDEKAMP (vgl. Anm. 26), S. 238. Zur Funktion und Ausstattung von Burg Karlstein vgl. ANTON LEGNER, *Wände aus Edelstein und Gefässe aus Kristall,* Katalog der Ausstellung «Die Parler» in Köln, 1978.

57 BERNHARD DECKER, *Die spätgotische Plastik als Kultbild,* in: Jahrbuch für Volkskunde im Auftrag der Görres-Gesellschaft NF 8, 1985, S. 86.

58 Vgl. Anm. 14.

59 Vgl. LUDWIG VOLKMANN, *Der Überlinger Rathaussaal des Jacob Russ und die Darstellung der deutschen Reichsstände,* Berlin 1934, Seite 9. Abb. 9 und 10.

60 *Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7 (vgl. Anm. 3), S. 13–14.

61 *Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7 (vgl. Anm. 3), S. 195.

62 *Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 1 (vgl. Anm. 5), S. 129.

63 BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 38), S. 126.

64 Vgl. BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 38), S. 101. Die Architektur der traditionellen Aufbewahrungszone von Reliquien hatte noch «Repräsentationsfunktion», als keine Reliquien in Flügelaltären mehr aufbewahrt wurden.

65 BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 57), S. 104.

66 Zur «Repräsentationsfunktion» vgl. Anm. 64.

67 Vgl. BERNHARD DECKER für den Pacheraltar in St. Wolfgang (Anm. 57), S. 104.

68 Aus der Frohenleichnahmssequenz «Lauda sion salvatorum», *Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7 (vgl. Anm. 3), S. 128.

69 Vgl. LUISE BÖHLING, *Jacob Russ und seine Tätigkeit in der Schweiz,* in: Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg 7, 1934, S. 175.

70 Ausführlich behandelt bei BERNHARD DECKER (vgl. Anm. 38), S. 127–139.

71 JACOB BURCKHARDT, *Beschreibung der Domkirche von Chur,* in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Bd. 11., Heft 7, 1857, S. 158.

72 Vgl. *Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7, (vgl. Anm. 3), S. 104.

73 Vgl. THOMAS BRACHERT, *Die Malerwerkstatt des Meisters hh (Hans Huber in Feldkirch),* in: Jahresbericht 1965 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich, S. 51–73.

74 JOHANN RUDOLF RAHN, *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters,* Zürich 1876, S. 740.

75 Nach Einführung der Buchdruckerkunst im späten 15. Jahrhundert war die Verbreitung der Druckgraphik zu diesem Thema durch die grosse Verehrung, die die Gebeine der Heiligen in Köln genossen, stark begünstigt. Vgl. *Die Heiligen Drei Könige – Darstellung und Verehrung,* Katalog der Ausstellung in Köln (Josef-Haubrich-Kunsthalle), 1. Dezember 1982 bis 30. Januar 1983, S. 75.

76 Diese Beobachtung konnte von der Autorin bei mehrfachen Besuchen in der Kathedrale gemacht werden.

77 Darstellungen der Heiligen Drei Könige gehören zu den ältesten eines christlichen Themas. Sie gehen auf das 4. Jahrhundert zurück. Vgl. *Die Heiligen Drei Könige,* Ausstellungskatalog (vgl. Anm. 75), S. 20. Vermutlich aus dem 4.–7. Jahrhundert stammt der heute im Churer Domschatz befindliche Gipsabdruck der Drei Magier, dessen Original ein Amulett gewesen sein kann.

78 London, Britisches Museum. Abb. 12 in: *Die Heiligen Drei Könige,* Ausstellungskatalog (vgl. Anm. 45), S. 27.

79 Wallraf-Richartz-Museum, Köln (WRM 3258). Der Meister von St. Severin war tätig in Köln 1485–um 1515.

80 Vgl. mit dem frühchristlichen Gipsabdruck im Domschatz, den romanischen Kapitellskulpturen auf der Südseite des grossen Chorbogens und den Darstellungen der gotischen Wandmalerei des Waltenburger Meisters im Westjoch des nördlichen Seitenschiffs (Taufkapelle).

81 Seit dem 14. Jahrhundert verlassen die Stifter die untere Bildecke und werden ebenso gross wie die Hauptfiguren gezeigt, zunächst noch in Begleitung ihres Namenspatrons *(Lexikon der Kunst,* Bd. 4, Leipzig 1977).

82 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting,* Vol. 2, New York 1972, Abb. 248 (Brügge, Musée Communal) und Abb. 244–45 (Paris, Louvre).

83 Harald Keller (vgl. Anm. 35), S. 130.

84 Vgl. Thomas Brachert (vgl. Anm. 73).

85 Vgl. *Die Heiligen Drei Könige,* Ausstellungskatalog (vgl. Anm. 75), S. 56.

86 Die erste bekannte Darstellung eines Königs im Gefolge der Könige ist die Ottos IV. am Schrein des Nikolaus von Verdun mit hochpolitischem Charakter.

87 Vgl. *Die Heiligen Drei Könige,* Ausstellungskatalog (vgl. Anm. 75), Nr. 80.

88 Obgleich Kaiser Maximilian I. nicht als Auftraggeber einer Dreikönigsdarstellung fassbar ist, wird er häufig als einer der Könige dargestellt. Er soll den Reliquien grosse Verehrung entgegengebracht haben (vgl. Anm. 87).

89 Siehe Anm. 48.

90 Martin Bundi / Ursula Jecklin / Georg Jäger (vgl. Anm. 1), S. 155.

91 Die Signatur, heute nur noch schwach lesbar, ist unterhalb der thronenden Muttergottes in das Podest geritzt, begleitet von einem Meisterzeichen. Dieses wurde zuletzt von Thomas Brachert als Meisterzeichen der Malerwerkstatt hh (Hans Huber in Feldkirch) gedeutet (vgl. Anm. 73).

92 Martin Bundi / Ursula Jecklin / Georg Jäger (vgl. Anm. 1), S. 153–154).

93 Martin Bundi / Ursula Jecklin / Georg Jäger (vgl. Anm. 1), S. 153, Anm. 145 und 155. – Vgl. Iso Müller (Anm. 6), S. 15.

94 Martin Bundi / Ursula Jecklin / Georg Jäger (vgl. Anm. 1), S. 313.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Verlag Photohaus Geiger, Flims-Waldhaus.
Abb. 2, 4, 8: Reproduktion nach *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden,* 7: Chur und der Kreis der fünf Dörfer, von Erwin Poeschel, Basel 1948.
Abb. 3, 11: Fotos Autorin.
Abb. 5, 6: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
Abb. 7, 14: Reproduktion nach Herbert Gröger / Franz Tomamichel, *Kathedrale Chur,* Zürich 1972.
Abb. 9: Reproduktion nach Harald Keller, in: Festschrift für Theodor Müller, München 1965.
Abb. 10: Reproduktion nach Erich Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre,* Innsbruck 1985.
Abb. 12: Reproduktion nach Eva Zimmermann, *Der spätgotische Schnitzaltar,* Frankfurt a. M. 1979.
Abb. 13: Foto Albrecht Miller, München.
Abb. 15, 18: Reproduktion nach Die Heiligen Drei Könige, Katalog der Ausstellung in Köln (Josef-Haubrich-Kunsthalle), 1. Dezember 1982–30. Januar 1983.
Abb. 16: Reproduktion nach Meister E. S., Katalog der Ausstellungen in München und Berlin, 10. Dezember 1986–15. Februar 1987 bzw. 11. April–14. Juni 1987.
Abb. 17: Reproduktion nach Thomas Brachert, *Zwei spätgotische Altarflügel aus dem Vorarlberg.* Ein Beitrag zum Œuvre von Hans Huber, in: Ausgewählte Altarwerke, Altargeräte und kirchliche Textilien im Rätischen Museum Chur, Chur 1971.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Bestellung des spätgotischen Hochaltarretabels für die Kathedrale von Chur fiel in eine Zeit grösster Konflikte zwischen dem Bischof und der Stadt. Der Nachweis, dass die Rechte, um die es in dieser Auseinandersetzung letztlich ging, von Kaiser Otto I. den Reliquien Marias und des Heiligen Luzius verliehen worden waren (951–972), und die Erkenntnis, dass der Ursprung des spätgotischen Flügelaltars im Reliquienschrein liegt, führen zu einer Erklärung, welche Konzeption dem Auftrag für den Bau des Hochaltars zugrunde lag: Als Höhepunkt in einer Reihe von verschiedenen Stiftungen für die Kathedrale sollte das Retabel Zeichen von Reformwillen, aber vor allem auch Beweis der Legitimation bischöflicher Oberhoheit über die Stadt Chur sein. Der Stifter des Werks, Bischof Ortlieb von Brandis, liess sich dabei als einen der anbetenden Könige auf dem rechten Tafelbild der Werktagsseite darstellen, wie historische Überlegungen und der Vergleich mit dem bischöflichen Grabmal in der Kathedrale ergeben. Die Botschaft des grössten Flügelaltars der Schweiz erschliesst sich dem Betrachter erst durch Kenntnis des historischen, gesellschaftlichen, religiösen und baulichen Umfelds.

RIASSUNTO

La pala dell'altare maggiore tardogotico della cattedrale di Coira venne commissionata in un'epoca di gravi conflitti fra vescovato e città. La dimostrazione del fatto che Ottone I° concesse alle reliquie di Maria e San Lucio (951–872) i diritti, in ultima analisi al centro dei conflitti, e la costatazione che il trittico tardogotico trova le sue origini nel reliquiario, hanno indotto alla conclusione che l'altare maggiore, quale espressione massima di diverse donazioni alla cattedrale, oltre a rappresentare un segno di volontà riformatrice venne anche concepito come segno della legittimazione della sovranità vescovile sulla città di Coira. In base a riflessioni storiche e ad un confronto con il sarcofago vescovile nella cattedrale, fu possibile riconoscere il donatore dell'opera, il vescovo Ortlieb von Brandis, in uno dei re in adorazione raffigurati sullo scomparto laterale a destra e visibili durante i giorni feriali, a trittico chiuso. La decodificazione del messaggio contenuto nel maggiore trittico oggi presente in Svizzera è resa possibile solo tramite una conoscenza delle circostanze storiche, sociali, religiose e architettoniche dell'epoca.

RÉSUMÉ

La commande d'un retable dans le style du gothique tardif pour le maître-autel de la cathédrale de Coire tomba dans une période où régnaient de grands conflits entre l'évêque et la ville. Il est prouvé que les droits – et c'est ce dont il s'agissait en effet – ont été attachés aux reliques de la Vierge et de saint Lucius par l'empereur Otto Ier (951–972). Ce fait et la découverte que les retables à volets du gothique tardif se sont développés à partir des reliquaires ont mené à la conclusion que le maître-autel, pièce principale de différentes donations faites à la cathédrale, a été conçu comme une démonstration de la légitimité du pouvoir épiscopal vis-à-vis de la ville de Coire. Il témoigne également de la volonté réformatrice de l'évêque. A la suite de réflexions historiques et de comparaisons faites par rapport au tombeau épiscopal de la cathédrale, le donateur de l'œuvre, l'évêque Ortlieb de Brandis, a pu être identifié comme étant l'un des rois en adoration représentés sur le panneau de droite du côté dit des jours ouvrables. Le message du plus grand retable à volets conservé en Suisse jusqu'à ce jour ne se révèle qu'après l'étude approfondie des conditions historiques, sociales, religieuses et constructives de l'époque.

SUMMARY

The late Gothic retable for the high altar in the cathedral of Chur was commissioned in a period of great conflict between the bishop and the city. Two findings – that the rights in question were granted (951–972) to the relics of the Virgin Mary and Saint Lucius by Emperor Otto I, and that late Gothic winged altarpieces originated from reliquaries – support the conclusion that the high altar, as the apex of various endowments to the cathedral, was conceived not only to indicate a willingness to reform but above all to underscore the legitimacy of episcopal sovereignty over the city of Chur. Moreover, historical argument and comparison with the episcopal tombstone in the cathedral have made it possible to identify the donor of the work, Bishop Ortlieb von Brandis, as one of the adoring kings on the work-day side of the right panel. The message of the largest winged altarpiece in Switzerland today can only be fully appreciated through knowledge of the historical, social, religious, and architectural context.