

Zeitschrift: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern

Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern

Band: 63 (1979)

Artikel: Die Kirche von Erlenbach I.S. : ihre Geschichte und ihre Wandmalereien

Autor: Stähli-Lüthi, Verena

Kapitel: Die Wandmalereien

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1070964>

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: 16.01.2026

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

DIE WANDMALERIEN

*Pictura et ornamenta in ecclesia
sunt laicorum lectiones et scripturae.*

*Malerei und Ornament in der Kirche
sind des Laienvolkes Belehrung und Schrift.*

DURANDUS

WIE DIE ALTEN WANDMALEREIEN WIEDERENTDECKT UND FREIGELEGT WURDEN

Nahezu vier Jahrhunderte waren seit der Reformation verstrichen. Fast vierhundert Jahre lang hatte kahle, weisse Tünche die Wandmalereien überdeckt. Niemand wusste mehr von den verborgenen Schätzen, und man stand denn auch ziemlich ratlos den Bilderspuren gegenüber, die 1901 oben in der Nordostecke des Schiffs zum Vorschein kamen. Professor Zemp jedoch, der zu ihrer Beurteilung herbeigerufen wurde, ahnte grosse, wertvolle Zyklen und empfahl das Freilegen aller Wände¹⁷⁴. Aber dafür brachte der Kirchgemeinderat kein Verständnis auf. Deutlich gab er zu verstehen, dass er «der Gesellschaft für Erhaltung historischer Denkmäler gegenüber den alten Standpunkt zu behaupten»¹⁷⁵ gedenke, worauf die Kirche erneut geweisselt wurde.

Dreissig Jahre später zeigten sich an anderen Stellen wiederum Malspuren. Sie schienen so vielversprechend, dass Pfarrer Richard Bäumlin eigenhändig zum Schabmesser griff, um grössere Flächen freizulegen. Je mehr die Wand wieder in ihren warmen Farben zu leuchten begann, desto stärker geriet der «alte Standpunkt» des Rates ins Wanken. Die Herren unternahmen einen Sonntagsausflug nach Saanen, um im dortigen Gotteshaus die Wirkung von Wandmalereien auf den Kirchenraum zu studieren. Der Eindruck war günstig. Noch auf der Rückreise wurde Sitzung abgehalten und beschlossen, mit Maler Karl Lüthi in Bern¹⁷⁶, dem einzigen anerkannten Restaurator, Fühlung aufzunehmen. Allerdings war man sich völlig bewusst, dass es, besonders bei der heiklen Frage der Finanzierung, in der Gemeinde Widerstände zu überwinden geben würde. Eine besondere Sammlung sollte deshalb die gegnerischen Argumente schon im Keime ersticken. Es gelang tatsächlich, die erforderliche Summe vor der Abstimmung sicherzustellen, worauf die Kirchgemeinde nach lebhafter Diskussion denn auch ihre Einwilligung gab. Endlich konnte die Tünche weichen¹⁷⁷.

Das Freilegen von Wandmalereien verlangt neben dem nötigen Geschick und Feingefühl ein Übermass an Geduld, die sich auch dann nicht erschöpfen darf, wenn die Deckschicht stellenweise so zäh haftet, dass sie nur Millimeter um Millimeter abgetragen werden kann oder wenn die

verborgene Malschicht ihre Festigkeit verloren hat und bei der kleinsten unvorsichtigen Bewegung samt der Tünche hinunterzufallen droht. Heute arbeiten die Restauratoren mit scharfen Skalpellen und rotierenden Bürstchen, wie der Zahnarzt sie verwendet. Neueste Errungenschaft ist ein Mikrosandstrahlgerät. Damals dienten kleine Abdeckhammer, mit welchen eine exakte, feine Freilegung noch nicht möglich war. Immerhin gelang es Lüthi, den Wänden einen grossen Teil ihrer ursprünglichen farbigen Leuchtkraft wiederzugeben. Die Fehlstellen, meist durch Umbauten verursachte Putzlöcher, ergänzte er mit Gips und Sand, einem Material, das sich, wie man später entdeckte, nicht bewährte, da Gips sich anders verhält als Mörtel. Um Rissbildungen zu vermeiden, zog der Restaurator jene Füllmasse stark über die Ränder der Fehlstellen hinweg auf die intakt gebliebene Fläche, so dass Teile originaler Malerei wieder verschwanden und kräftige Ergänzungen an ihre Stelle traten. Auch verlieh er allen Figuren neue Gesichter, weil beschädigte Bilder dem damaligen Empfinden unerträglich waren. Noch sah man im Verstärken verblasster Zeichnung einen durchaus berechtigten Vorgang, der die mitgenommene Malerei aufwerten sollte.

DAS RESTAURIEREN DER WANDMALERIE

Wieder waren dreissig Jahre verflossen. In dieser Zeit hatten die Maleien nicht nur Staub angesetzt, sondern auch Risse bekommen und die Wischfestigkeit ihrer Farben eingebüßt. Mancherorts lockerte sich der Putz. Bei starken Regenfällen drang Wasser ein, das seinerseits Schaden stiftete. Wieder setzte sich der Pfarrherr, nun Ernst von Känel, für eine umfassende Restaurierung ein. Das Problem der Finanzierung liess sich auch diesmal zum voraus weitgehend lösen. Nun war man nicht mehr ausschliesslich auf die Gebefreudigkeit privater Spender und den guten Willen der Gemeinde angewiesen. Der Kanton hatte mittlerweile ein Amt für Denkmalpflege errichtet, das fachlichen und finanziellen Beistand versprach. Weitere Beiträge stifteten der Synodalrat, der Heimat- schutz, das Bundesfeierkomitee und die Eidgenossenschaft, welche die Kirche bereits unter ihren Schutz gestellt hatte¹⁷⁸.

Damit konnte im Sommer 1962 der erfahrene Restaurator Hans A. Fischer mit seinen Mitarbeitern ans Werk gehen. Jahre später hat er sich zugunsten dieses Kapitels die Zeit genommen, alle damals ausgeführten Arbeiten im einzelnen zu erläutern. Nach seiner Schilderung waren die Malereien als erstes zu entstauben, was mit einer feinen Staubsaugerbüste geschah; dann mussten sie von allen späteren Zutaten befreit werden. Die von Lüthi verwendeten Farbstoffe erwiesen sich als wasserlöslich und liessen sich mit einem feuchten Wattebausch wegtupfen. Zum Entfernen seiner Putzergänzungen dienten Skalpell und rotierende Bürstchen.

Vor der eigentlichen Arbeit an den Malereien, die sich nun wieder unverfälscht zeigten, war eine gründliche Sicherung ihres Trägers, des teils rissigen, geblähten und beschädigten Putzes notwendig. Um ein immer weitergehendes Abbröckeln zu verhindern, wurden zuerst die Ränder der Fehlstellen mit Mörtel gefestigt. Dies erübrigte auch ein massives Überstreichen dieser Randpartien mit der neuen Füllmasse, so dass die erhaltene Malerei in ihrem ganzen Umfang sichtbar bleiben konnte. Zum Ausflicken erwies sich eine Mischung von 9 bis 10 Teilen Sand auf 2½ Teile Kalkhydrat und 1 Teil weissen Portlandzement als geeignet. Wo sich der alte Mörtel vom Mauerwerk gelöst hatte, liess sich seine Sicherung nur mit Injektionen bewerkstelligen. Dazu wurden zwei feine Löcher in die geblähte Schicht gebohrt, eines zum Einführen der Instrumentenspitze, das andere, um der verdrängten Luft einen Ausgang zu verschaffen. Eine erste Einspritzung von Wasser diente jeweils dem Befeuchten der Höhlung, damit die anschliessend injizierte Füllmasse sich leichter mit dem alten Putz verband. Nach ein bis zwei Tagen waren diese Ausbesserungen fest genug, dass ohne Gefahr an der Malerschicht gearbeitet werden konnte.

Was Restaurator Lüthi dreissig Jahre früher mangels geeigneten Werkzeugs nicht freizulegen vermocht hatte, gelangte nun dank feiner rotierender «Zahnarztbürtchen» ans Tageslicht. In den bis anhin ungegliederten Baumkronen kamen Blätter und Früchte zum Vorschein, in den hügeligen Bodenpartien ein dekorativer Teppich mannigfacher Gräser. Einfarbige Gewänder erhielten ihre originale Brokatmusterung zurück, und in vielen für verloren gehaltenen Gesichtern liess sich auf einmal die feine rote Zeichnung wieder erkennen. Nach dem Freilegen

aller noch auffindbaren Details wurden die Malereien ein erstes Mal mit einer erprobten Fixierflüssigkeit¹⁷⁹ bespritzt. Damit waren die nicht mehr wischfesten Farben vorläufig gesichert.

Bevor nun Pinsel und Palette zum Zuge kamen, mussten die Bilder in diesem noch unergänzten Zustand photographisch aufgenommen werden – als Beleg für den Restaurator, als Dokumentation für die Denkmalpflege und Hilfsmaterial für spätere wissenschaftliche Arbeiten.

Bei der Weissuntermalung der grösseren Fehlstellen und dem Ausbessern kleiner Beschädigungen mit Mörtelkitt schenkte man der Oberflächenstruktur besondere Beachtung, denn der Charakter der Farben beruht ja nicht auf dem Farbstoff allein, sondern sehr stark auch auf der Lichtbrechung ihres Trägers. Lässt sich in dieser Beziehung zwischen der alten und neuen Fläche nicht weitgehende Übereinstimmung erzielen, ist eine einheitliche Farbwirkung der originalen und ergänzten Partien kaum zu erreichen.

^{6, 7, 8} Beim eigentlichen Retouchieren hat der Restaurator ein beträchtliches Einfühlungsvermögen und unbedingte Zurückhaltung zu beweisen. Die erhaltene originale Malerei völlig unberührt zu lassen ist oberstes Gebot. Deshalb sind grobe Pinsel gänzlich ungeeignet, erlauben sie doch keine scharfen und präzisen Striche. Die Farben werden trocken auf die Palette gegeben und mit einem Malmittel verrührt, das weder sichtbar gilben noch nachdunkeln darf und beim Altern weder versprödet noch zunehmende Oberflächenspannungen erzeugt. Zudem muss es wie die Fixative löslich sein, damit sich später allfällige Veränderungen oder Abnahmen von Retouchen leicht und ohne Gefährdung der originalen Malerei ausführen lassen¹⁸⁰.

In Erlenbach kamen heller und dunkler Ocker zur Anwendung, Umbra grünlich und gebrannt, Elfenbeinschwarz, Englischrot und Caput mortuum, natürliche und gebrannte Sienaerde, Ultramarinblau, Cölinblau, Chromoxydgrün matt und Chromoxydhydrat feurig, dazu Deckweiss¹⁸¹ zum Modifizieren der Töne. Zuerst wurden jene Fehlstellen ergänzt, deren Umgebung alle notwendigen Informationen hergab, d.h. die kleinen Beschädigungen in ungegliederten Farbflächen, dann die Bilderrahmen, die, einmal wiederhergestellt, auch einer sehr fragmentarischen Szene bereits ein beträchtliches Mass an Geschlossenheit verliehen. Ebenso problemlos war die Vervollständigung der mit Scha-

blonen gemalten Ornamentbänder und Sockelzonen. Die Vorlagen liessen sich an guterhaltenen Stellen mühelos abpausen und nachschneiden. Allerdings hatte der Restaurator bei ihrer Anwendung die kleinen handwerklichen Unregelmässigkeiten des mittelalterlichen Meisters zu respektieren, der nicht mit dem Millimetermass gearbeitet hatte, wie es heute im Banne des Perfektionismus gerne geschieht.

Waren all die genannten Fehlstellen in einem Bildganzen unter Berücksichtigung des deckenden oder lasierenden Charakters der Umgebung im Lokalton flächig untermalt, wurden sie gesamthaft auf Farbton und Struktur der erhaltenen Malerei eingestimmt. Sie mussten flächig bleiben und zugleich heller und weniger intensiv erscheinen als die originalen Stellen. Die italienische Manier des Tratteggio, des Strichelns, erwies sich in dieser kleinräumigen Kirche als ungeeignet, da der Betrachter zu wenig Abstand gewinnen kann, um jene Farbschraffuren als geschlossene Fläche zu sehen. Die originalen Konturen erfuhren keine Verstärkung, wurden höchstens, wenn störende Löcher den sonst kräftigen Strich unterbrachen, leicht ausgetupft. Dies geschah jedoch nur, wo über den Verlauf der Linie kein Zweifel herrschte.

Für den Grad der Ergänzung blieb der höchst unterschiedliche Erhaltungszustand der Malereien wegweisend. Im Chorgewölbe waren sie stellenweise noch völlig intakt; andernorts liess sich bloss die Vorzeichnung hauchzart noch erkennen. Sie hatte die Jahrhunderte zu überdauern vermocht, weil der Maler sie auf die befeuchtete Unterlage angebracht, wodurch sie sich besser mit der Kalkschicht verband als die später auf den wieder getrockneten Grund aufgetragenen Lokalfarben und Nachzeichnungen. Zwischen diese beiden Extreme reihten sich die verschiedensten Stufen ein. Ihnen hatte der Restaurator sich anzupassen, wenn er die Retouchen einstimmte. Es wäre ein leichtes gewesen, den flächig roten und hellblauen Hintergrund der Chorwände wieder in voller Leuchtkraft erstrahlen zu lassen. Davor hätten sich jedoch die nur im Umriss und spärlicher Zeichnung noch zu erkennenden Figuren sehr fremd ausgenommen. Die Fehlstellen des Grundes wurden deshalb nur äusserst zurückhaltend getönt. Auch hätte es keine besondere Mühe gekostet, an der Südseite des Schiffes die Medaillons der Sockelzone wieder vollständig mit den verlorengegangenen schablonierten Löwen- und Blumenornamenten zu versehen. In diesem Fall aber wäre der frag-

32

21

mentarische Zustand der darüberliegenden Figurenzone stärker ins Auge gefallen. Erschienen Köpfe und Hände nur noch als Silhouette, musste die Farbe der Gewänder ebenso zurücktreten. Sie durfte auch nie die Stärke beschädigter Draperiezeichnung übertönen. Ebenso wäre es falsch gewesen, eine noch erkennbare Kontur auszutupfen und somit deutlicher hervortreten zu lassen, wenn alles andere ringsum fehlte.

Nach all diesen kleineren Ergänzungen, die sich innerhalb erhaltener Malerei vollzogen hatten, blieb noch die Frage der Rekonstruktionen abzuklären. Diese sind nach wie vor der umstrittenste Vorgang einer Restauration und können nie zur Zufriedenheit aller ausgeführt werden. Der übereifrige Kunsthistoriker und passionierte Freund wertvoller Altertümer lehnt alle modernen Zutaten zum vornherein ab. Doch was für ein Museumsstück seine Gültigkeit hat, kann nicht immer auf Kunstwerke angewandt werden, die als Schmuck und Zierde einer im Gebrauch stehenden Kirche dienen. Sind, wie in Erlenbach, Malerei und Architektur stark miteinander verbunden und aufeinander abgestimmt, beeinträchtigen lose Farbfragmente den Raumeindruck aufs empfind-

¹⁸ lichste. Besonders störend wirkten hier die grossen Fehlstellen im Chor, wo vor allem an der Ostwand rund um das später herausgebrochene Fenster die Malerei fehlte. An der Westseite, im Schatten der Empore, hätte man diesen fragmentarischen Zustand wohl belassen oder das Erhaltene wieder übertüncht. Die fragliche Stelle fand sich aber genau dem Haupteingang gegenüber und lag folglich mitten im Blickfeld der Gemeinde. Da mit Rücksicht auf die starke Farbigkeit des Chors das Übertünchen dieser einen Wand nicht in Frage kam, war eine Rekonstruktion unumgänglich. Mit dem Denkmalpfleger und dem Pfarrer wurden anhand eingefärbter Kartons die möglichen Lösungen ausprobiert und gegeneinander abgewogen. Das Rekonstruieren der fehlenden Apostel auf entsprechend rotem Grund schien zur Wiederherstellung des ehemaligen Rhythmus doch am naheliegendsten. Sie entstanden völlig konturlos in sehr zurückhaltenden, von Grauwerten dominierten Farbtönen, in der Haltung den originalen Figuren angeglichen, ohne starke Ausprägung der Gesichter.

²⁰ Grosse Lücken wies auch die Südwand des Schiffes auf. Da hier aber sämtliche Malerei auf weissen Grund aufgetragen war, stachen die Fehlstellen nicht stark ins Auge, weshalb zwar die Rahmenbänder geschlos-

sen, der fragmentarische Charakter der figürlichen Szenen jedoch nicht angetastet wurde. Etwas anders verhielt es sich mit der viel farbintensiveren Nordwand, wo die blanken Fehlstellen wie Durchlöcherungen wirkten. Hier erwiesen sich leichte Rekonstruktionen als notwendig.⁴ Bei der Grablegung Christi hielt man schwache Andeutungen in der linken, zerstörten Bildhälfte für angemessen, um die Szene wenigstens annähernd wieder in ihr formales Gleichgewicht zu bringen. Diese Ergänzungsarbeiten wurden zum Schluss von Denkmalpfleger Hermann von Fischer gesamthaft geprüft und, wo nötig, auf sein Geheiss korrigiert.¹⁷

Eine letzte Fixierung sollte verhindern, dass der Staub weiterhin in die Poren der Malschicht eindringe¹⁸². Der Sigrist erhielt zur Kirchenreinigung einen Staubsauger und die Anweisung, in Zukunft alles Aufwirbeln von Schmutz nach Möglichkeit zu vermeiden. So verlangen die Malereien keine weitere Wartung als eine bloss alle zehn Jahre zu wiederholende sorgfältige Entstaubung durch den Restaurator¹⁸³.

Als einzige noch auszuführende Arbeit blieb das erneute Photographieren sämtlicher Bilder. Damit stand für spätere wissenschaftliche Bearbeitungen eine vollständige Dokumentation der Malereien im Zustand vor und nach den Retuschen zur Verfügung. Die architektonische Entwicklung der Kirche sollte dagegen am Bau selber abzulesen sein.^{6,7} Deshalb blieben an den gleichzeitig restaurierten Außenwänden die vermauerten romanischen Fenster und der alte Nordeingang sichtbar.³⁸ Weitere ehemalige Mauerdurchbrüche und die Baunähte sind an den Kerben im Putz zu erkennen.

All diese Wiederherstellungsarbeiten hatte Pfarrer Ernst von Känel mit lebhaftestem Interesse verfolgt und die Gemeinde laufend orientiert. Er vollzog denn auch den letzten Akt dieser wohl gelungenen Restauration, indem er die Malereien als willkommenes Anschauungsmaterial in Gottesdienst und Kinderlehre einzubeziehen begann und ihnen so ihre angestammte Rolle zurückverlieh.

DIE GROSSEN BILDERZYKLEN DES 15. JAHRHUNDERTS

VOM SINN DER BILDER

Die Bildnummern beziehen sich auf Falttafel 4 am Schlusse des Bandes.

Die Malereien waren nicht nur zur Ehre Gottes und zur Zierde des Kirchenraums bestimmt; sie sollten der des Lesens unkundigen Gemeinde auch die christliche Glaubenslehre im Bilde vermitteln. So wurden in strenger Auswahl und klarer Gliederung die entscheidenden Fakten der Heilsgeschichte nebeneinander ausgebreitet, wobei von Anfang an ein bemerkenswerter Gesamtplan wegleitend war. Was dem geplagten und auf Erlösung hoffenden Erdenbürger besonders nahegebracht werden sollte, kam in einer leicht fassbaren Schau im Schiff zur Darstellung.

DIE «BILDERBIBEL»

(Schiff, Nordseite: Bilder 1–27)

- 4 Der dreireihige Zyklus mit seinen streng nebeneinandergeordneten, querrechteckigen Bildfeldern erstreckte sich einst wohl über die ganze Nordwand des Schiffs, ist heute aber in seinem linken Drittel zerstört. Rechts läuft er ohne Zäsur um die Ecke und nimmt an der Ostwand noch die Fläche bis zum Ansatz des Chorbogens in Anspruch. In schachbrettartigem Wechsel stehen die Szenen vor rotem und heute weissem – einst hellblauem – Hintergrund. Ein jedes Feld wird von einem grauen Rahmen umschlossen. Eine schwarzgelbe Vierpassbordüre läuft über die schmalen Zwischenstreifen. Oben, knapp unter der Decke, zog sich eine Inschrift hin, von der nur noch drei Buchstaben erhalten sind. Unten fügt sich teppichhaft ein schabloniertes, schwarzweisses Muster an.

1–9 *Die Genesis*

In dieser obersten Bilderzeile spielt jede Szene auf welligem Bodenstreifen vor einer Reihe schlanker Bäume mit gelben Stämmen und ku-

geligen Kronen, in welchen oft rote Früchte das dichte Laubwerk beleben. Die ersten Bilder von der Erschaffung der Erde sind zerstört.

1 *Gott erschafft Eva (?)* (1. Mose 2, 21–22): Erhalten sind nur spärliche Teile des Bildrahmens.

2 *Adam erhält Eva zur Gefährtin* (1. Mose 2, 18–25): Gottvater in rotem Gewand vereint die Hände von Adam, zu seiner Rechten, und Eva zu seiner Linken. In vollkommener Gottesgemeinschaft und Naturverbundenheit geniesst das erste Menschenpaar ein glückseliges Dasein. Es ist unsterblich und frei von allen Leiden. Der Entscheid über Gut und Böse bleibt dem Schöpfer vorbehalten.

3 *Der Sündenfall* (1. Mose 3, 1–6): Mit dem Kosten vom verbotenen Baum der Erkenntnis, mit der Anmassung, selber über Gut und Böse befinden zu wollen, geht die Gnade des seligen, unsterblichen Daseins verloren. In einem einzigen Bild werden hier gleich mehrere Augenblicke des verhängnisvollen Geschehens festgehalten: Eindringlich spricht die Schlange, die sich am mittleren der drei Bäume emporgewunden, auf Eva ein. Den verführerischen Worten erlegen, reicht diese den verbotenen Apfel an ihren Gefährten weiter. Adam hat die Frucht mit seiner Rechten ergriffen, mit der Linken zum Mund geführt und angebissen. 5

4 *Die Vertreibung aus dem Paradies* (1. Mose 3, 23–24): Drohend erhebt der Cherub sein Schwert gegen das sündige Menschenpaar. Mit zurückgewandtem Blick folgt Adam hastig der beherrschteren Eva, die ihre Blöße mit den Händen bedeckt.

5 *Adam und Eva an der Arbeit* (1. Mose 3, 23): Im nun anhebenden Kampf um die vom Tod bedrohte Existenz gilt es, dem Erdboden das Lebensnotwendige abzuringen. Adam bearbeitet mit der Hacke das Feld. In einer schlichten Hütte ist Eva mit Spinnen beschäftigt. Ein sorgsam gewickeltes Kind ruht ihr auf dem Schoss («Du sollst mit Schmerzen Kinder gebären.» 1. Mose 3, 16). Vor Eva steht ein dreibeiniger, gelber Kochtopf. Wozu das einhenklige Gefäß links im Bilde dient, lässt sich nicht mehr erkennen. Die Szene schildert nicht eigentlich die Schwere dieser neuen Existenz, sondern gibt in bezaubernder Weise ländliche Idylle wieder. 6

6 *Das Opfer von Kain und Abel* (1. Mose 4, 3–5): Die zwei Brüder stehen beidseits des Opferfeuers. Während Abel dankbar dem aufsteigen-

den Rauch nachblickt, muss Kain, links im Bild, aus der grauen, dem Boden entlangziehenden Rauchschwade erkennen, dass sein Opfer nicht angenommen wird. Das Verhältnis zu Gott und seiner Schöpfung ist zerrüttet. Auch die Beziehung zum Mitmenschen verschlechtert sich:

7 *Der Brudermord* (1. Mose 4, 8): Mit einem langen Stock zieht Kain gegen Abel auf. Dieser sinkt ergeben und doch bittend in die Knie, wobei sein Hut dem Bruder wie ein Zeichen der Niederlage vor die Füsse fällt.

8 *Gott zieht Kain zur Rechenschaft* (1. Mose 4, 9–15): In majestätischer Haltung erscheint Gottvater vor Kain, der eilig seine Waffe hinter dem Rücken verbirgt. «Was hast du getan? Die Stimme des Bluts deines Bruders schreit zu mir von der Erde ... Unstet und flüchtig sollst du sein auf Erden.» Der stetige Abfall der Menschen von Gott hat damit den Tiefpunkt erreicht.

9 *Die Wurzel Jesse* (Jes. 11, 1–4)

18 In diese düstere Welt ertönt die Stimme des Propheten: «Und es wird eine Rute aufgehen von dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen, auf welchem wird ruhen der Geist des Herrn ... Er wird nicht richten, nach dem seine Augen sehen, noch Urteil sprechen, nach dem seine Ohren hören, sondern wird mit Gerechtigkeit richten die Armen und rechtes Urteil sprechen den Elenden im Lande ...». Dieser Prophezeihung entsprechend, zeigt das Wandbild ein Bäumchen, das in weichem Schwung aus der Brust des Stammvaters Isai wächst und in seiner Mitte die zarte Gestalt der Maria trägt, die der Welt den Erlöser bringen wird. Dargestellt an der Chorbogenwand als letztes Glied der obersten Reihe, verbindet diese Vision das Alte Testament mit dem Neuen.

10–17 *Das Kommen des Messias*

4 Für die zweite Bilderreihe sind aus dem Erdenleben Christi nur jene Ereignisse ausgewählt, die Schritt um Schritt zum Erlöseramt hinführen. Es sind durchwegs Begegnungen, bei denen Jesus als neuer König, als Messias, als Sohn Gottes erkannt wird. Damit fehlen alle zwar populären, aber im Hinblick auf die eigentliche Berufung eher nebensächlichen Begebenheiten, wie Flucht nach Ägypten, Kindermord in Bethle-

hem, Gleichnisse und Wunder. Ursprünglich gingen den erhaltenen Bildern sinngemäss die wichtigsten Szenen aus dem Marienleben vor- aus: die Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte, die Geburt der Maria, die Verkündigung und die Begegnung mit Elisabeth, der Mutter Johannes des Täufers.

10 *Begegnung von Maria und Elisabeth (?)* (*Luk. 1, 39–56*): Nur ein kleines Stück des Bildrahmens ist erhalten geblieben.

11 *Christi Geburt* (*Luk. 2, 7*): Die Gestaltung dieses Bildes erinnert an «Adam und Eva bei der Arbeit» (vgl. S. 97). Im Vergleich zu Evas bescheidener Hütte verrät der Stall von Bethlehem aber höher entwickelte Zimmermannskunst, sind doch die Pfosten, die das Dach tragen, glatt gehobelt und fachgerecht verstrebt. Im Beisein von Ochs und Esel, der einfachen Kreatur, ruht Maria mit ihrem Kind auf einem fürstlichen Lager, dessen reich drapierte, grüne Decke von schwarzen Sternen übersät ist. Am Kopfende lässt ein munteres Engelchen seinen Lobgesang erschallen. Sorgsam röhrt der greise Joseph als Nährvater des Kindes in einem langstielen Pfännchen.

12 *Verkündigung an die Hirten (?)* (*Luk. 2, 8–14*): Stellvertretend für die ganze Menschheit haben die Hirten die frohe Kunde von der Geburt des Messias vernommen. Leider ist das Bild vollständig zerstört.

13 *Die Anbetung der Drei Könige* (*Matth. 2, 11*): Als König der Juden wird Christus von den drei Weisen verehrt, die in der mittelalterlichen Auffassung nicht nur die heidnischen Lande, sondern auch die drei Lebensalter vertreten. In Purpur, der Farbe des Herrschers, ist die Liegestatt gehalten, auf der Maria mit dem Kind die Huldigungen entgegennimmt. Schon hat der bärtige älteste Weise seine Krone vor dem neuen König niedergelegt. Kniend reicht er ihm eine goldene Kassette dar. Der mittlere Weise mit kurzem Backenbart schickt sich eben an, die Krone vom Haupt zu nehmen, während der bartlose Jüngling erst noch herbeitritt. Weihrauch und Myrrhen bringen sie in goldenen, pokalartigen Gefässen dar. Im pelzverbrämten, geschlitzten Saum und in den überweiten Ärmeln verraten die kostbaren Gewänder modische Details des späten Mittelalters.

14 *Die Darbringung im Tempel* (*Luk. 2, 22–35*): Verehrten die Weisen das Jesuskind als neuen König, erkennt der greise, auf den «Trost Israels» wartende Hohepriester Simeon in ihm den Messias: «Herr, nun lässt

16b

Frontispiz

12

du deinen Diener im Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen.» Freudig beugt Simeon sich über den Altar, um mit ehrfürchtig verhüllten Händen das Kind entgegenzunehmen, das sich zögernd mit zurückgestreckten Ärmchen am Kleid der Mutter festhält. Das Schwert, das Maria auf die Brust gerichtet ist, kündet ihr von den bevorstehenden Qualen unter dem Kreuz: «Und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen, auf dass vieler Herzen Gedanken offenbar werden.» Der Sitte gemäss bringen die beiden Begleiterinnen in einem Bogenkörbchen zwei Opfergaben dar. Die weissen Kopftücher der Frauen legen sich in flächige Falten, während das dickere Gewebe der Mäntel voll und schwer zu Boden gleitet. Die Harmonie der Farben und das Spiel der schwarzen, gewellten Saumlinien verleihen dem Bild einen besonderen Reiz.

9 15 *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* (*Luk. 2, 46*): Seiner eigenen Sendung bewusst zeigt sich Jesus im Alter von zwölf Jahren, da er seine Eltern verlässt und im Tempel, «der seines Vaters ist», mit den Schriftgelehrten disputiert. Er erscheint hier zum ersten Mal als Lehrer der Juden. Mit einem geöffneten Buch auf den Knien sitzt der Knabe in erhabener Isolierung auf einem für ihn viel zu grossen Thron. Links und rechts gestikulieren Schriftgelehrte aller Altersstufen, angetan mit dem jüdischen Hut, der Spitzhaube oder einer modischen Kopfbedeckung. Auch sie konsultieren ihre Bücher. Nach der Notenschrift zu schliessen, zieht der eine sogar einen Band mit Tempelgesängen zu Rate. In warmen Tönen leuchten ihre roten, blauen, gelben und grünen Gewänder aus dem Grau der sie umschliessenden Zinnenmauer, die den Tempel andeuten soll.

16 *Die Taufe Christi* (*Matth. 3, 13–17*): Die Taufe durch Johannes, seinen Wegbereiter, setzt Christus in sein Erlöseramt ein. Er steht im Jordan – hier durch eine Geländemulde angedeutet – und wendet den Blick nach links zum Engel auf der Anhöhe, der ein purpurnes Gewand bereithält. Johannes, am andern Ufer des Flusses, hat die Rechte segnend zu Christus erhoben. Aus der Höhe schwebt die Taube des heiligen Geistes hernieder, begleitet von der göttlichen Stimme: «Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe».

17 *Die Versuchung Christi* (*Luk. 4, 3–4*): Mit einer heftig abwehrenden Bewegung wendet sich Christus vom Satan ab, der ihm als gehörntes Wesen mit drohenden Kugelaugen und gebogenem Schnabel er-

scheint. Die tierhafte Rechte weist energisch auf den Boden, wo – vor dem Einbau des heutigen Fensters – die Steine zu sehen waren, die Christus hätte in Brot verwandeln sollen. Steigt hinter dem Teufel der Boden als kahler Felsen an, so lassen ihn auf der Seite Jesu verschiedenartige feine Gräser zu einem zauberhaften Teppich werden. Mit seinem erfolgreichen Widerstand gegen die Macht des Bösen ist Christus nun ganz für sein Erlöserwerk bereit.

18 Der Einzug in Jerusalem (Joh. 12, 12–18)

Ohne Gefolge reitet Christus auf dem grauen Eselsfüllen in Jerusalem ¹⁸ ein. In der Linken trägt er einen Palmzweig, die Rechte ist grüßend erhoben. Die Bevölkerung, die sich zum Empfang vor der Stadt eingefunden hat, ist hier lediglich durch einen Mann, eine Frau und ein Kind vertreten: Ein Jude in gelbem Spitzhut eilt Christus entgegen und breitet ein rotes Gewand zu seinen Füßen. Aus dem schmalen Stadttor tritt winkend eine weibliche Gestalt, über dem Portal blickt ein Kind aus einem Fenster Christus entgegen, und selbst die gefiederte Palme scheint sich zum Willkomm leicht zu neigen. – Als Einzelbild an der Chorbo genwand leitet diese Szene den in der untersten Zeile geschilderten Leidensweg Christi ein.

19–26 Die Passion

Unter den heute fehlenden Bildern war zweifellos das Abendmahl zu sehen, da Christus den Jüngern Brot und Wein als seinen Leib und sein Blut darreichte, ferner die Szene im Garten Gethsemane, wo Christus seine Todesangst überwand und die schlafenden Jünger zum Wachen und Beten anhielt.

19 Die Kreuztragung (Joh. 19, 17): Wer zum Tod am Kreuz verurteilt war, musste nach damaligem Recht sein Kreuz selber zur Richtstätte tragen. Von dieser Szene ist nur ein schmaler Streifen erhalten geblieben. Er zeigt einen barhäuptigen Krieger, der dem Zug voranschreitet. Nur in Fragmenten ist die gebeugte Gestalt Christi zu erkennen.

20 Die Kreuzigung (Matth. 27, 35–54): Die Kreuzigung ist in verhaltener Form, nicht als theatralische Szene gegeben. Keine mitverurteilten Schächer und kein Soldatengewühl. Ermattet hängt Christus an dem schweren, in der Bildmitte aufgerichteten Kreuz. Sein Kopf ist er-

geben auf die Schulter gesunken. Nur wenig sind die weit ausgebreiteten Arme durchgebogen, kaum die Knie geknickt. Links die in Trauer sich neigende Mutter Jesu, deren Bewegung sich auf Johannes überträgt. Die Lanze des unsichtbaren Kriegsknechtes, die hinter dem Apostel durch zu Christus führt, schafft eine sichtbare Verbindung von den Trauernden zum Kreuz. Dem bedeutungsvollen Ereignis wohnen Zeugen aus den drei wesentlichen Ständen bei: links aussen ein Hohepriester als Abgesandter der Geistlichkeit, rechts Joseph von Arimathia aus der jüdischen Anhängergemeinde und der römische Hauptmann als Vertreter der Heidenvölker mit seiner hier in ein Spruchband geschriebenen Erkenntnis: „*Vere filius Dei erat iste*“ [Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen]. Der Rhythmus der Formen und Farben spiegelt die edle Verhaltenheit in der Bildaussage wieder und zeugt von einer verinnerlichten, fast verklärten Stimmung, der sowohl das Kämpferisch-Heroische wie das Grausame der Kreuzigung abgeht.

21 *Die Kreuzabnahme (Joh. 19, 38)*: Dieses völlig zerstörte Bild zeigte mit der Kreuzabnahme wohl auch die Trauer der Maria um ihren toten Sohn (Pietà), das Ereignis also, das Simeon bei der Darbringung vorausgesagt hatte (vgl. S. 100).

22 *Die Grablegung (Joh. 19, 40–42)*: Der blockhafte Sarkophag mit seinem kräftigen Sockel und stark ausladenden Rahmen nimmt einen beträchtlichen Teil der Bildbreite ein, doch reicht an seinen beiden Enden der Platz für Joseph von Arimathia und Nikodemus – der eine in Andeutungen erhalten, der andere im Original zerstört – die Christus ins Grab legen. Klagend erhebt Maria beide Hände, und sie drohte zusammenzusinken, wenn nicht Johannes, rechts, und Magdalena, links, ihr tröstend beistünden. Zusammen mit einem kaum sichtbaren vierten Trauernden bilden sie formal einen Block, der sich hinter dem Sarkophag zwischen den beiden Bäumen wie eine Pyramide erhebt.

23 *Christus in der Vorhölle (1. Petrus 3, 19)*: Christus steigt hinab zu den Toten, wo er die Gerechten, die vor seiner Zeit lebten, befreit – zweifellos eines der besten Bilder, denn spannungsvoll, aber doch mit ausgeglichenem Kräfteverhältnis wird die Szene geschildert, einmal im Gegensatz zwischen der deutlich vom dunkelroten Grund sich abhebenden, durch zwei Bäume isolierten Gestalt Christi und den rechts aus dem Höllentor hervordrängenden Uretern, Patriarchen und Propheten, die

hier der Erlösung harrten. Die gegeneinander gerichteten Bewegungen fangen sich in der bedeutungsvollen, lebenspendenden Berührung der Hände knapp neben dem Bildmittelpunkt auf. Der kräftigen Schrägestellung des Vordaches antwortet darunter die in der Gegenrichtung an den Rahmen gelehnte, gelbe Höllentür, welche zusammen mit den ebenfalls gelben Baumstämmen die Bildfläche gliedern hilft.

24 *Die Auferstehung* (*Matth. 27, 65–66*): Der nur sehr schmale erhaltene Streifen des Bildes zeigt das linke Ende des offenen Sarkophags, auf dessen hinterer Ecke ein kleiner Engel steht. Vorne auf dem Sockel hockt – nur zur Hälfte noch sichtbar – ein schlafender Wächter. Die Figur des aus dem Grabe steigenden Christus ist dem späteren Einbau des Seiteneingangs zum Opfer gefallen. 4

25 *Die Himmelfahrt Christi* (*Apostelgeschichte 1, 9*): Als Auferstehender hat Christus den Tod überwunden; die Himmelfahrt beschliesst sein Werk auf Erden. Wahrscheinlich war dieses Bild symmetrisch aufgebaut mit dem Hügel, auf dessen Spitze Christus seine letzten Fussspuren zurückliess, in der Mitte und zwei Gruppen kniender Apostel zu beiden Seiten. Davon hat sich nur die rechte Hälfte erhalten. Sie zeigt vorne Petrus mit seinem charakteristischen Kraushaar, Johannes und einen weiteren Jünger. Dahinter bleiben die restlichen Apostel nahezu verborgen. Von Christus, der eben die Erde verlassen hat und in einer Regenbogenglorie gen Himmel schwebt, sind noch die Füsse und ein Teil des weissgefütterten Purpurmantels zu sehen.

26 *Das Pfingstfest* (*Apostelgeschichte 2, 1–3*): Die alte, kleine Spitzbogenbüre in der Ecke – später in ein Fenster verwandelt – hat dieses Bildfeld von Anfang an rechts unten beschnitten. Hinter der roten Zinnenmauer erscheinen die Jünger Christi ähnlich gestaffelt wie in der vorangehenden Szene. Wie man sich bei dem ungewöhnlichen Format das Ganze vorzustellen hat, bleibt offen. Sicher aber ist, dass den Aposteln mit der Ausgiessung des Heiligen Geistes die durch den Sündenfall verscherzte göttliche Gnade zurückverliehen wurde.

27 *Die Marienkrönung*

Der Himmelsthron, eine schlichte, gelbe Bank mit weit vorspringender Fussplatte, zieht sich über die ganze Bildbreite. Gottvater und Christus haben Maria in ihre Mitte genommen und ihr eben eine Krone aufs 15

Haupt gesetzt. Mit weit gespannten Flügeln senkt sich die Taube des Heiligen Geistes hernieder. Sie berührt mit dem Schnabel die mittlere Spitze des Diadems und erscheint so wie dessen Aufsatz. Mit dieser Krönung wird Maria als neue Eva – Mutter des neuen Menschengeschlechts – von der göttlichen Dreieinigkeit wieder aufgenommen, wodurch jedem Abkömmling dieses Menschengeschlechts der Weg zurück zum ewigen Leben offensteht¹⁸⁴. Dieser Weg aber geht nicht direkt zum Paradies, sondern führt über das grosse Weltengericht. Hier in Erlenbach ist es an der Südwand dargestellt.

DAS JÜNGSTE GERICHT

(Schiff, Südwand: Bild 36)

²² Umgeben von einem Wolkenband erscheint Christus als Weltenrichter, in frontaler Haltung auf dem Regenbogen thronend. Zwei Schwerter gehen aus seinem Munde, seine Rechte ist segnend erhoben, die Linke zur Hölle hin abweisend gesenkt. Streng richtet sich sein Blick über all die Auferstehenden hinweg, die zu seinen Füssen, von Teufelchen bedroht, aus der Erde steigen. Unter ihnen, gross, die kniende Gestalt des fürbittenden Johannes des Täufers. Ihm gegenüber, links von Christus, hat man sich in entsprechender Haltung Maria vorzustellen. Die beiden Fürbitter sind aus der byzantinischen Darstellung des Weltengerichts in das abendländische Gerichtsbild übernommen worden. Zwischen den ehemaligen, in andeutenden Kerben noch zu erkennenden Rechteckfenstern erhebt sich die Paradiesespforte, ein mittelalterliches Stadttor, auf dessen auskragender Zinnenmauer ein munteres Engelchen emsig zum Empfang der Seligen fiedelt. Wenig über ihm kreuzen sich die mit Siegesfahnen geschmückten Posaunen zweier Engel, die zum Gericht blasen. Vom Höllenrachen rechts im Bild hat sich wenig erhalten. Lediglich in der untern Ecke zeugen Reste eines Schlundes und eines mit einem Stab bewehrten Teufels von den Qualen der Verdammten¹⁸⁵.

Hier, angesichts von Paradiesespforte und Höllenschlund, sieht sich der Betrachter unweigerlich auf sein eigenes Leben angesprochen. Würde er selber dereinst vor dem höchsten Richter bestehen können und zu den Seligen gehören, oder sollte ihm ewige Verdammnis be-

schieden sein? Unversehens wird das Verlangen nach göttlicher Gnade zum persönlichen Anliegen. Die damit verbundene Frage nach dem «Wie?» findet denn auch in den chorwärts abschliessenden Malereien ihre Antwort:

DIE SIEBEN SAKRAMENTE

(Schiff, Südwand: Bilder 28–35)

Göttliche Gnade empfängt der Gläubige durch die Sakramente. Diese entspringen dem Opfertod Christi, weshalb sie hier auch rund um ein *Kreuzigungsbild* (28) angeordnet sind. Leider haben die Szenen zum Teil grossen Schaden erlitten. Unten links war als erstes die *Priesterweihe* (29) dargestellt, die zur Verwaltung und Spende der Sakramente befähigt. Darüber hat sich ein Teil der *Taufe* (30) erhalten, die den Gläubigen in die christliche Gemeinde aufnimmt, ihn von der Erbsünde befreit und ihm Heiligen Geist verleiht. Bekräftigt wird die Taufe durch die *Firmung* (31). Zu sehen ist hier der Bischof, der sich vom Altartisch aus den (zerstörten) Firmlingen zuwendet. Im *Altarsakrament* (32), worin sich die Opfertat unblutig wiederholt, ist Christus erneut gegenwärtig. Das Bild hält den Augenblick der Elevation fest: Ein Priester hebt am Altar die Hostie empor. Rechts hinter ihm knien ein Ministrant und das Grüpplein der Gläubigen, die dem Vorgang mit gefalteten Händen folgen. – Gnadenspendenden Charakter hat auch die *Ehe* (33), weil sie von Gott eingesetzt und von Christus erneuert wurde, damit sich das Geschlecht erhalte. In dieser recht gut erhaltenen Szene legt der Priester eben die Hände eines zu seinen Seiten knienden Brautpaars ineinander. Das *Buss-Sakrament* (34) tilgt die nach der Taufe begangenen Sünden. Hier ist nur noch der Büssende erkennbar, ein wohlhabend gekleideter Mann, dem ein Teufelchen entweicht. Mit der *Letzten Ölung* (35) segnet der Priester das Krankenzimmer, erteilt dem in Todesgefahr schwebenden Patienten die Absolution, betet um seine Genesung oder, wenn dies nicht in Gottes Ratschluss steht, um einen sanften Übergang ins ewige Leben. Das Bild zeigt links zwei Familienangehörige, die ans Krankenbett treten. Noch lässt sich das untere Ende des Lagers mit den aus der Decke guckenden Füssen des Patienten erkennen. Der rechte Teil mit dem herbeigerufenen Priester ist zerstört.

Die links an die Sakamente anschliessenden Malereien gehören einer früheren Epoche an und sind ab Seite 138 beschrieben.

DIE KLUGEN UND TÖRICHEN JUNGFRAUEN

(Chorbogen: Bilder 42–43)

Wie sich in der Bilderbibel das Geschehen von Westen nach Osten abwickelt und unmittelbar neben dem Chorbogen in der Marienkrönung seinen Höhepunkt findet, so verraten auch die Malereien an der Südwand von der Hölle zu den Sakamenten eine inhaltliche Steigerung nach dem Chor hin, der einst das Allerheiligste barg. An der Schwelle dazu, am Eingang zum Haus des Herrn, erscheinen die Klugen und Törichten Jungfrauen: Christus hat seine Wiederkunft ohne genaue Terminangabe angekündigt, dafür aber mit der Ermahnung verknüpft, wachsam zu sein. Das damit verbundene Gleichnis erzählt von den Jungfrauen, die nach alter orientalischer Sitte bei einer Hochzeit die Braut zum Haus des Bräutigams geleiten, eine Zeremonie, die meist abends stattfindet, weshalb die Begleiterinnen ein Öllämpchen tragen. Nur fünf der zehn Jungfrauen haben sich mit einem Ölrorat versehen. Da der Bräutigam zur vermuteten Zeit nicht erscheint, schlafen sie ein und lassen die Lämpchen ausbrennen. Während die Klugen Jungfrauen beim Eintreffen des Erwarteten ihre Lichter mit dem Ersatzöl wieder entzünden und zum Fest ins Haus eintreten können, müssen die Törichten erst zum Krämer laufen. Bei ihrer Rückkehr ist die Tür zum Festsaal verschlossen (Matth. 25, 1–13).

Auch hier in Erlenbach lassen sie ihre nutzlos gewordenen Lämpchen fallen und wenden sich vom Allerheiligsten ab. Die andern aber blicken mit brennenden Lichtern zum Altar. Sie stehen übereinander in rotgerahmten Fensternischen. Ihr langes, blondes Haar ist in der Mitte gescheitelt und fällt in Wellen über den Rücken. Über grosse, kugelige Augen, volle Lippen und runde Wangen charakterisieren die Gesichter. Je höher die Nische steht, desto mehr beugt sich die Jungfrau heraus.

Über dem Scheitel des spitz zulaufenden Chorbogens erinnern vertiefte, weiss gebliebene Streifen an das hölzerne Kruzifix, das bis zur Reformation dort gehangen hat. Die beiden Propheten zu seinen Seiten sind weiter hinten, auf Seite 111 beschrieben.

DIE MALEREIEN IM CHOR
(Bilder 44–64)

Im Altarraum, wo Gott im Sakrament gegenwärtig ist, erzählen die Wände von seinem Eingreifen ins Schicksal der Menschheit und lassen die Verkünder seiner Lehre im Bild erscheinen. Zwischen den einzelnen Zonen läuft ein gelbes Band hin, das in unendlicher Wiederholung die Namen **耶穌 maria** trägt.

44–47 *Die Evangelistsymbole*
(Chorgewölbe)

Die vier Evangelisten haben Christi Leben und Wirken niedergeschrieben und damit die Grundlage zur Verbreitung der frohen Botschaft geschaffen. Ihre Symbole sind hier als vier eindrückliche, kraftvolle Wesen mit halb geöffneten Flügeln in die spitz zulaufenden Felder des Kreuzrippengewölbes eingepasst. 30

44 *Der Engel des Matthäus.* Im Schriftband: **sanctus mateus.** 26
(Westen)

45 *Der Stier des Lukas:* **sanctus lucas.** (Norden)

46 *Der Adler des Johannes:* **sanctus iohannes.** (Osten)

47 *Der Markuslöwe:* **sanctus marcus.** (Süden) 27

63 *Die Prophezeihung der Geburt Christi*
(Ostwand, Bogenfeld)

Den entscheidenden Anfang zur Verwirklichung eines neuen Friedensreiches hat Gott mit der Menschwerdung seines Sohnes gesetzt. Dieses bedeutende Ereignis kommt deshalb hinter dem Altar im Bogenfeld der Ostwand und damit unmittelbar in der Blickrichtung der Gemeinde zur Darstellung. Heute sind nur noch Teile zweier Schriftbänder mit alttestamentlichen Weissagungen vom Kommen des Messias zu sehen – Prophetensprüche, die in typologischen Bilderzyklen (vgl. S. 238) der Verkündigung an Maria beigeordnet sind. 18

Links: **Ecce virgo concipiens et pariens filium** (Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären. Jesaja 7, 14).

Rechts: **Quia creavit dominus novum super terram femina circumdavit virum** (Denn der Herr wird ein Neues im Lande schaffen: Das Weib wird den Mann umgeben. Jeremia 31, 22).

62 Die Übergabe der Zehn Gebote an Moses (2. Mose 20)

(Nordwand, Bogenfeld)

32 34 Durch Christus ist der Welt «Gnade und Wahrheit» verheissen; eine Rechtsordnung aber hat Gott ihr bereits am Sinai gegeben (Joh. 1, 17). So stehen die Zehn Gebote – auch sie ein Anfang – sinngemäss in einem seitlichen Bogenfeld, jenem der Nordwand, und zwar nicht im Wortlaut des Alten Testamentes, sondern in volkstümlicher deutscher Fassung:

Dis sind die X Gebot

Dis I du solt ein got an betten
Dis II du solt got nit üppisch neñ
Dis III du solt dē firtag heilig machē
Dis IIII du solt eren vatter un müter
Dis V du solt nieman töden
Dis VI du solt nit steln
Dis VII du solt kein unküschheit triben
Dis VIII du solt kein falsche zug trage
Dis IX du solt niemas fröwe begern
Dis X du solt niemas guß begern

48–60 Die Apostel mit dem Glaubensbekenntnis – das Stifterbild

(alle Chorwände)

Mensch geworden, lehrt Christus sein Volk und sendet die Jünger aus, die Frohbotschaft aller Welt zu verkünden. Die Bilder dieser unmittelbarsten Sendboten des Messias erscheinen rings um den Altar in der unteren Zone der drei Wände. Wie die Zehn Gebote den Alten Bund besiegeln, sind die Glaubensartikel der Apostel das Bekenntnis zum Neuen Bund. Nach mittelalterlicher Tradition haben sie das Credo formuliert, bevor sie sich trennten, wobei jeder einen Satz beisteuerte. Die hier verwendete Aufteilung stützt sich fast wörtlich auf den Pseudo-augustini-schen Sermo 240 aus dem 6. Jahrhundert. Im Gegensatz zu allen andern ins Bildprogramm eingestreuten Texten ist das Glaubensbekenntnis zusammen mit den Zehn Geboten nicht lateinisch, sondern deutsch wiedergegeben, da «die wichtigsten Stücke der religiösen Volksunterweisung schon vor manchen Jahrhunderten in deutscher Sprache gelehrt

und gelernt, gepredigt und geschrieben worden sind»¹⁸⁶. – Die Reihe der Apostel beginnt links an der Nordwand. Da die Textvorlage fehlt, die dem Maler zur Verfügung stand, sind die zerstörten Stellen hier in modernem Deutsch ergänzt.

48 *Petrus*: Nur im Umriss und wenigen vorzeichnenden Linien ³² noch zu erkennen. Im Schriftband:

Sant peter spricht Ich glöb in got vater
almechtigen der der schopfer ist himels und ertrich.

49 *Stifterfigur*: Kniend, in der Tracht eines Geistlichen, dem heiligen Petrus zugewandt (s. S. 114).

50 *Andreas*: Kopf korrigiert, blickte zuerst nach links, dann nach ³³ rechts.

Sanct Andreas spricht Ich glöb an sin eingeborenen
sun unserem heren Jhesus cristus.

51 *Jakobus der Ältere*: Als Mittelfigur frontal gegeben.

Sant Jacobus der ältere spricht
ich glöb dass er empfangen Ist vō dem heilge geist
geborn vō der Jungfrau Maria.

52 *Johannes*: Rekonstruiert. Nur Schriftband ursprünglich.

Sanctus Johannes spricht: Ich glöb dz er gelitten
unter Pontius Pilatus, gekreuzigt,
gestorben und begraben.

53 *Thomas*: Gewand in der schwarzen Nachzeichnung teilweise erhalten.

Sanctus thomas spricht Ich glöb das er niderfür
zu der helle an dem tritten tag erstunt.

Hieronymus in der Ecke gehört einer späteren Malschicht an (s. S. 142).

54 *Jakobus der Jüngere*: Figur ziemlich stark verwaschen. ¹⁸

Sanctus Jakobus der Jüngere spricht:
Ich glaube dass er zu himel für sitzend
zur Rechten Gottes, des almechtigen Vaters.

55 *Philippus*: Grösstenteils rekonstruiert.

Sanctus Philippus spricht:
Ich glöb dz künftig ist zu richten
die lebendigen und die toten.

56 *Bartholomäus*: Rekonstruiert.

Sanctus Bartholomäus spricht: Ich glaube
an den heiligen geist.

57 *Matthäus*: In lebhafter Gebärde der Mitte zugewendet.

*Sanctus mathäus spricht: Ich glaube an die heilgen
cristenheit un gemeinsam aller heiligen.*

25 58 *Simon*: Von allen Aposteln am besten erhalten.

Sanctus symon spricht Ich glöb urstende des fleisch.

59 *Wohl Judas Thaddäus*: Nur Schriftbandfragment überliefert.

*Sanctus Judas Thaddäus spricht: Ich glaube
an die Vergebung der Sünden.*

60 *Wohl Matthias*: Nur ein Teil seines Heiligenscheins ist noch zu erkennen.

*Sanctus Matthias spricht: Ich glaube an ein
ewiges Leben.*

Die später hier entstandenen Malereien sind auf Seite 142 gewürdigt.

64 *Die Bekehrung des Saulus*

(Südwand, Bogenfeld)

35 Als das apostolische Glaubensbekenntnis entstand, hatte das göttliche Licht Paulus noch nicht getroffen. Seine später erfolgte Bekehrung vom erbarmungslosen Christenverfolger zum grössten Völkerapostel aller Zeiten findet sich in Erlenbach als besonderes Ereignis erneut in einem Bogenfeld, jenem der Südwand; denn innerhalb der Heilsgeschichte bedeutet sie wiederum einen Anfang: Jenen zur weltweiten Missionierung der Heiden und zu den Bemühungen, das Heidentum dem Judentum gleichzustellen. Die Szene ist in der unteren Partie beschädigt. Links in den Wolken Christus mit dem Schriftband: *Saule saule quid me persequeris* [Saul, Saul, was verfolgst du mich? Apostelgeschichte 9, 4]. Rechts in voller Rüstung Saulus, vornüber vom Pferd stürzend. In seinem Schriftband die Worte: *Domine dñe* [Domine] *quid me vis facere* [Herr, Herr, was willst du, dass ich tun soll? Apostelgeschichte 9, 6].

61 *Gregor der Grosse*

(Südwand, Fensterleibung)

Ihre Nachfolger fanden die Apostel in den Kirchenvätern, deren bedeutendste in den breiten Fensterleibungen zu sehen waren. Erhalten hat sich nur Gregor der Grosse (um 540–604), in dessen aufgeschlagenem

Buch man die berühmten Worte des Simeon lesen zu können glaubt: Nunc dimittis servum tuum domine secundum verbum tuum [Herr, nun lässt du deinen Diener im Frieden fahren, wie du gesagt hast. Luk. 2,29]¹⁸⁷.

JESAJA UND JEREMIA

(Chorbogenwand: Bilder 40–41)

Die Verbindung vom Schiff zum Altarraum ist nicht nur durch das Gleichnis von den Klugen und Törichten Jungfrauen gegeben. Eine weitere Beziehung schaffen die Propheten Jesaja und Jeremia, denn sie erscheinen nicht nur an der Ostwand des Chors, sondern ebenso an der Chorbogenwand. Prophezeihen sie im Altarraum den göttlichen Beitrag zur Errettung der Menschheit (vgl. S. 107), fordern sie an der Chorbogenwand eben diese Menschheit auf, auch das Ihre für die Erlösung zu tun. Ursprünglich standen sie hier denn auch zu seiten des Gekreuzigten, der sich für die Sünden der Welt geopfert hat. Seit der Reformation fehlt jedoch das Kruzifix, das über dem Scheitel des Chorbogens befestigt war. Seine Grösse lässt sich an der Vertiefung abmessen, die der Querbalken an der Wand hinterlassen hat. Links davon steht *Jeremia* (40), der in einer lebhaften Bewegung ein langes Schriftband der Mitte zu flattern lässt: *Bonas facite vias v[ost]ras et studia v[ost]ra et habitabo vobis^{cum} in loco isto.* (Bessert euren Wandel und eure Vorhaben, dann will ich bei euch wohnen an dieser Stätte. Jer. 7, 3) – *Jesaja* (41), rechts, ist zerstört. Aus dem Schriftbandfragment ergibt sich – ergänzt – der Spruch: *heu c[on]solabor sup[er] hostibus meis et vindicabor de inimicis meis.* (O weh, ich werde mich trösten an meinen Feinden und mich rächen an meinen Widersachern. Jes. 1, 24.)

DIE HEILIGENBILDER

Noch fehlt im Bildprogramm die Schar der Heiligen, die innerhalb der Heilsgeschichte nicht die tragende Rolle spielen wie Apostel, Evangelisten und Kirchenväter, von den Gläubigen aber verehrt und in ihren verschiedenen Nöten als Helfer angerufen wurden. Sie finden sich deshalb an den der Gemeinde zugänglichen Kirchenwänden, und zwar in kleinerer Zahl als in vielen anderen Landkirchen, wo man dem schlichten Volksglauben mehr entgegenkam.

37 *Die Zehntausend Ritter*

(Schiff, Südwand)

²¹ Diese Soldaten Kaiser Hadrians, die nach ihrer Bekehrung zum Christentum grausame Folterungen erleiden mussten und zuletzt in die Dornen gestürzt wurden, genossen bei den Bernern besondere Verehrung. Bern hatte nämlich am 21. Juni 1339, also am Vorabend des Zehntausend-Ritter-Tages, die Schlacht bei Laupen gewonnen, worauf es in der Überzeugung, die Ritter hätten mitgekämpft, deren Tag zum alljährlichen Feiertag erhob. Es gewährte ihnen auch eine besondere Stellung im neuen Münster, indem es ihren Leidensweg als einziges Heiligenmartyrium neben biblischen und dogmatischen Themen ins Bildprogramm der Chorfenster aufnahm (1447–1450). In Erlenbach fanden die Ritter hinten im Schiff an der Südwand ihren Platz. Als puppenhafte Figürchen sind sie mehr in dekorativer Ausbreitung als in realistischer Schau auf lange Dornen aufgespiesst, die an kräftigen Ästen aus einem Kruzifix herauswachsen.

38 *Alexius unter der Treppe seines Elternhauses*

(Schiff, Westwand)

Der einem römischen Patriziergeschlecht entstammende Alexius war von seinen Eltern zur Ehe bestimmt, doch floh er am Tag der Hochzeit nach Edessa, wo er siebzehn Jahre als Bettler lebte. Bei seiner Rückkehr ins elterliche Haus gewährte ihm der Vater Unterschlupf, freilich ohne ihn wiederzuerkennen. Bis zu seinem Tode hauste er krank und elend unter der Treppe, nährte sich von Abfällen und hatte den Spott des Gesindes zu ertragen. – Er war der Schutzpatron der Alexianer, einer im 14. Jahrhundert entstandenen Bruderschaft, welcher Papst Sixtus IV. im Jahr 1472 die Augustinerregel gewährte¹⁸⁸. Falls diese Bruderschaft, die sich der Krankenpflege widmete, auch in unserer Gegend wirkte und schon vor der Jahrhundertmitte den Augustinern nahe stand, kann die Alexius-Szene ihr zuliebe ins Erlenbacher Bildprogramm aufgenommen worden sein. – Das Bild ist vom südlichen Emporenaufgang halb verdeckt. Es zeigt das Elternhaus des Heiligen. Unter der Treppe liegt der kranke Alexius, den ein Diener mit einem Kessel Spülwasser übergiesst. – Hier im oberen Teil der Wand weitere Heiligenbilder anzu-

bringen, wäre wenig sinnvoll gewesen, weil die Distanz zum hilfesuchenden, gläubigen Betrachter zu gross war. Deshalb entstand an dieser Stelle eine Reihe schlanker, roter Säulen mit Dreipassarkaden und eingestreuten Rosetten.

(*Hl. Michael*)

(Chorbogenwand, rechts)

Bis jetzt fehlt im Bildprogramm der Schutzheilige der Kirche Erlenbach. Wir vermuten ihn rechts des Chorbogens hinter der später gebauten Kanzel, wo nur noch Reste früherer Malereien zu sehen sind (vgl. S. 140).

Hl. Christophorus

(Westfassade)

Der beliebte Nothelfer, an den man sich wandte, um vor plötzlichem Tod bewahrt zu bleiben, steht an der Westfassade vor rotem Grund, gross und weithin sichtbar für den vorüberziehenden Wanderer und für jene, die in der Umgebung ihr Tagewerk verrichten. Die Legende berichtet, dass der Riese auf der Suche war nach dem mächtigsten König. Als er einmal ein Kind über einen gefährlichen Fluss trug, wunderte er sich über die Last, die ihn immer tiefer drückte. Der kleine Christusknabe gab sich ihm als der Herr der Welt, den er suchte, zu erkennen, taufte ihn und prophezeigte, als Beweis für die Wahrheit dieser Taufe werde die lange Stange, die ihm das Waten im Fluss erleichterte, ergrünen und blühen. – Hier im Bild biegt Christophorus mit beiden Händen diesen Stab herunter, um die ergrünte Krone besser sehen zu können. Das Christuskind sitzt ihm auf der Schulter, hält sich dabei mit einer Hand am dichten Haar seines Trägers fest und hat die andere sprechend erhoben. – Die Rötelzeichnung in der untern Zone des Bildes stammt wohl von Pilgern. Ihre Deutung steht noch aus.

WÜRDIGUNG

Gesamthaft betrachtet besticht dieses Bildprogramm durch seinen streng systematischen, bis in alle Einzelheiten klar durchdachten Auf-

bau. Von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht offenbart sich dem Betrachter Schritt um Schritt der Weg zur verheissenen Gnade. Bewusst ist eine jede Szene als wesentlicher Stein im Gefüge des göttlichen Heilsplanes ausgewählt – eine theologische Leistung, die in anderen Landkirchen nicht ihresgleichen findet und eher an Bilderzyklen in grossen Kathedralen denken lässt. Wie diese kann das Erlenbacher Programm in seiner Gesamtheit nicht einfach dem Musterbuch eines Malers entsprungen sein, sondern ist vielmehr einem hochgebildeten Geistlichen zuzuschreiben, der zudem – wie die gezielte Anordnung der Bilder beweist – mit der Architektur der Kirche vertraut war.

DER STIFTER DER GROSSEN BILDERZYKLEN

²⁹ An der Nordwand des Chors erscheint zwischen den zwei ersten Aposteln kniend der Stifter der Malereien. Er trägt das Gewand eines Geistlichen und muss deshalb mit dem Verfasser des Bildprogramms identisch sein. In seinem stark beschädigten Schriftband lassen sich lediglich die ersten und letzten Buchstaben entziffern: Am Anfang *p*et und nach einer Lücke ein hauchzartes *B*, am Schluss die Ortsbezeichnung *Jnderl [appen]* für Interlaken.

Wie bereits Pfarrer Ernst von Känel vermutet hat, kann es sich nur um den Interlakner Chorherrn Peter Bremgarter handeln¹⁸⁹. Als «kircher ze erlenbach» ist er in einer Urkunde von 1421 bezeugt¹⁹⁰. Nach weiteren Dokumenten betreute er 1417, als in Erlenbach noch «Rodulphus Aanas» amtete¹⁹¹, die Pfarrei von Meiringen¹⁹² und 1426 jene von Spiez¹⁹³, deren Kollaturrechte 1424 an das Kloster Interlaken übergegangen waren. Nach Lohner hatte Bremgarter bereits zu diesem Zeitpunkt nach Spiez gewechselt¹⁹⁴. Von 1429 bis 1444 stand er als ²⁸ Propst seinem Kloster vor¹⁹⁵. Somit wirkte er – nach den sicheren Urkunden gerechnet – höchstens acht Jahre, von 1418 bis 1426, in Erlenbach.

Peter Bremgarter wird die Malereien privat, wohl kaum als Stiftung des Klosters in Auftrag gegeben haben; jedenfalls kniet er zu Füssen seines persönlichen Namenspatrons, des heiligen Petrus. Er stammte aus einer begüterten Familie, die am Thunersee Güter besass und wahrschein-

lich dem Kreis der Bernburger angehörte¹⁹⁶. Das Bildprogramm von Erlenbach verrät in Bremgarter den hochgebildeten Theologen, der zu den führenden Köpfen des Klosters Interlaken gezählt haben muss. Was ihn zu seiner Stiftung bewog, ist nicht bekannt. Vielleicht empfand er die bestehenden Bilder als veraltet oder zu wenig ergiebig, als dass sie seinem systematischen Denken hätten genügen können. Vielleicht waren die neuen Malereien als Opfer für sein Seelenheil gedacht, und schliesslich mag der Gedanke, sich ein Denkmal zu setzen, mitgespielt haben.

Auch als private Stiftung sind die Malereien für das kulturelle Wirken des Klosters ein bedeutendes Zeugnis, hat sich doch kein zweites künstlerisches Unternehmen, das von einem Interlakner Chorherrn geleitet wurde, so vollständig erhalten. Weil Bern bei der Säkularisation im Jahr 1528 vor allem jene Papiere behändigte und aufbewahrte, die den Landbesitz betrafen, ist vom Klosterleben nicht viel mehr bekannt als der ewige Kampf um Grundstücke, Zinsen und Zehnten sowie die Spannungen zwischen dem Männer- und Frauenkonvent, die bereits 1485 zur Auflösung des Frauenklosters führten¹⁹⁷. Vom eigentlichen Bücherbestand der Propstei haben sich lediglich zwei Bände erhalten, beides kostbare Breviere, die heute als Ms 524 und 524 B der Burgerbibliothek Bern angehören¹⁹⁸. Sie müssen von der gleichen trefflichen Meisterhand um die Mitte des 15. Jahrhunderts geschrieben worden sein. Die künstlerische, mehrheitlich ornamentale Ausstattung beeindruckt durch ihren Einfallsreichtum und die präzise Ausführung. Besondere Sorgfalt galt auch den Pergamentnähten, wo zierliche Stiche aus blauer, roter, grüner und gelber Seide sich eng aneinanderreihen. Auf dem vordersten Blatt des Ms 524 B stehen in den Schriftzügen des 15. Jahrhunderts die Namen zweier Eigentümerinnen des Buches: Johanna von Aarberg und Agnes Stollera – beide urkundlich bezeugt als Nonnen des Augustinerinnenklosters von Interlaken¹⁹⁹. Man meint in den feinen Pergamentnähten auch das Werk von Frauenhänden zu erkennen. Zwar lässt sich nicht beweisen, dass die Bände wirklich in Interlaken entstanden sind; aber es besteht auch kein Grund, dies auszuschliessen.

Noch ergeben die wenigen Anhaltspunkte kein deutliches Bild vom kulturellen Schaffen der Augustiner. Sie lassen aber vermuten, dass in Interlaken mehr Leistungen erbracht wurden, als man heute unter dem Eindruck der einseitigen Quellen gemeinhin annimmt.

DIE MALER UND IHR STIL

Künstlernamen sind uns keine überliefert, weder als Signaturen an der Wand noch in Dokumenten. Wieviele Malerhände Peter Bremgarters Bildprogramm verwirklichten, ist deshalb unbekannt. Die schablonierten Ornamente, die Bilderrahmen, Hintergrundflächen und ähnliche einfache Arbeiten könnten von Gesellen ausgeführt worden sein, von Hilfskräften vielleicht, die das Kloster Interlaken zur Verfügung stellte. Für die künstlerische Würdigung der Bilder ist ihr Beitrag belanglos. Fasst man dagegen die Figuren, ihre Gestaltung und Anordnung näher ins Auge, kommt man bald zum Schluss, dass hier mindestens zwei Hauptmeister am Werk waren. Ihnen sei als erstes ein Name gegeben.

«Meister von Erlenbach» heisse der Schöpfer der Bilderbibel an der Nordseite des Schiffs. Von seiner Hand stammen auch das Fassadenbild, die gesamten Chormalereien und wahrscheinlich der Prophet Jeremia über dem Chorbogen.

«Südwandmeister» sei der zweite, bescheidenere Maler genannt, der an der Südseite des Schiffs und vermutlich an der Stirnseite des Chorbogens gearbeitet hat. Ihm verdanken wir somit die Sakramentsbilder, das grosse Jüngste Gericht, die Zehntausend Ritter, die Alexiusszene sowie die Klugen und Törichten Jungfrauen.

DER MEISTER VON ERLENBACH

Die Bilderbibel an der Nordseite des Schiffs

Technik. Wie in unserer Gegend üblich, hat der Meister von Erlenbach «al secco» gemalt, also die mit Kalk- und Kaseinstoffen angerührten Farben auf den bereits bestehenden, höchstens etwas angefeuchteten Malgrund aufgetragen. Als erstes teilte er die verfügbare Fläche in die vorgesehenen Felder ein. Dies geschah mit farbgetränkten, der Mauer entlang gespannten Schnüren, die durch ein kräftiges Herausziehen und Zurückschnellenlassen der Wand die gewünschten geraden Linien aufprägten. Zum Malen der Sockelornamente und des schwarzgelben

Vierpassbandes dienten Schablonen. Die Szenen zeichnete der Meister mit roter Farbe vor, trug dann die Lokalfarben in reinen Tönen auf, zog die Linien schwarz nach und schattierte mit schwarzen Schraffuren. In den Gesichtern, deren Zeichnung teilweise rot belassen wurde, lässt sich stellenweise die zarte Hautfarbe noch erkennen, doch ist keines mehr vollständig erhalten. Ganz allgemein fehlt die oberste Farbschicht, weil sie dem Übertünchen und Wiederfreilegen der Malerei nicht standzuhalten vermochte.

Farbigkeit. Trotz der Beschädigungen strahlen die Bilder immer noch eine warme Farbigkeit aus und verleihen damit dem Raum sein eigentliches Gepräge. Neben dem dunklen Rot und verblassenen Hellblau des Hintergrundes dominieren das helle Gelb und Grau in Rahmen und Bordüren, Bauten und Bodenstreifen. Dazu gesellen sich neben dem Dunkelgrün der Baumkronen die verschiedenen reinen Blau-, Grün-, Rot- und Gelbtöne in den Gewändern. Braun ist nur sehr spärlich verwendet.

Äusserer Aufbau. In seiner Gesamtheit wirkt der biblische Zyklus nicht als Aufreihung, sondern als festes, geschlossenes Gefüge von Bildern. Durch den waagrecht und senkrecht zwischen den Feldern durchlaufenden Ornamentstreifen und den schachbrettartigen Wechsel von rotem und einst hellblauem Grund wird eine Trennung in waagrechte Zonen vermieden. Auch inhaltlich sind die drei Reihen ja miteinander verbunden, indem die beiden oberen in ihrem letzten Feld jeweils eine Szene zeigen, die zum darunter Folgenden überleitet (siehe Seiten 98 und 101).

Bildelemente. Festen Kompositionsgesetzen unterstellt der Meister – bewusst oder unbewusst – auch das einzelne Bild, und zwar mit einer Gewandtheit, die jede Gefahr einer Erstarrung im Konstruktiven zum vornherein ausschliesst. Die Schilderung der Szenen beschränkt sich auf das absolut Wesentliche. Hauptträger des Bildes sind die Figuren. Ein Bodenstreifen, themabedingte Architekturen und Bäume kommen als einzige weitere Elemente dazu, wollen aber weder reale Räumlichkeit noch wirkliche Landschaft schaffen. Nur die Bauten aus Stein deuten mit ihrer kräftigen Plastizität die dritte Dimension an. Ihre Flächen sind im Farbton deutlich voneinander abgehoben, die Kanten scharf gezogen. Im übrigen bleibt die Szene an die Bildebene gebunden. Wenn

auch die Bodenlinie manchmal leicht hügelig an- und absteigt, so wird doch nicht zwischen näheren und ferneren Punkten unterschieden. Oft kommt der Erdstreifen, von mannigfachen Gräsern bewachsen, einem gewirkten Teppich gleich.

Architektur in der Bildebene. Ein weiteres Merkmal dieser flächigen Kompositionsweise ist das Einspannen gewisser Architekturen in den Bildrahmen. Nicht nur wird das Kreuz genau zwischen die untere und obere Rahmenleiste eingepasst, auch bei der Geburt Christi, gleich darüber, berühren vorderer Pfosten, linke Spitze und First des Stalles den Rahmen. Dieser Stall mit seinem in die Bildebene geklappten Giebel ist knapp gross genug, um Maria auf ihrem Lager, Ochs und Esel hinter der Krippe sowie einen kleinen anbetenden Engel aufzunehmen. Ebenso stehen der Altar der Darbringung und die Sarkophage bei Grablegung und Auferstehung nicht frei im Bild. Auch die Höllenpforte ist genau eingespannt, die weggehobene Türe schräg an den Rahmen gelehnt.

Die Bäume. Die Szenen aus dem 1. Buch Mose sind ärmer an notwendigen Ausstattungsgegenständen und tragen deshalb zum Füllen des leeren Raumes ein bis drei Bäume mit schlanken, biegsamen Stämmen und kleinen, kugeligen Kronen, die meist von den Köpfen der Figuren leicht überschnitten werden. Dieses Zusammenspiel von Figur und Baum, das sich in Variationen über die ganze oberste Reihe hinzieht, vermag zwar nicht, zwei räumliche Schichten, ein deutliches Vorne und Hinten, zu schaffen, verhindert aber doch das hier drohende allzu starke Verharren in der Bildebene.

Verlauf der Kräfte. Die Kräfte, seien es Bewegungen oder Linien, verlaufen meistens gegengleich von aussen nach innen. Führen sie von links nach rechts, dann hält die Figur am rechten Bildrand sich leicht zurück, als empfände sie den Rahmen als hemmende Mauer, so Eva bei der Vertreibung aus dem Paradies oder der Soldat, der den Zug nach Golgatha anführt. Obschon dieser zwar mit seinem linken Fuss die Rahmenleisten überschneidet – sonst werden diese immer peinlich respektiert –, erweckt er nicht den Eindruck, als ob er aus dem Bild heraustreten wollte. Stets spielt sich die Handlung völlig innerhalb der gegebenen Fläche ab, im Gegensatz etwa zu Zweisimmen, wo weiträumigere Szenen aufgebaut werden.

Mittelsenkrechte und Diagonalen. Gewisse, öfters wiederkehrende Anordnungen lassen vermuten, der Meister von Erlenbach habe – wohl unbewusst – stark im Banne der Mittelsenkrechten und der Diagonalen gestanden. Oftmals findet sich nicht nur die Hauptfigur oder -aussage in der Mittelachse, es sind auch die Nebenfiguren dergestalt seitlich zugeordnet, dass ihre Köpfe die Diagonallinie wohl berühren, jedoch nicht überschneiden. Bei der Wurzel Jesse, einer Darstellung, die gerne starr und spannungslos gerät, ruht der Stammvater unmittelbar *links* der Diagonalen, in seiner Stellung dieser parallel. Die Jungfrau erscheint darüber knapp *rechts* der Mittelsenkrechten, wodurch die Steifheit einer Symmetrie vermieden und doch höchste Ausgewogenheit erreicht wird.¹⁸

Alte und neue Bildkonstruktion. Einige konstruktive Einzelheiten verraten, dass der Meister von Erlenbach dem Realismus noch ferne steht: Der mittelalterlichen Gestaltungsweise entsprechend, die oft einen unbedeutenden Gegenstand zugunsten eines wichtigeren vernachlässigt, wird hier bei der Geburt Christi der vordere rechte Pfosten des Stalles nicht bis zum Dach hinaufgeführt, da er sonst das Jesuskind überschnitte.¹¹ Auch ist der Spinnrocken Evas um der Klarheit willen vor dem Dach der Hütte hochgeführt, obschon er dahinter gehörte. Wie ein Symbol nur ist beim Anbetungsbild der Stall mit Ochs und Esel gegeben, noch erscheint der Altar bei der Darbringung in «umgekehrter Perspektive».^{16b} Aber gleich daneben ist innerhalb der Zinnenmauer, die für den Tempel steht, der Thron achsialperspektivisch konstruiert²⁰⁰. Im Christus der Taufszene und dem Hauptmann unter dem Kreuz wird versucht, Stand- und Spielbein zu unterscheiden. Kühner noch ist der Fuss des schlafenden Grabwächters gestaltet: Leicht ragt er über die Sockelplatte des Sarkophags hinaus und durchbricht damit die Bildebene nach vorne zu.¹²¹³

Die Figuren. Sie sind fast durchwegs schlank und zierlich und zeichnen sich durch eine geschmeidige, oft geradezu tänzerische Haltung aus. Zu grosszügig geschwungenen Konturen gesellen sich weiche Schlangenlinien in den Gewandsäumen. Mäntel fallen meist voller und schwerer als die Kleider, welche sich teils schon zu kleinteiligen, knittrigen Falten legen. Auch die grüne, über das Lager der Jungfrau gebreitete Decke weist in der Drapierung Härten auf, die über den sonst dominierenden «weichen Stil» hinausführen. Noch deutlicher zeigt sich diese Mischung wei-

cher und spröder Linienführung in den Gewändern der Trauernden unterm Kreuz. Äussert sich in den langen Kleidern die Freude des Malers am reichen Drapieren, so kommen in den kurzen Röcken modische Details zum Zuge: Überweite Ärmel, lange, enge Manschetten, pelzverbrämte, geschlitzte Säume. Dem Leben abgeschaut scheinen auch die echt kindlichen Gebärden des kleinen Christus, der sich am Kleidausschnitt seiner Mutter festhält oder sich an deren Arm klammert, als ob er eben im Begriffe wäre, zögernd die ersten Schritte zu tun. Die Köpfe sind fast alle im Dreiviertelprofil gegeben, in ihrer vom Thema diktierten Haltung jedoch deutlich ausgeprägt, wodurch sich die Beziehung der Figuren zueinander auch im Formalen verstärkt. Die weiblichen Gesichter lassen, obwohl nur in der Vorzeichnung teils schwach noch erhalten, eine weiche, runde Stirn und ein spitz zulaufendes Kinn erkennen. Nase und Mund sind fein und zierlich gebildet. Eckigere Formen prägen die männlichen Köpfe. Die Stirn ist knochiger, die Kinnpartie breiter. Bei den Aposteln wurden die bekanntesten individuellen Züge berücksichtigt: Petrus erscheint im krausen Backenbart und seinem charakteristischen Lockenkranz über der niederen Stirn, Johannes ist sehr jugendlich gegeben.

4 *Das Gruppieren der Figuren.* Meist sind die verschiedenen Elemente so stark in die Bildebene gebreitet, dass die Szenen wie Schattenbilder im blossen Umriss zu erkennen sind und auch aus Distanz mühelos gelesen werden können. Klar gegliedert bleiben sie selbst dann, wenn sie ein grosses Aufgebot an Figuren verlangen. Diese werden nicht locker über die Ebene verteilt, sondern in kompakten Gruppen eingesetzt. Nicht dass dabei ein Figurenknäuel entstünde: Mit Hilfe verschiedenfarbiger Gewänder und Heiligscheine hält der Meister von Erlenbach die einzelnen Gestalten mühelos auseinander, und doch wirken sie in ihrer Gesamtheit wie ein einziges Formelement im Bildganzen.

Dem beziehungslosen Nebeneinander der Figuren, das oft der provinziellen Malerei in unseren Landkirchen eigen ist, steht hier eine Vielfalt von Zuordnungen gegenüber, die einem jeden Bild seine besondere Spannung verleihen: Bei der Grablegung nehmen sich Josef von Arimathia und Nikodemus vor den beiden seitlich angeordneten Bäumen wie ruhende Eckpilaster aus, die den geballten Gefühlsausbruch der Trauernden in der Bildmitte nach aussen abzuschirmen scheinen. Gegensätze

zeichnen auch den Gang Christi in die Vorhölle aus (siehe Seite 102). Ein Vergleich mit den entsprechenden Szenen in der Kirche Belp veranschaulicht wohl am deutlichsten, wie sehr der Meister von Erlenbach über dem Niveau eines handwerklichen Bildermachers steht und seinen Figuren Aussagekraft zu verleihen vermag: Unnahbare Majestät spricht aus der Figur Gottvaters, der nach dem Brudermord Kain zur Rechenschaft zieht. Erregt gestikulieren die Pharisäer im Tempel, ohne aber den zwölfjährigen Christusknaben in seiner Überlegenheit beeinträchtigen zu können. Die in einen Bogen eingeschriebenen Bewegungen der drei Weisen aus dem Morgenland sind eine einzige grosse Referenz an das Kind. Hier, wie auch beim Sündenfall, werden zudem in knappster Form verschiedene aufeinanderfolgende Momente der Handlung festgehalten (siehe Seite 97). Und doch liest man all diese Szenen nicht wie eine blosse Reportage wichtiger Ereignisse. Ein Hauch schlichter, ländlicher Idylle umgibt die Arbeit von Adam und Eva – eine Szene, die dem Genrebild sehr nahesteht. Die Kreuzigung quält den Betrachter nicht mit grausamer Handlung, sondern erweckt ein Gefühl andächtiger Ehrfurcht; denn das Leiden Christi, die Trauer in Maria und Johannes, des Hauptmanns Staunen äussern sich gleichermassen edel verhalten. Über der ganzen Bilderwand liegt zarte, lyrische Stimmung, in der noch dominierenden Schönlinigkeit und den leuchtenden Farben der Abglanz einer unwirklichen Welt.

Das Fassadenbild

Dieser gleichen Welt entstammt auch das Christophorusbild an der Westfassade. Wie der äussere Aufbau – der graue Rahmen, der schwarz-gelbe Ornamentstreifen und der rote Hintergrund – sind ihm auch die meisten der genannten Stilmerkmale eigen: die elegante Haltung des Heiligen, das leichte Ausbiegen seiner Gestalt, die dekorative Windung des Stämmchens, die Gewanddrapierung. Auch findet sich weit herum kein zweiter Christophorus, in dem das Erstaunen über das Wunder des ergrünten Stabes ebenso intensiv zum Ausdruck käme.

Die Malereien im Chor

Die Hand des Meisters von Erlenbach verrät sich auch in den gesamten Chormalereien. Bereits die Farbigkeit ist dieselbe: Ein gelbes

Rahmenband, auf dem sich in schwarzen Buchstaben die Namen **jhesus maria** unendlich wiederholen, umschliesst die beiden Zonen, von die untere einen roten, die obere einen einst blauen Hintergrund trägt. Dieser Hintergrund zeigt ebenfalls einen im Ton etwas variierten Randstreifen. Wiederum sind die Figuren unter voller Ausnützung der verfügbaren Fläche mit äusserster Klarheit in die Bildebene gebracht, die Gesetzestafeln und die Heiligscheine der Apostel exakt an den oberen Bildrand herangeführt. Frei schwingen die Schriftbänder aus, ohne jedoch die Nachbarfigur zu überschneiden. Man beachte auch, wie peinlich genau der Stifter mit seinem Band zwischen die Apostel eingefügt ist. Wieder dominiert das flächig dekorative Kompositionsprinzip. Raumtiefe wird nicht im geringsten angestrebt, doch kommt, jedenfalls an der Nordwand, erneut der Mittelachse besondere Bedeutung zu: Die Mittelfigur steht als einzige frontal, die seitlichen wenden sich ihr zu – eine Disposition, die sich hier freilich fast von selber aufdrängt. Doch verlaufen auch in den oberen Feldern die Kräfte und Bewegungen gegengleich und ausgewogen von aussen nach innen.

Die Figuren sind schlank und feingliederig, manchmal in ihrer gezier-
ten Haltung etwas überspitzt (Petrus, Andreas, Thomas). Die Art, wie
Matthäus sich vorbeugt – ganz aus den Hüften, mit gestrecktem Rücken
₁₂ – findet sich auch im Simeon der Darbringung, ähnlicher noch in Niko-
₁₇ demus bei der Grablegung. Dessen ausgeprägte Kopfstellung entspricht
₃₅ wiederum der Bewegung Christi bei der Bekehrung des Saulus an der
Südwand des Chors. Der Kreuznimbus trägt die gleiche Innenzzeich-
nung. Ähnlich sind sich auch die Gesichter in ihrer feinen, präzisen Ge-
staltung: Sie wurden allein aus der Konturlinie geformt. Modellierende
Schraffuren fehlen. Im Gegensatz zu den meisten Figuren an der Süd-
wand des Schiffs lassen sie den Knochenbau – Schädelform, Augenhöhl-
len und Backenknochen – hervortreten. Der Ausdruck ist lebhaft und
differenziert.

Weitere Gemeinsamkeiten ergibt der Vergleich der Gewanddrapie-
₃₄ rung. Die tiefshattierten Faltenzüge im Mantel Gottes (Gesetzesüber-
₁₇ gabe) finden sich ebenfalls bei Maria (Grablegung) und Simeon (Dar-
₁₂ bringung). Mit straffen Parallelstrichen ist nicht nur die Rüstung des
₃₅ Saulus, sondern auch das Kleid der Eva in seiner Mittelpartie und das
₆ Wickeltuch ihres Kindes gegeben. Teils fallen die Mantelsäume in flies-

senden Schlangenlinien (Apostel Andreas und Frauen der Darbringung), teils brechen die Stoffe in härteren Falten – man vergleiche den Mantel des Moses mit jenem der Maria (Kreuzigung) oder der drapierten, sternbesäten Bettdecke bei der Geburt Christi. Die in der Bilderbibel festgestellten feinen Parallel- und Kreuzschraffuren treten auch hier an den Chorwänden wieder auf.

Und die Gewölbemalereien? – Dass sie nicht später entstanden sind, beweist der rote Streifen, der sich den Kreuzrippen entlang bis hinunter zu den Konsolen zieht. Ohne sie hätte man das gelbe Rahmenband der Wände wohl bis zur Rippe geführt. Auch aus praktischen Erwägungen muss die Malerei im Gewölbe begonnen haben. – Genau sind die Evangelistsymbole in die spitz zulaufenden Kappen eingebaut, harmonisch fügen sich die Schriftbänder ein. Dank ihrer kraftvollen Gestaltung vermögen die Figuren den schweren Kreuzrippen standzuhalten und wachsen so mit der Gewölbekonstruktion zu einer Einheit zusammen. Diese Verschmelzung von Malerei und Architektur wird besonders augenfällig beim Vergleich mit den Chorgewölbemalereien in der Kirche von Erlach, wo dieser Effekt nicht zustandekam.

Im einzelnen erinnert der Matthäusengel mit seinem rundlichen Kopf und der breiten Stirn an den Apostel Petrus, aber auch an das Christuskind, das dem heiligen Christophorus auf der Schulter sitzt. Wie beim Johannes der Grablegung fällt sein leicht gewelltes Haar vom Mittelscheitel her nach beiden Seiten und legt sich bei den Schläfen nach hinten. Das Gewand umschliesst den aufgelegten Unterschenkel ebenso eng wie das Leinentuch den Körper Christi (Grablegung). Die kurzen, ösenförmigen Falten und die Schraffuren sind mit gleichem Schwung gezogen. An der Taille bauscht sich das Kleid über die Schnürung wie beim Erzengel, der Adam und Eva aus dem Paradies vertreibt. Auch die Flügel stimmen in ihrer geblähten Form überein. Der Lukastier trägt die gleichen gedrehten Hörner wie der Satan, der Christus versucht. Der Körper des Teufels spannt sich ebenso sehnig wie beim Markuslöwen und trägt dieselben Querschraffuren. Sein Schnabel setzt so tief am Hals an wie jener des Johannesadlers. Die dichtgesäten Sterne machen das Gewölbe, das sich über das Altarhaus spannt, zum eindrucksvollen Himmel.

Der Prophet Jeremia über dem Chorbogen

¹⁸ Leider sind die Farben verwaschen und die Konturen zum Teil zerstört, weshalb die Figur auf den ersten Blick etwas schwammig wirkt. Die knapp noch erkennbaren Gesichtszüge verraten aber eine sehr differenzierte Durchbildung des Kopfes, die an die Schriftgelehrten in der Bilderbibel erinnert (zwölfjähriger Jesus im Tempel). Auch die Form des ausschwingenden Mantelzipfels spricht für die Hand des Meisters von Erlenbach.

DER « SÜDWANDMEISTER »

Die Malereien an der Südseite des Schiffes

Die Bilder der Südwand lassen auf einen eher bodenständigen Maler schliessen, der aber versucht, dem Meister von Erlenbach zu folgen. ²⁰ Seine Sakramentsszenen stellt er ebenfalls in ein festes Gefüge gleichgrosser Felder, ohne sie aber einzeln zu rahmen. Als Trennung muss die schwarzgelbe Bordüre genügen. Den Architekturen fehlt die kräftige Plastizität, obschon sich der Maler mit den gleichen Mitteln darum bemüht. Dass selbst beim übereck gestellten, allerdings stark verzeichneten Altar nicht derselbe Effekt erzielt wird, mag daran liegen, dass die Farbtöne nicht stark genug kontrastieren und einige Kanten zu wenig scharf gezogen sind. Was bei der Paradiesesporte die Körperhaftigkeit zusätzlich beeinträchtigt, ist die kräftig schwarze «Silhouettenkontur», welche die vorspringenden Elemente in die Bildebene zurückbindet. Wie stark diese Bildebene das Ganze dominiert, beweisen am deutlichsten die Kruzifixe bei Firmung und Messe, die ungeachtet der Schrägstellung des Altars frontal wiedergegeben sind und mehr mit dem Bildrand als der Altarplatte in Zusammenhang stehen. Dem mittelalterlichen Gestaltungsprinzip entsprechend erscheinen die Kerzenstöcke teils in direkter Frontalansicht (Fuss), teils leicht von oben gesehen.

In der Gruppierung der Figuren entstehen kaum Spannungsfelder. ²² Die Auferstehenden sind gleichmässig verteilt, und nur in der Darstellung der einzelnen Gestalten ist die Bedeutung des Augenblicks abzulesen: teils steigen sie realistisch aus dem Erdboden auf, teils erheben sie sich aus kleinen, kegelförmigen, frei ins Bild gestellten Grabhügeln, den

Körper schmerzlich gekrümmmt, die Hände verwerfend, sich die Haare raufend oder mit vor der Brust gekreuzten Armen flehend zu Christus emporschauend. Individuell und ausdrucksstark gelingen die Gesichter aber nicht. Fast anekdotisch mutet die verzweifelte Seele an, die über den Nimbus des Johannes hinweg den zupackenden Klauen des Satans zu entfliehen versucht, oder jenes geflügelte Teufelchen, das, nach Opfern suchend, mit heraushängender Zunge über die Auferstehenden hinweghuscht.

Mit seinen etwas ungelenk und gehemmt an den Körper gepressten Oberarmen vermag Christus als Weltenrichter nicht restlos zu überzeugen. Über Arme und Knie bildet der Mantel unnatürlich ausschwingende Linien. Nur die Drapierung des Gewandsaumes kommt dem Stil des Meisters von Erlenbach nahe.

Es geht von dieser Wand eine eigentümliche Mischung von angestrebt Erhabenheit und einfachem Volkstum aus. Die ehrliche Absicht des Malers, die ihm aufgetragenen Themen in einer eindrücklichen Schau vor der Gemeinde auszubreiten, ist unverkennbar. Ein der Nordwand ebenbürtiges Werk zu schaffen, gelingt ihm deshalb nicht, weil das dort Abgeschaute unter seiner Hand an Spannung und Schwung verliert. Seine dicken, schwarzen Konturen lassen die Formen oft ungelenk erscheinen, und manch ein Figürchen wird durch sein verquollenes Gesicht zu einem hausbackenen Wesen gestempelt.

Die Klugen und Törichten Jungfrauen am Chorbogen

Mit ihren ausgeprägten Kugelaugen, den weichen Wangen und dem naiven Ausdruck stehen die Jungfrauen den Figuren der Südwand, etwa der Braut im Ehesakrament und dem musizierenden Engelchen auf der Paradiesesporte, näher als den feinen Gesichtern aus der Bilderbibel. Hat der Meister von Erlenbach Haltung und Ausdruck der Apostel im Chor so stark variiert, dass keine Wiederholungen entstehen, blicken die Jungfrauen recht stereotyp aus ihren Fenstern. Als Töchter des Meisters von Erlenbach sind sie deshalb kaum denkbar. War hier nicht ein dritter Maler am Werk, stammen sie von der Hand des «Südwandmeisters».

DAS VERHÄLTNIS DES «SÜDWANDMEISTERS»
ZUM MEISTER VON ERLENBACH

Wie aber kommt es, dass zwei Maler von recht unterschiedlichem Können Peter Bremgarters Bildprogramm ausführten? Weil alle einschlägigen Urkunden fehlen, sind hier nur Vermutungen möglich. Sicher hat die Arbeit im Chor begonnen, denn der Chor war der wichtigste Raum der Kirche. Also war der Meister von Erlenbach zuerst am Werk. Nach den Chormalereien schuf er die Bilderbibel, vielleicht auch die Propheten an der Chorbogenwand und zwischendurch, bei günstigem Wetter, den Christophorus an der Westfassade. Dann muss ein Ereignis eingetreten sein, das ihn hinderte, auch noch die Südwall zu bemalen. Wie oben beschrieben, verraten die dortigen Bilder eine starke Abhängigkeit von der Bilderbibel; im gesamten sind sie aber schlichter ausgefallen. Dies lässt ebenfalls darauf schliessen, dass der «Südwandmeister» erst nach dem Meister von Erlenbach arbeitete, dass er von sich aus die bereits ausgeführten Malereien zum Vorbild nahm oder von Peter Bremgarter dazu angehalten wurde.

Manch ein Umstand kann den Meister von Erlenbach von der Vollendung seines Werkes abgehalten haben. Im schlimmsten Fall hat ihn der Tod hinweggerafft. Möglicherweise hat er sich auch nur mit dem Stifter überworfen. Peter Bremgarter, der intellektuelle, systematisch denkende Chorherr, der reiche und karrierebewusste Geistliche, der das Bildprogramm inhaltlich zusammenstellte, wird sich auch über die äussere Gestaltung seine Gedanken gemacht haben. Gerade an der Südwall stellten sich besondere Probleme, da auf der grossen Fläche mehrere Themen – die Sakramente, das Jüngste Gericht, Heiligenbilder – darzustellen waren. Da mag es zwischen ihm und dem Meister von Erlenbach zu Auseinandersetzungen gekommen sein, wobei der Maler den Dienst quittierte. Ob der Südwandmeister unverzüglich mit der Vollendung der Arbeit beauftragt wurde oder ob die Kirche über einige Jahre unvollendet blieb, ist ungewiss; denn so genau lassen sich die Bilder nicht datieren.

DER MEISTER VON ERLENBACH ALS VERTRETER DES «WEICHEN STILS»

Hat sich der «Südwandmeister» bei unserer Betrachtung als eher bescheidener Maler erwiesen, vermögen die Bilder des Meisters von Erlenbach Vergleichen mit der «hohen Kunst» durchaus standzuhalten, denn ihre Mängel – verblassste Farben, fehlende Innenzeichnungen, verwischene Konturen – sind den fünfeinhalb Jahrhunderten anzulasten, die seither verstrichen sind. Aber welcher Malschule gehörte der Meister von Erlenbach an? Welchem Kunstmuseum ist er verpflichtet? – So einfach die Fragen, so gross die Ungewissheit; denn eindeutige Merkmale springen nicht ins Auge, und mannigfaltig sind die Hinweise der befragten Fachleute: Im graziösen Schwung der Linien verrate sich Französisches – vielleicht Burgund oder das auch im Alpengebiet gelegene Savoyen? Die Plastizität der Steinarchitekturen weise nach Süden – Oberitalien? Piemont? Ähnlichkeiten mit der Toggenburger Weltchronik liessen eher ans Bodenseegebiet denken, der Einschlag ins Lyrische, Schlichte mehr an den Norden, an die Kunst am Rhein. Alfred Stange erkennt starke westliche Einflüsse. Er stellt sie in die Nähe der gleichzeitigen Basler Buchmalerei²⁰¹. Paul Leonhard Ganz verspürt «an den fein ornamentierten Rahmenleisten der Bildstreifen und allerlei weiteren Einzelheiten» französischen Einfluss²⁰². Zur stilistischen Einordnung sind die erwähnten Ornamente allerdings nicht zu gebrauchen, da sie sich im 15. Jahrhundert grosser Verbreitung erfreuten. Immerhin zeugt gerade diese Tatsache, aber auch das unsichere Tasten nach allen Seiten hin einmal mehr für den internationalen Charakter der damaligen Stilformen, die als «weicher Stil» – italienisch treffender als «gotico internationale» – in die Kunstgeschichte eingegangen sind. Diese zwar von lokalen Akzenten gefärbte Einheitssprache der Kunst um und nach 1400 ist das Ergebnis einer jahrzehntelangen Entwicklung, an die hier in knappen, zusammenfassenden Zügen erinnert sei²⁰³:

Graziöse Linienführung, anmutige Gestaltung und dekorative Farbgebung waren der französischen Malerei schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts eigen. Dass ihr die Errungenschaften der italienischen Kunst nicht vorenthalten blieben, ist einerseits dem französischen König Philipp dem Schönen († 1314) zu verdanken, der seine Maler nach Italien

sandte, anderseits dem Umstand, dass 1334 mit Simone Martini ein Italiener an den Papsthof von Avignon kam, in dem sich das südländische Raumgefühl mit dem auch den Franzosen eigenen Sinn für Schönlinitigkeit verband, so dass das Neue, das er brachte, willig aufgenommen wurde (Jean Pucelle).

Mit Karl IV., dem aus luxemburgischem Hause stammenden und am französischen Hof erzogenen böhmischen König und deutschen Kaiser (1316–1378), hielt die französisch-italienische Kunst Einzug in Prag. Für kurze Zeit wurde die Stadt kultureller Mittelpunkt des Deutschen Reiches. Hier hatte Matthias von Arras bereits 1344 den Dombau begonnen. Der aus Schwäbisch-Gmünd stammende Peter Parler führte das Werk ab 1353 weiter. Tommaso von Modena malte in den sechziger Jahren für die neu erbaute Karlsburg. Die importierten Stilformen stiesen hier auf den slawischen Geist, der mit seinem Sinn für Farben, gestaltende Linienführung und weiches Modellieren wesentlich zur Ausbildung des «weichen Stils» beitrug (Meister von Wittingau). Nicht zuletzt dank der grossen Ausdehnung des habsburgischen Gebietes bis an den Oberrhein strahlte diese neue Form in den Westen zurück.

In Frankreich übergab im Jahr 1363 Johann der Gute seinem zweiten Sohn Philipp das Herzogtum Burgund zum Lehen. Bedeutende Maler arbeiteten nun ebenfalls am Hof von Dijon. Wie in Paris hielten hier auch flämische Meister Einzug, besonders nach der Heirat Philipps mit Margarete, der Erbin von Flandern, jenem reichen Gebiet, das durch seinen ausgedehnten Handel mit italienischen Kulturzentren Beziehungen pflegte. Flämische Naturbeobachtung, die Vorliebe für das stoffliche Detail bereicherten hier die Malerei. – Ein weiteres bedeutendes Zentrum entwickelte sich in Bourges am Hof des Herzogs Jean de Berry, eines der grössten Kunstmäzen seiner Zeit. – Gegen die Jahrhundertwende, als politische Wirren Paris, Dijon und Bourges erschütterten, gelangte das Herzogtum Savoyen zu immer grösserem Ansehen. Ab 1388 umfasste es auch die Grafschaft Nizza, ab 1418 das Piemont und damit vom Mittelmeer bis zum Wallis alle Alpenübergänge. Es wurde zu einem neuen Ausstrahlungsort der Künste, an dem Maler aus den politisch gefährdeten Höfen Zuflucht fanden.

Die meisten Fürstenhöfe waren miteinander verschwägert. Zu den beliebtesten gegenseitigen Geschenken gehörten illuminierte Bücher –

Kleinodien von unschätzbarem Wert, denen zu einem grossen Teil die Verbreitung des internationalen Stils zu verdanken ist.

Lebhaften kulturellen Austausch pflegten die französischen Höfe mit der Lombardei. Für den Bau seines Doms rief Mailand auch Meister aus dem Norden. Dort, im deutschen Gebiet mit seinen durch die gewerbetreibenden Bürger reich gewordenen Städten, war die im Zunftwesen fest verankerte Malerei stark auf äussere Impulse angewiesen. Französisches und Burgundisches wirkten bis nach Hamburg (Meister Francke). – Köln, das grosse Kunstzentrum am Rhein, hatte im späten 14. Jahrhundert unter schweren sozialen Aufständen zu leiden. Aber nicht nur dort begannen die niederen Stände um ihre Rechte zu kämpfen. Vielerorts in Europa geriet die Vorherrschaft des Adels ins Wanken. Die Kunst war eines der Mittel, die das bedrohte Image nach aussen hin um so strahlender erscheinen lassen konnten. Schönlínige, dekorative Bilder in leuchtenden Farben sollten die düsteren Töne der Wirklichkeit überstrahlen. Auch das aufstrebende Bürgertum wandte sich den Künsten zu, doch genoss sein Stand noch nicht das Ansehen, das ihm – wie dann später – erlaubt hätte, der Kunst sein eigenes Wesen aufzuprägen. Die Werke, die es bestellte, waren zunächst wie jene der Aristokratie gefertigt: Licht und schön.

Bern hatte sich im frühen 15. Jahrhundert zu einer angesehenen und reichen Stadt entwickelt, der mächtigsten im Aaregebiet. Mit Burgund und Savoyen unterhielt es freundschaftliche Beziehungen. Seinen Münsterbaumeister Matthäus Ensinger holte es in Strassburg. Dort, am Oberrhein, so nahe dem burgundisch-flämischen Kreis, lag im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts auch der Schwerpunkt der deutschen Malerei. – In Konstanz tagte von 1414 bis 1418 das Konzil, das Geistliche, Gelehrte und Künstler aus den verschiedensten Gebieten an den Bodensee brachte. 1418 besuchte der Papst auf seiner Rückreise Bern.

Und Erlenbach? – Der kleine Ort lag abseits der bedeutenden Zentren, jedoch nicht am Rand einer Einöde, sondern zwischen den französischen Höfen und dem Bodenseegebiet, zwischen dem Rheinland und Norditalien, also mitten in dem Bereich, über den die Kunstströmungen hinwegzogen. So ist es möglich, dass das Kloster Interlaken dem einen oder andern Konzilsbesucher auf der Durchreise Gastfreundschaft gewährte. Die auf solche Weise geknüpften Beziehungen dürften auch

künstlerische Anregungen gebracht haben. Da aber fast die gesamte Klosterbibliothek fehlt, haben wir dafür keine Anhaltspunkte. Deshalb lassen sich die Malereien von Erlenbach nur durch stilistische Vergleiche einordnen. Diese Gegenüberstellungen seien hier zusammengefasst. Einzelheiten finden sich weiter hinten in den Anmerkungen²⁰⁴.

Dem Meister von Erlenbach scheint der Süden der Alpen fremd gewesen zu sein, denn ihm geht das italienische Raumempfinden und das Gefühl für plastisch-körperhafte Figuren ab. Dreidimensional gestaltet er nur seine Steinbauten: Zinnenmauern, Altäre, Sarkophage. Diese Plastizität hat zwar ihren Ursprung in Italien, in der Malerei des grossen Giotto, der im frühen 14. Jahrhundert seine berühmten Zyklen in Assisi und Padua schuf. Aber hundert Jahre später, zur Zeit des Meisters von Erlenbach, waren die Impulse, die Giotto der Malerei verliehen hatte, längst europäisches Allgemeingut geworden, womit auch die plastischen Erlenbacher Altäre kein Indiz mehr sind für einen direkten Einfluss italienischer Malerei. Die sonst vorherrschende Bindung an die Bildebene, die Vorliebe für die Silhouette und die klare Gliederung der Szenen weisen eher nach Frankreich, wo die flächig-dekorative Kompositionsweise im späten 14. Jahrhundert ihre höchste Blüte erlebte. Diese Kunst vermochte aber auch die Malerei am Oberrhein stark zu beeinflussen. Und in diesen oberrheinischen Kreis (vgl. S. 237) lassen sich die Erlenbacher Figuren mit ihrem schlanken, feinen Körperbau und den runden Stirnen auch am ehesten einordnen. Hierhin passt die verhaltene, zarte Grundstimmung, die edle Schlichtheit. Freilich genügen diese Merkmale nicht, den Meister von Erlenbach einer bestimmten Stadt, geschweige denn einer Werkstatt zuzuordnen. Die von Stange vermutete Beziehung zur Basler Buchmalerei trifft zwar die Richtung, lässt sich aber weder belegen noch präzisieren.

Dass die Beziehungen des Stifters Peter Bremgarter weit über die bernischen Grenzen hinausreichten, ist nicht zu bezweifeln, obwohl Beweise fehlen. Künstlerische Verbindungen zwischen Bern und dem Rheingebiet sind uns durch Peter Glaser belegt, der etwas später als namhafter Glasmaler in Erscheinung trat, 1463 in den bernischen Grossen Rat gewählt wurde und von Grüttner mit guten Gründen dem Peter Maler von Bern gleichgesetzt wird, der in der Kirche von Scherzlingen gearbeitet und seine dortigen Bilder selbstbewusst signiert hat²⁰⁵. Im 1471

ausgestellten Hinterlassenschaftsverzeichnis des 1469 verstorbenen Meisters erscheinen neben seinem Haus in Bern auch Güter in Sinsheim bei Worms. «Er stammte» – so Grütter – «ursprünglich also wohl aus dem Rheinland und mag als junger Geselle auf der Wanderschaft nach Bern gekommen sein»²⁰⁶. Um eine weitere Beziehung zum Rheinland anzu führen, sei ein Verzeichnis aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts erwähnt, dem sich entnehmen lässt, dass mehrere Simmentaler Familien der Rosenkranzbruderschaft bei den Dominikanern in Kolmar ange hörten²⁰⁷ – ein Hinweis darauf, dass die Oberländer keineswegs in berg lerischer Abgeschlossenheit lebten.

Bei welcher Gelegenheit Peter Bremgarter seinen Maler kenn lernte, wird kaum je zu ergründen sein. Auch sind bis heute keine weiteren Bilder des Meisters von Erlenbach zum Vorschein gekommen. So bleiben die eindrücklichen Erlenbacher Wandmalereien das einzige er haltene Zeugnis seiner Kunst, ja seiner Existenz überhaupt.

DIE DATIERUNG DER GROSSEN BILDERZYKLEN

Wie das vorangehende Kapitel gezeigt hat, erweist sich der Meister von Erlenbach als ein Vertreter des «weichen Stils». Eine zeitweilige spröde Linienführung in den Gewändern seiner Figuren (vgl. S. 119) lässt den nachfolgenden Realismus mit seinen harten Faltenbrüchen erahnen. Der Meister muss also in der Spätzeit des «weichen Stils» in Erlenbach gearbeitet haben. In eben dieser Spätzeit – gegen 1420 – trat Peter Brem garter in Erlenbach sein Priesteramt an, das er bis 1424, vielleicht auch bis 1426 versah (vgl. S. 114). Als Stifter der Malereien muss er in diesen Jahren den Umbau der Kirche veranlasst haben (vgl. S. 27). Wie rasch der Meister von Erlenbach seine Bilder schuf, ist nicht abzuschätzen. Sein Eifer und sein Temperament sind uns unbekannt; wir wissen auch nicht, wieviele Gehilfen ihm zur Verfügung standen und was für äussere Um stände die Arbeit verzögert haben könnten (Temperaturstürze, fehlendes Material, Krankheit usw.). Noch schwieriger ist der Südwandmei ster zeitlich einzuordnen, denn er vertritt eine eher volkstümliche Kunst, die länger am Überlieferten festhält. Ein Vergleich der Malereien

hat aber ergeben, dass er nach dem Meister von Erlenbach am Werk war (vgl. S. 124).

Für die Datierung der Bilderzyklen ist deshalb anzunehmen:

1420–1430:

Meister von Erlenbach

- Malereien im Chor (vgl. S. 107 und 121)
- Bilderbibel an der Nordwand des Schiffs (vgl. S. 96 und 116)
- Christophorus an der Westfassade (vgl. S. 113 und 121)
- Wohl die Propheten an der Chorbogenwand (vgl. S. 111 und 124)

Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts:

Südwandmeister

- ganze Südwand des Schiffs (vgl. S. 104–105, 112 und 124)
- vielleicht die Klugen und Törichten Jungfrauen am Chorbogen (vgl. S. 106 und 125).

DIE AUSSTRAHLUNG DER MALEREIEN VON ERLENBACH

Es ist kaum mehr möglich, die genauen Zusammenhänge zwischen den mittelalterlichen Wandmalereien unserer Gegend ausfindig zu machen, hat sich doch nur ein Bruchteil dessen bewahrt, was einst Kirchen und Profanbauten zierete. Ausserdem muss in Betracht gezogen werden, dass die mittelalterlichen Maler mehrheitlich nach Vorbildern arbeiteten und nicht – wie die modernen Künstler – eine persönliche Gestaltung eines gegebenen Themas anstrebten. Gewisse Bildtypen blieben über Generationen dieselben; und bescheidene Werkstätten hielten länger als die «hohe Kunst» an den althergebrachten und weitverbreiteten Gestaltungsformen fest. Sind deshalb in zwei Bildern gleichen Inhalts die Figuren übereinstimmend angeordnet, ist das noch kein Beweis dafür, dass die Maler sich gekannt haben. Wenn sich aber ganze Bilderzyklen ähnlich sehen, können direkte Beziehungen nicht mehr ausgeschlossen werden. So darf man annehmen, dass Erlenbach den Anstoß zu neuen Malereien in den Kirchen von Reutigen und Thierachern gegeben hat. Der

Meister von Erlenbach war ja einer der letzten Vertreter des «weichen Stils» – eines Stils zudem, der sich ganz allmählich, über Jahrzehnte, entwickelt hatte. Was in Erlenbach entstand, bewegte sich deshalb in der gewohnten Formenwelt. Der Realismus, der sich im Norden bereits zu bilden begann, hätte die Bevölkerung des Simmentals schockiert; die Malereien von Erlenbach aber trafen den Geschmack. Kein Wunder, dass man in der Nachbarschaft nach ähnlichem strebte.

KIRCHE REUTIGEN

An seiner Westwand birgt das Schiff ein fast vollständig erhaltenes Jüngstes Gericht von überraschender Ähnlichkeit²⁰⁸: Links aussen erhebt sich die Paradiesesporte – auch hier ein roter, viereckiger Turm mit gelber Rundbogentür und Bogenverzierungen an der Untersicht der auskragenden Elemente. Auf dem flachen, vorspringenden Dach musizieren zwei kleine Engel, während ein dritter von einem kaum mehr erkennbaren Balkönchen aus den geretteten Seelen entgegenblickt. Gewand, Haartracht und Kopfform haben sie mit dem fiedelnden Erlenbacher Engelchen gemein. – Nach rechts hin erscheinen Petrus als Himmelspförtner²⁰⁹, der seelenwägende Michael²¹⁰ und die kniende, fürbittende Gottesmutter Maria, drei Figuren, die sich in Erlenbach nicht erhalten haben. – Gedrängter als dort steigen hier die Toten aus der Erde auf, ebenso puppenhafte, mit schwarzem Strich gezeichnete, blondhaarige Figürchen. Im Gegensatz zu Erlenbach thront Christus vor rotem Grund, in der Haltung steifer, in den Formen eckiger, schlechter proportioniert, mit einer wohl etwas allzu üppigen Drapierung des Gewandsaumes. Das ihn umschliessende Wolkenband trägt eine feine, in Erlenbach fehlende Bogenverzierung und zog sich einst als Abschluss dem oberen Bildrand entlang bis hinaus zu den Ecken. Ist auch der kniende Johannes rechts des Weltenherrschers in seiner Steifheit und Überlängung nicht eben wohl geraten, spricht doch aus der Darstellung der Hölle lebhafte Erzählfreude: Braune und schwarze Teufelchen sammeln emsig verdammte Seelen ein. Bereits ist der grosse Siedekessel vollgestopft mit armen Sündern. Doch immer noch wird mit einer Gabel versucht, für neue Opfer Platz zu schaffen. Blasebälge halten das Feuer am Brennen. Mit einem langen Stock verhindert ein gehörnter

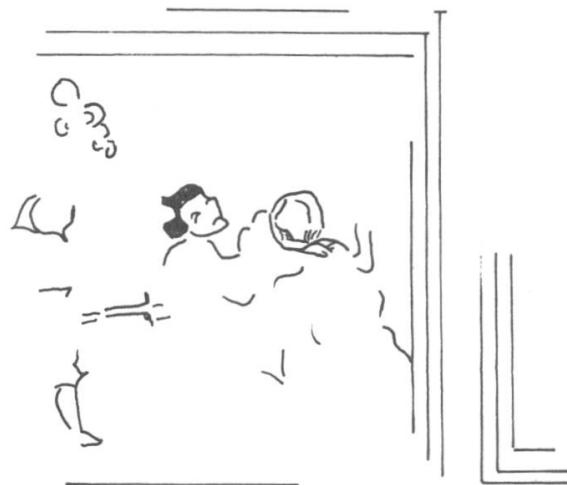
⁴¹

²⁴

²²

Vertreibung
aus dem Paradies

Sündenfall



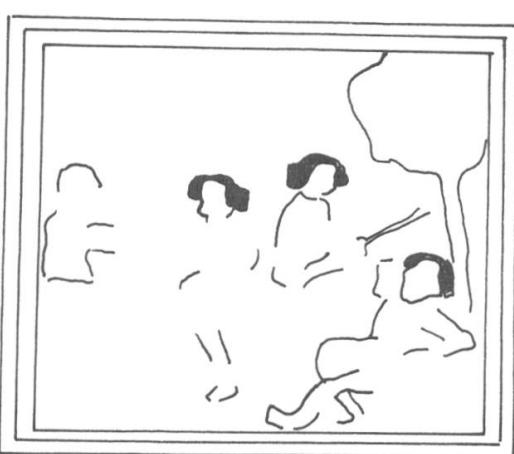
Kindermord in Bethlehem

Teufel das vorzeitige Zuklappen des weit aufgerissenen, roten Höllenrachens und drängt sich rücklings in die hier schmachtende Menge, um Raum zu gewinnen. Diese Höllenwelt ist in Erlenbach zerstört. Nur Fragmente kleiner Teufelchen, die nach Verdammten haschen, deuten immer noch darauf hin, dass auch hier nicht jeder in den Himmel

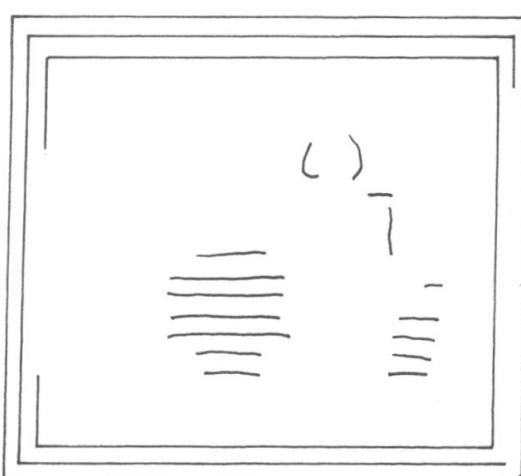
Adam beim
Ackerbau

Opfer von
Kain und Abel

Brudermord



Westwand



Darbringung
im Tempel(?)

Der zwölfjährige Christus
im Tempel

KIRCHE REUTIGEN:

FRAGMENTE EINER BILDERBIBEL AN DER SÜDWAND DES SCHIFFS

1952/53 freigelegt und wieder übertüncht (s. S. 136 und Abb. 44, 45).

kommt. – Auf langen, mit der Kreuzesfahne geschmückten Posaunen blasen zwei Engel vom Thron her zum Gericht. Dass sie nicht in beiden Kirchen gleich angeordnet sind, beruht auf den unterschiedlichen Dimensionen der Wände. Sind die grossen Figuren im Vergleich zu Erlenbach plumper geraten, so verraten die kleinen – die Auferstehenden, die

Teufelchen und die musizierenden Engel – eine recht dramatische Gestaltung. Der Maler ist unbekannt, doch könnte er zur gleichen Werkstatt gehört haben wie der Südwandmeister von Erlenbach.

Eine weitere Parallel zu Erlenbach brachte die Innenrenovation von 1952/53 ans Licht, und zwar Fragmente einer Bilderbibel an den Längswänden des Schiffes. Leider hielt man sie nicht für restaurierungswürdig, so dass sie bis auf einen kleinen Flecken unter neuer Tünche wieder verschwinden mussten. – Nach den photographischen Aufnahmen zeigt diese spätmittelalterliche Neugestaltung der Wände das gleiche Vorgehen wie in Erlenbach: Die romanischen Fenster wurden zugemauert und die Malereien aus dem 14. Jahrhundert überdeckt. Die neuen Bilder kamen in querrechteckigen Feldern einheitlicher Grösse zur Darstellung. Sie zogen sich in zwei Reihen über beide Wände und nahmen gesamthaft die gleiche Höhe ein wie das Jüngste Gericht an der Westwand. Jedes Feld erhielt einen Bildrahmen – an der Südwand einen fast so plastischen wie in Erlenbach, an der Nordwand einen flächigen. Über die schmalen Zwischenstreifen lief auf der Südseite der bekannte schwarz-gelbe Vierpassfries, an der Nordwand ein Band mit schablonierten Rosetten und gefiederten Blättern. Inhaltlich begann der Zyklus oben an der Südostecke, wohl mit der Erschaffung der Erde. Die nach rechts gerichtete Gestalt Gottvaters im Purpurmantel ist in einem ovalen Fragment innerhalb der restaurierten älteren Bilderbibel immer noch sichtbar. Über die wieder zugedeckten Szenen an der Südwand gibt die Zeichnung auf Seite 134/135 Aufschluss. Von den Passionsbildern, die sich über die Nordwand erstreckten, konnte nur das Gebet Christi im Garten Gethsemane mit Sicherheit bestimmt werden. Über beide Längswände laufend, enthielt die Folge mehr Szenen als die Erlenbacher Bilderbibel. Ein Unbehagen vor drohenden leeren Flächen wird den Maler veranlasst haben, figurenarme Bilder – Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Opfer von Kain und Abel, Brudermord – gleich zu zweit in die vorbereiteten Felder zu zwängen, wobei er versehentlich Sündenfall und Vertreibung in der Reihenfolge vertauschte. Die Figuren sind bodenständiger geraten, die Bäume gedrungen mit schweren Kronen und dicken Stämmen. Da Adam und Eva in ihrer Gestalt an die Zehntausend Ritter und die Auferstehenden an der Erlenbacher Südwand erinnern, und die flehende Mutter im Kindermord kaum von der besorgten An-

gehörigen im Erlenbacher Sterbesakrament zu unterscheiden ist, kann hier wie dort die gleiche Hand am Werk gewesen sein. Somit hätte der Erlenbacher Südwandmeister in Reutigen eine Bilderbibel zu schaffen versucht, wie er sie von Erlenbach her kannte. Zu datieren sind diese Malereien ins zweite Viertel des 15. Jahrhunderts. 20

KIRCHE THIERACHERN

Der zweireihige biblische Zyklus an der Nordwand des Schiffs ist nur in sehr fragmentarischem Zustand erhalten²¹¹. Trotzdem lassen die sechzehn restaurierten Bildfelder noch den von Erlenbach her bekannten schachbrettartigen Wechsel von rotem und weissem Hintergrund erkennen. Auch der «Hintergrundsrahmen» (vgl. S. 122) fehlt nicht. Die verschiedenen Flächen der Architekturen heben sich durch unterschiedliche Tönung gleichfalls stark voneinander ab, bewirken also den nämlichen plastischen Effekt; das Kreuz ist ebenso symmetrisch ins Bild eingespannt. Vereinfacht hat sich dagegen der äussere Aufbau: Das einzelne Bild erscheint nicht mehr in einem eigenen Rahmen. Je zwei schmale, waagrechte Leisten schliessen die ganze Reihe gesamthaft nach oben und unten ab. Die senkrechte Trennung innerhalb einer Zeile geschieht durch je drei Streifen einheitlicher Breite. In Erlenbach wurde mit einer unterschiedlichen Tönung der Rahmenleisten eine plastische Wirkung erzielt, in Thierachern haben die verschiedenen Rottöne nur noch dekorativen Charakter. Das horizontale Band zwischen den Bildreihen zeigt wieder ein schwarzgelbes Ornament, freilich nicht die bekannten Vierpässe, sondern ein schabloniertes rosettenartiges Muster. Daran schliessen wie in Erlenbach zuoberst und zuunterst nochmals je zwei schmale, über die ganze Wand gezogene Leisten an. – Die Figuren sind weniger fein gebaut, ihre Köpfe rund und etwas derb in der Zeichnung. Der in der Erlenbacher Bilderbibel noch spürbare Hauch höfischer Eleganz ist hier bürgerlicher Bodenständigkeit gewichen. Die Malereien müssen gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Maler und Auftraggeber sind unbekannt. 46
4

DIE ÄLTEREN MALERIEIEN

Die Bildnummern beziehen sich auf Faltafel 4 am Schluss des Bandes.

CHRISTOPHORUS

(Schiff, Südwand: Bild I)

¹⁹ Im Schiff ist links der Sakramentsbilder ein gewaltiger Christophorus zum Vorschein gekommen, der die ganze Höhe der Wand einnimmt. Kopf, Schulterpartie und Christuskind können jedoch nur noch im Umriss erahnt werden. Linke Seite und Fusspartie sind ganz zerstört; auch der ergrünte Stab ist dem späteren Fensterumbau zum Opfer gefallen. Das lange Gewand des Riesen trägt auf grauem Grund dicht aneinander gereihte weisse Medaillons mit roten und grauen Kreuzen. Der kostbare Hermelinmantel²¹² fällt rechts bis fast zu den Füssen. Leicht weht hier der Saum auf. Aus dem äusserst fragmentarischen Zustand – die Medaillons in der Mittelpartie sind fast alle im Umriss ergänzt – ist keine Gewanddrapierung herauszulesen. Deshalb stellt man sich die Figur wohl blockhafter vor, als sie gewesen sein mag.

Die nahe Kirche von Därstetten birgt einen Christophorus mit einem ähnlich gemusterten Gewand. Seine Kopfform, die mandelförmigen Augen und das schulterlange, stark gewellte Blondhaar weisen ihn ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts. Aus der gleichen Zeit stammt der gewichtigere Christophorus in der Kirche von Amsoldingen, dessen Kleid ein starres Rautenmuster zeigt²¹³. Im Vergleich zu diesen Figuren nehmen sich die Fragmente in Erlenbach altertümlicher aus, weshalb die bereits geläufige Datierung «um 1300» ihre Richtigkeit haben dürfte.

DIE SCHWATZBASEN

(Schiff, Südwand: Bild II)

Gleich rechts neben der Christophorusfigur findet sich auf etwa zwei Meter Höhe das kleine, lediglich in schwarz ausgeführte Bild einer sitzenden Frau, die sich eifrig gestikulierend ihrer Banknachbarin zuwendet. Von dieser sind nur noch die sprechenden Hände und ein Stück des

Gewandes zu sehen. Auch das aufgeschlagene Buch oder die beschriftete Tafel unterhalb der beiden Figuren ist stark beschnitten.

Ernst Murbach hat die Szene in überzeugender Weise gedeutet²¹⁴. Er stützte sich dabei auf eine Arbeit von Robert Wildhaber über die Volks- sage vom «Sündenregister auf der Kuhhaut», die erzählt, wie der Teufel während des Gottesdienstes die Schlafenden, Ruhestörer und Schwätzer auf eine Tierhaut aufschreibt. «Dabei» – so Wildhaber – «erweist sich diese Haut meist als zu kurz, so dass er sie in die Länge zerren muss und bei dieser Operation dann den Kopf anschlägt. Das reizt einen Zuseher (häufig einen heiligmässigen Menschen) zum Lachen, wofür er selbst aufgeschrieben wird und zudem seine heiligmässigen Kräfte verliert²¹⁵.»

Die Erzählung, für die Wildhaber die Sermones vulgari des Jacques de Vitry († vor 1240) als älteste direkte Quelle angibt, gehört mit entsprechend lokaler Färbung auch zum Sagenschatz des Thunerseegebietes. Sie wird hier mit dem heiligen Beatus in Zusammenhang gebracht, der die Gegend christianisiert haben soll. Nach einer bald hundertjährigen Aufzeichnung in kernigem Oberländer Dialekt sei der fromme Einsiedler «den albe uf si Mantel gsässe und über e See über gfloge und in ds Dorf Stoffelberg under em Grath wo n e Chilche gsi ist, ga predige. Da sig de albe der Tüfel o z'predig cho und heig si under e Chanzel g'setzt u die wo gschlafe hei uf ne Chuchelstekke (Kunkelstock) uf zeichnet, da sig ihm du einist där Stekke ds churza gsi, du wollt er ne uuszieh un nimt ne i ds Mul du zerschrysst er ne du u schlät derbi de Grind a Chanzel a, u darna sieg er nie meh cho. Dies Dorf sol dernah von er e Fluh idekt worde si un e runda Hubel würd no jez Chilchehubel gnennnt, wil mu meint die Chilche sig da vergrabti²¹⁶.»

Die Kirche als das Haus Gottes zu respektieren und sich darin entsprechend gesittet zu benehmen – diese in der Legende enthaltene Mahnung an die Kirchgänger hat in der beschriebenen Malerei auch ihre bildliche Form gefunden. Sie steht aber nicht allein. Murbach führt Beispiele an, die besser erhalten sind: In St. Georg auf der Reichenau ziehen gleich vier Teufel die besagte Tierhaut auseinander, während ein fünfter sie beschriftet. Darüber erscheinen in Halbfigur zwei ins Gespräch vertiefte Frauen (frühes 14.Jh.). In der Kirche von Leutwil sind zwei Schwatzbasen und über ihnen ein geflügeltes Teufelchen zu sehen (15.Jh.)²¹⁷. Mit

Hilfe dieser Bilder ist das in Erlenbach über der Schrifttafel erkennbare spinnenartige Gebilde unschwer als Teufelskralle zu deuten.

Rätselhaft bleibt das Sündenregister, das hier in Tafel- oder Buchform geführt wird. Die weit auseinanderstehenden Buchstaben ergeben keinen fortlaufenden Text. Oben sind gross und fett ein P oder R sowie ein A zu lesen, in der Mitte ein schwaches X und ein kräftiges C oder G.

Eine präzise Datierung der schlichten Zeichnung ist nicht möglich. Die Ähnlichkeit zwischen dem Kopf der Schwatzbase und jenem der Maria aus der Kreuzigung in der Kirche Reutigen (spätes 14. Jh.)²¹⁸ unterstützt Murbachs Vermutung, die Malereien seien in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden.

DAS JÜNGSTE GERICHT

(Chorbogenwand: Bild III)

Nur wenige Spuren zeugen noch von dieser älteren Darstellung des Weltengerichts; und wäre nicht in Reutigen an der gleichen Stelle rechts neben dem Chorbogen dasselbe in besserem Erhaltungszustand zu sehen²¹⁹ – man hätte Mühe, sich aus den spärlichen Resten das ganze Bild vorzustellen: zwischen Kanzel und Schaldeckel die Auferstehenden vor sternbesätem Hintergrund – kleine, nackte Figürchen mit langem, blondem Haar; über ihnen der Ansatz zur Christusmandorla, aussen hellgrün, innen gelb, allerdings nicht wie in Reutigen als doppelter Bollenfries, sondern lediglich als Streifen wiedergegeben. Auch der Regenbogen ist in Spuren noch erkennbar. Rechts der Auferstehenden ein Teufelchen neben einem gelben Bogen, wohl dem Höllenrachen; links als Abschluss ein schwarzer Bollenfries.

Auch hier ist eine genaue Datierung nicht mehr möglich, denn die Figürchen haben jene stereotype Form, wie sie der schlichten, provinziellen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert eigen ist. Sie unterscheiden sich denn auch kaum von den Auferstehenden an der Südwand. Doch schon die Tatsache, dass sie sich auf der älteren Malschicht finden, weist sie um Jahrzehnte zurück. Ihre gleichmässige Verteilung über die Fläche, die kleinen, fast punktförmigen Sterne und der steife Ansatz zur Mandorla rücken sie so nahe zum erwähnten Bild in Reutigen, dass für sie dieselbe Entstehungszeit, das späte 14. Jahrhundert, angenommen werden darf.

DIE JÜNGEREN MALERIEIEN

DER SEELENRETTENDE ENGEL

(Chor, Südwand: Bild IV)

Das schmale Mauerstück zwischen der Südwestecke des Chors und dem ersten Fenster trägt Malereifragmente aus verschiedenen Epochen. Beim Ansatz zum Leibungsbogen ist ein braunes Kreissegment zu sehen – der Rest des Heiligscheins von Matthias, dem zwölften Apostel aus dem Zyklus von 1420–1430 (vgl. S. 110); etwas tiefer, zur Ecke hin, der Kopf eines jüngeren Apostels (S. 143); in der unteren Hälfte ein blondhaariger Engel mit gespannten Flügeln, der eben im Begriffe ist, ein nacktes, gekröntes Figürchen aus einem gelben, mit spitzen Zähnen besetzten Höllenrachen zu ziehen. Über dem Engel findet sich der rechte Teil eines schwarzen, aufgebauschten Mantels mit grauem Futter. Die linke Seite des Bildes fiel der späteren Fenstervergrösserung zum Opfer.

Zur Deutung des rätselhaften Fragments verhelfen die Malereien in der Kirche von Rüti bei Büren²²⁰. Dort erscheint an der Nordwand des Schiffs in einer Reihe von Heiligen eine weibliche Gestalt, der als persönliches Attribut das gleiche Motiv des seelenrettenden Engels beigeordnet ist. Hiltgart L. Keller verdanken wir den Hinweis, dass es sich um die heilige Odilia handeln muss, die Schutzpatronin der Blinden und Augenkranken, Gründerin und erste Äbtissin des später nach ihr benannten Klosters Odilienberg auf der Hohenburg im Elsass²²¹. Von dort breitete sich der Odilienkult über Süddeutschland und die Schweiz in weite Gebiete Europas aus. Dass man der Heiligen in Erlenbach einen Platz im Chor einräumte, deutet darauf hin, dass das Bedürfnis nach ihrem Schutz besonders gross gewesen sein muss. An der nahen Gewölberippenkonsole haben sich auch starke Spuren verbrannten Wachs gefunden – ein Zeichen dafür, dass hier zahlreiche Kerzen entzündet wurden. Seinem Stil entsprechend ist das Bild in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren. Vermehrt in der Gemeinde aufgetretene Erblindungen könnten Anlass zu dieser Stiftung gegeben haben.

HIERONYMUS

(Chor, Nordwand: Bild V)

³² Der Kirchenvater erscheint in der rechten Ecke der nördlichen Chorwand auf gleicher Höhe wie die Apostel, jedoch um ein gutes Drittel kleiner. Er steht frontal vor blauem Hintergrund auf einem gelben Bodenstreifen. Über seinem blaugrauen Kleid trägt er einen roten Mantel. Der rote Hut gibt ihn als Kardinal zu erkennen. Mit seiner linken Hand weist er zum aufgeschlagenen Buch in seiner Rechten. Links unten, nur zur Hälfte sichtbar, ein kleiner, stehender Löwe, das persönliche Attribut des Heiligen. Ein schwarzer Streifen umrahmt das hochrechteckige Bild. Darüber zieht sich ein weisses Band mit einem zweizeiligen, nicht mehr lesbaren Text.

Diese Hieronymusfigur ist der einzige noch sichtbare Zeuge der Malereien, die einst die Sakramentsnische umrahmten. «In primis ex infra proximum annum fiat ciborum pro corpore Christi quod ab intra de postibus foderetur et ab extra dipingatur» [Zuerst werde innerhalb des nächsten Jahres ein Behältnis für den Leib Christi gemacht, inwendig mit Laden ausgefüttert und aussen bemalt]²²². Um dieser 1453 gestellten Forderung der Kirchenvisitatoren nachzukommen, sah man sich gezwungen, an der Nordwand des Chors mitten im Apostelfries eine Nische auszubrechen und neue Bilder anzubringen²²³. Allerdings liessen sich die Erlenbacher damit alle Zeit: Die Plastizität des Hieronymus und sein sicheres Stehen sind Stilmekmale, die in unseren Alpentälern erst im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts anzutreffen sind.

Nach der Reformation wurde das Sakramentshäuschen wieder vermauert. Bei der letzten Innenrenovation der Kirche im Jahr 1962 gab man bis auf Hieronymus die spärlichen Malereifragmente rund um die Nische preis, da sie den Rhythmus der Apostelreihe empfindlich störten und selber nicht mehr genügend Aussagekraft besassen. Über der vermauerten Nische wurde der Apostelfries zurückhaltend ergänzt.

VIER APOSTEL

(Chor, Südwand: Bild VI)

Sie entstanden als Ersatz für die bei der Fenstervergrösserung verlorengegangenen und beschädigten Malereien (vgl. S. 30). Ursprünglich

müssen es wohl ihrer sieben gewesen sein – drei an der Wand selber und vier in den Leibungen. Erhalten haben sich deren vier. Ein jeder steht vor weissem Grund auf einer kräftigen polygonalen oder runden Konsole rotbrauner oder ockergelber Farbe. Den Leibungskanten entlang zieht sich je ein braunes Stämmchen mit Aststümpfen, aus dem auf Kopfhöhe der Apostel Zweige mit rankenartigen Verästelungen und kugeligen Früchten herauswachsen. Sie bilden über den Figuren eine Art Kielbögen und enden in verschiedenen braunen Blüten. Die abzweigenden Äste haben wahrscheinlich den ganzen oberen Teil der Wand überzogen.

Die Apostel sind alle in einer leichten Dreiviertelstellung wiedergegeben und mit ihrem persönlichen Attribut versehen. Ihr Name war in den gelben Randstreifen des meist roten Heiligenscheins geschrieben. Heute sind die Buchstaben kaum mehr zu erkennen. Das lange braune Haar ist in der Mitte gescheitelt, der bauschige Bart geteilt. Jede Figur trägt über dem geschnürten Gewand einen gefütterten Mantel, den sie vorne mit der einen Hand leicht anhebt. Der Tradition gemäss sind die Füsse unkleidet.

Jakobus der Ältere: In der rechten Leibung des östlichen Fensters, der Raummitte zugewandt; in seiner Linken ein braungelber Pilgerstab, eine gleichfarbene Pilgertasche umgehängt. Kleid schwarz, Mantel blau und rot, Kappe jetzt farblos, Konsole rotbraun.

Paulus: Zwischen den beiden Fenstern in der Mitte der Wand mit Blick nach links. Er stützt sich auf das Schwert. Kleid graulila, Mantel rot mit schwarzem Futter, Konsole rotbraun.

Philippus: In der linken Leibung des westlichen Fensters; den gelben Kreuzstab als Attribut, bartlos, Kleid hellblau, Mantel rot mit gelbem Futter, Konsole gelb.

Matthäus: In der rechten Leibung des westlichen Fensters. Seine Rechte hält eine lange Hellebarde, die Linke trägt ein Buch. Kleid heute schwarz, Mantel rot mit lilafarbenem Futter, Konsole gelb.

Matthäus: In der rechten Leibung des westlichen Fensters. Seine Rechte hält eine lange Hellebarde, die Linke trägt ein Buch. Kleid heute schwarz, Mantel rot mit lilafarbenem Futter, Konsole gelb.

Fragment eines Apostels: In der rechten Ecke der Wand auf der Höhe des Bogenansatzes Reste eines Kopfes mit Heiligenschein.

Nach welchen Kriterien diese neuen Figuren aus der Schar der Apostel ausgewählt wurden, bleibt offen. Man möchte annehmen, es seien zur Ergänzung des bereits bestehenden Zyklus jene wiedergemalt worden, die durch den Umbau verloren gegangen waren. Philippus und Matthäus sind aber bereits an der Ostwand vorhanden, die damals noch intakt gewesen sein muss. Auch haben sich dort soweit wie an der Nordwand Farbspuren gefunden, die auf eine Übermalung des ganzen Chors schliessen liessen.

Für die Datierung vermag als erstes die aus Astwerk gebildete Rahmenarchitektur Hinweise zu geben: Im Sommerrefektorium des ehemaligen Dominikanerklosters – jetzt Französischen Kirche – in Bern wurden 1498 Wandmalereien mit einer ähnlichen Rahmung vollendet²²⁴. Ebenfalls im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden die Malereien im Korridor des Schlosses Saint-Maire in Lausanne, die dasselbe in einer mehr graphischen Gestaltung zeigen²²⁵. Plastisches Astwerk trägt zudem der Erker am Zeitglocken in Bern aus dem Jahr 1505²²⁶. – Die übrigen Stilmerkmale gehören der gleichen Epoche an: Ebenso kräftig dreidimensional gemalte Wandkonsole sind im südlichen Seitenschiff der Stiftskirche Tübingen zu sehen²²⁷. Auch dort fehlt den Apostelbildern aus dem Ende des 15. Jahrhunderts der Schlagschatten nicht. In Erlenbach ist aber das feste Stehen der Figuren besser wiedergegeben; ihre Gesichter mit den teils gewaltigen Bärten tragen markantere Züge; in Haltung und Ausdruck sind sie stärker von der Renaissance geprägt. Wie die Apostel in der Kirche von Bertswil bei Rothenburg (Luzern)²²⁸ müssen sie deshalb im frühen 16. Jahrhundert entstanden sein.