

Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
Band: 14 (1937)

Artikel: Das Jünteler Votivbild von 1449 im Museum zu Allerheiligen
Autor: Frauenfelder, Reinhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-841029>

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: 24.12.2025

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

Das Jünteler Votivbild von 1449 im Museum zu Allerheiligen.

Von Reinhard Frauenfelder.

Wenn mit den nachfolgenden Zeilen auf das für die Kunstgeschichte des Oberrheins wichtige große Tafelgemälde von 1449, das sich heute in unserem Museum zu Allerheiligen befindet, hingewiesen wird, geschieht es nicht in der Absicht, in bezug auf den oder die Meister, die Schule und die Herkunft neue Hypothesen aufzustellen. Es soll vielmehr mit der vorliegenden kleinen Ausführung zusammenfassend auf die in kunstgeschichtlichen Zeitschriften¹⁾ und Sonderpublikationen erschienenen Arbeiten aufmerksam gemacht werden. In dem abschließenden Teile soll auch der ikonographisch-symbolische Gehalt des Bildes besprochen werden. Vielleicht darf die Untersuchung im allgemeinen ihre Hauptaufgabe darin erblicken, die Besucher unseres Museums auf dessen kostbare

¹⁾ Daniel Burckhardt: Ein Werk der Basler Konzilskunst (in: Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde NF 10, 1908, p. 232 ff., mit Abbildungen). — Paul Ganz: Malerei der Frührenaissance in der Schweiz. Zürich 1924, p. 13 und 71 und Tafel Nr. 30. — Hans Rott: Schaffhausens Künstler und Kunst im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, 54. Heft, Lindau 1926, p. 72 ff. — Hans Rott: Schaffhauser Maler, Bildhauer und Glasmaler des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (in: Oberrheinische Kunst, 1. Jahrg. Freiburg i. Br., 1925/26, p. 198 ff., dazu Abb. 1 auf Tafel XC). — Ferner erwähnen das Bild auch Julius Baum: Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923, p. 28 ff. und Abb. Nr. 23, und Th. Pestalozzi: Kulturgeschichte des Kantons Schaffhausen, II. Bd., Aarau 1929, p. 25 und Abb. ebenda.

Schätze hinzuweisen, eine Aufgabe, der sich von nun an unsere «Beiträge» u. a. widmen möchten.

Die Passionstafel, eine Oelharztempera-Arbeit auf Holz, stammt, wie die über der Mittelsäule in gotischen Formen gemalte Jahreszahl angibt, aus dem Jahre 1449. Sie hat eine Höhe von 1,15 m und eine Breite von 2,19 m inklusive Rahmen. In der unteren Mitte des alten Rahmens ist die Inschrift zu lesen: «Anno Domini MCCCCLVIII uf Sant Mathias Tag» (= 24. Februar), eine Angabe, die schon zu verschiedenen Ausdeutungen geführt hat. Das Bild befand sich ursprünglich im Kloster Rheinau. Noch zu Zeiten des gelehrten Stiftsarchivars P. Moritz Hohenbaum van der Meer (gest. 1795) war es dort. Dies geht aus einer Bemerkung auf Seite 130 seiner «Kurzen Geschichte des Gotteshauses Rheinau» hervor, die 1778 in Donaueschingen im Druck erschien. Hohenbaum van der Meer sagt dort bei einer Aufzählung von Zeugen für eine Urkunde vom Jahre 1478: «...einer aus dem Edeln Geschlechte der Jünteler, dessen Bildniß nebst der Jahrzahl von 1449 noch wirklich vorhanden ist». Im Jahre 1857 gelangte es in den Besitz des durch seine Bilderfolge «Das alte Schaffhausen» bekannt gewordenen Zeichenlehrers Johann Jakob Beck (1786—1868). Kurz darauf erwarb der Historisch-antiquarische Verein²⁾ die Tafel von Beck käuflich. Schließlich ging sie im Jahre 1918 mit der ganzen Sammlung des Historisch-antiquarischen Vereins an das Museum zu Allerheiligen über.

Nach den Stiftern, die auf dem Bilde verewigt sind, wird das letztere allgemein mit «Jünteler-Votivbild» bezeichnet. Das Allianzwappen der Schaffhauser Patrizierfamilien Oening (eine gekerbte goldene «Muschelle» = Weizenbrötchen in Blau) und Jünteler (eine mit roter Rose belegte aufsteigende goldene Spitze in Rot) ist über dem teilenden Mittelpfeiler sichtbar. Unten, im Bilde rechts, neben der jüngeren Stifterfigur, erscheint das vereinigte Wappenzeichen der alliierten Familien, links neben der älteren Stifterfigur, die einen Mönch darstellt, das Jüntelerwappen.

²⁾ Vgl. Beiträge, Heft 1, Schaffhausen 1865, p. 115.

Wer waren nun die Stifter? Unser Schaffhauser Chronist Johann Jakob Rüeger sagt auf Seite 808 seiner Geschichte bei der Besprechung der Jünteler folgendes:

«Diß geschlecht, die Jünteler, sind nach aller anzeigung ein fürnem, güt und wolhabend geschlecht alhie gewesen, von dem mir doch anders nüt fürkommen, dann daß anno 1408 frow Margreth Jüntelerin, mins erachtends die letst diß geschlechts, sich verehelicht hat mit Hans Oningen, durch welchen hüwrat der Jünteleren nam und all ihr güt uf die Oning gfallen, die sich gnamset hatten die Oning genant Jünteler, ouch etwan allein die Jünteler. Johann Stumpf in sinem fünften büch und 37. capitel zelt den Jünteler zü Jestetten wonhaft under die edellüt, darüber ich doch keinen bscheid geben kan, dann allein daß die Oning genant Jünteler uf der Reblüt stuben zünfftig sind gwesen, wie ouch uf der Kouflüt stuben.»

Wenn aus dieser Stelle hervorgeht, daß Rüeger selbst schon nicht mehr viel Genaueres über das Geschlecht der Jünteler auszusagen in der Lage war, so tritt das auch bei dem anderen Abschnitt, Seite 876 ff., wo er «Von den Oning genant Jünteler» spricht, zutage. Hier nennt Rüeger die letzte Vertreterin des Geschlechts der Jünteler, von der die Familie Oening den Namen Jünteler übernahm, nicht Margaretha, sondern Anna Jünteler. Von den verschiedenen männlichen Familienmitgliedern der Oening, die Rüeger im Text und C. A. Bächtold in den Anmerkungen aufführen, hat Daniel Burckhardt und in Anlehnung an ihn auch Paul Ganz Hans Ulrich Oening als Stifter der rechten Bildhälfte identifizieren wollen. Burckhardt bemerkt dann noch dazu: «Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß Rüeger beim Niederschreiben dieser Notiz unser Gemälde vor Augen gehabt hat», was wir allerdings bezweifeln, indem Rüeger bei seiner bekannten Gewissenhaftigkeit in diesem Falle sicherlich des Bildes Erwähnung getan hätte. Besagter Hans Ulrich Oening scheint ein Enkel des Hans Oening gewesen zu sein, von dem Rüeger berichtet, daß er von Langwiesen nach Schaffhausen zugewandert sei und dort das Bürgerrecht erworben habe (Ende des 14. Jahrhunderts).



Das Jünteler Votivbild vom Jahre 1449

Abbildung aus dem Werke von Prof. Paul Ganz: Malerei aus der Frührenaissance in der Schweiz
Original im Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen

Hans Rott dagegen nimmt als Stifter Hans Oening an, «der erstmalig 1440 selbständig auftritt und zuerst eine Elisabeth, später eine Margaretha zur Frau hatte». Dieser Hans Oening scheint eine wichtige, wohlhabende Persönlichkeit gewesen zu sein, die u. a. auch größere Summen Geldes an die Stadt ausgeliehen hat³⁾. Rott sagt wörtlich in seiner Arbeit:

«Nach dem Allianzwappen der Schaffhauser Patrizierfamilien Oening und Jünteler (samt Jahrzahl darüber) am Gebälk der das Bild hälftig teilenden Säule, einem jugendlichen Stifter mit dem nunmehrigen gemehrten Oeningwappen und einem alten Mönch als Mitstifter mit dem ursprünglichen Jüntelerwappen, ist der Kalvarienberg höchst wahrscheinlich von Hans Oening, ‚der junge am Schwarzen Thor‘ oder auch ‚in der Mur‘ genannt, dem Sohn des zwischen 1440 und 1446 verstorbenen Schaffhauser Zunftmeisters Hans Oening dem älteren ‚am Stuhl‘ und seiner Gemahlin Margaretha, einer geborenen Jünteler von Jestetten (verheiratet um 1404), bei einem einheimischen Meister bestellt worden, wobei sich Bernhard Jünteler, der letzte des Geschlechts und seit 1448 Konventuale zu Rheinau, als Mitstifter anschloß, da es sich hier um ein Votivbild des Sohnes für seine verstorbenen Eltern handelte, die sich als Besitzer von Jestetten vermutlich im nahen Kloster beisetzen ließen, in welches der Onkel Bernhard sich ein Jahr vor der Entstehung des Stifterbildes klösterlich zurückzog. Dort ist er wohl 1458 gestorben, worauf die fragmentarische Inschrift des Rahmens hinzudeuten scheint⁴⁾.»

³⁾ Vgl. Urkundenregister für den Kanton Schaffhausen. Schaffhausen 1906, Nr. 2034 und 2150. — Rott a. z. O. setzt die Heirat von Hans Oening und der Margaretha Jünteler, die die Allianz der beiden Familien begründeten, für das Jahr 1404, nicht wie Rüeger 1408, an. — Vgl. auch J. Kindler von Knobloch: Oberbadisches Geschlechterbuch, II. Bd., Heidelberg 1905, p. 214 und III. Bd. ib. 1919, p. 264.

⁴⁾ Während also H. Rott das Datum: Matthiastag 1458 auf den Tod des Rheinauer Konventualen Bernhard Jünteler beziehen möchte, vermutet P. Ganz darin eine Angabe der zeitlichen Vollendung des Bildes. Burckhardt setzt dieses umstrittene Datum mit dem Tode des Stifters, also des von ihm vermuteten Hans Ulrich Oening «oder von einem

Wenn auch m. E. aus den zitierten Quellen von den genannten Vertretern der Familie Oening keiner mit absoluter Sicherheit als Stifter bezeichnet werden kann, so hat doch die Annahme von Hans Rott die größte Wahrscheinlichkeit für sich.

Nun gehen wir zur kunstgeschichtlichen Betrachtung des Bildes über. Der Basler Daniel Burckhardt, der, wie aus unserer Literaturangabe zu ersehen ist, sich erstmals mit dem Tafelgemälde beschäftigt hat, bezeichnete dieses als Votivbild, worin ihm alle späteren Autoren gefolgt sind. Er schreibt u. a. Seite 233 ff.:

«Das Gemälde ist nach seiner eigenartigen, eines Zentrums ermangelnden Komposition offenbar nicht als eigentlicher Altaraufsatz geschaffen worden. Bei seinen beträchtlichen Maßen wird es auch kaum jemals Bestandteil eines solchen, etwa eine Predella, gewesen sein. Wir haben in ihm eher ein Votivbild oder ein Epitaph zu erkennen, wie sie im spätern Mittelalter häufig an den Kirchenwänden oder in den Kreuzgängen aufgehängt worden sind; es genügt, an des älteren Hans Holbein Arbeiten für den Kreuzgang des Katharinenklosters in Augsburg zu erinnern. Zwei Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn, die Kreuztragung und die Kreuzigung, umschließt eine steinfarbene, in echt oberdeutschem Illusionsstil der Zeit gehaltene Rahmenarchitektur. Die Kompositionen sind durch einen Rundpfeiler getrennt, an dessen oberem Gebälk auf einer Konsole die Statuette eines knienden, die Wappenschilder der Oening und der Jünteler haltenden nackten Mannes angebracht sind; zwei weitere Statuetten von nackten, stabhaltenden Männern schmücken links und rechts die oberen Ecken des Rahmens.»

seiner Angehörigen» in Beziehung. Was den Konventualen Bernhard Jünteler betrifft, vgl. auch P. Rudolf Henggeler: Profestbuch der Benediktinerabteien Pfäfers, Rheinau, Fischingen. Zug 1931, p. 268 und 269. R. Henggeler identifiziert, wie schon Hohenbaum van der Meer, den in der Rheinauerurkunde vom 10. Februar 1478 genannten Jünteler mit dem geistlichen Stifter des Votivbildes, was wohl im Gegensatz zu Rott, der den Tod Bernhards wie gesagt schon 1458 ansetzen will, richtig sein dürfte.

Der gleiche Verfasser hat auch erstmals den erwähnten Schildhalter auf der Mittelsäule, der symbolisch die Wappen der beiden Schaffhauser Familien hält, als ein Motiv erkannt, das auf ein oft kopiertes französisches Vorbild zurückgeht. Dieses haben nämlich die Illustratoren der «Très riches heures» des Herzogs von Berry nach einer antiken Statue, die sich in der Sammlung dieses Fürsten befand, zum ersten Male verwendet. Burckhardt kommt in seiner Arbeit zu dem Schlusse, daß das Jünteler Bild als ein Werk der Basler Konzilskunst aufzufassen und auf den künstlerischen Einfluß des aus Konstanz gebürtigen und in Basel tätigen Konrad Witz (gest. 1447) zurückzuführen sei. Der gleichen Ansicht schließt sich Paul Ganz in seinem Werke über die Malerei der Frührenaissance an. Er sagt auf Seite 13: «Eine Witzschule hat existiert, und vereinzelte Schulbilder geben dieser Annahme recht, z. B. das aus Rheinau stammende Votivbild von Schaffhausen.»

Hans Rott dagegen vertritt in seinen Studien die Auffassung, daß das Werk eher einem einheimischen Meister zuzuschreiben sei, und zwar wahrscheinlich einem aus dem Kreise der Künstlerfamilien Murer und Glaser, die in Schaffhausen tätig waren und mit Konstanz in näherem Zusammenhange standen.

Nun hat Otto Fischer in einer kürzlich erschienenen Arbeit⁵⁾ das Jüntelerbild in Zusammenhang mit dem elsässischen Meister von Waldersbach gebracht, womit die frühere Annahme Burckhardts gegenüber Rott wieder an Bedeutung gewinnt. Fischer schreibt am zitierten Ort:

«Das Jüntelerepitaph von 1449 in Schaffhausen nämlich zeigt die früheste Spur unseres unbekannten Malers. Hier findet sich dieselbe Komposition des engen und stark bewegten Gedränges untersetzter Figuren, hier so manche starr und heftig herausglotzende Köpfe, die ganz und gar denen der Pas-

⁵⁾ Otto Fischer: Der Meister von Waldersbach (in: Zeitschrift für Kunstgeschichte III, Heft 4 und 5, Leipzig 1934, p. 281 ff.). Vgl. auch den Aufsatz «Der Meister von Waldersbach im Elsaß» desselben Verfassers in der gleichen Zeitschrift, II, 1933, p. 332 ff.

sionstafel (des Meisters von Waldersbach) entsprechen, hier endlich auch in der Farbenwahl vielfach schon ganz der Geschmack unseres Meisters. Dieses Werk ist aber zugleich auf das engste verbunden mit einem begabten Schüler des Konrad Witz, dem Meister der beiden Flügel mit den Heiligen Georg und Martin aus Sierenz in Basel. Für diese beiderseitigen nahen Beziehungen scheint mir nur eine Erklärung einleuchtend, daß nämlich die Tafel von 1449 in der Werkstatt des vermutlich in Basel tätigen Meisters von Sierenz entstanden ist, und daß der später in Straßburg wirkende Meister von Waldersbach als Geselle wesentlich an ihr mitgearbeitet hat.»

Die Doppelstiftung gibt der Passionstafel eine charakteristische Zweiteilung. Die architektonische Umrahmung nach Art eines großen Doppelfensters, das durch eine Mittelsäule gestützt wird, ist ein an sich origineller Einfall. Den knienden Schildhalter über der Säule haben wir bereits erwähnt. Ob, wie Burckhardt vermutet, die beiden in bescheidenen Formen gehaltenen Stabhalter in der linken und rechten oberen Ecke auf die «dunkle Vorgeschichte der Familie» hinweisen und mit dem Motiv der Stäbe an das Dankeswort des Erzvaters Jakob in 1. Mos. 32, 10 erinnern sollen: «Ich bin zu gering aller Barmherzigkeit und aller Treue, die du an deinem Knechte getan hast; denn nur mit meinem Stabe bin ich über den Jordan da gegangen, und nun bin ich zu zwei Heeren geworden», möchten wir dahingestellt sein lassen.

Die Tafel ist zu einer Zeit entstanden, als sich die Malerei der oberrheinischen Gegenden allmählich von der mittelalterlichen Tradition löste. Allerdings ist von einem Renaissanceeinfluß, abgesehen von der Umrahmung, noch nicht viel zu bemerken. Immerhin tut sich ein neuer Realismus in der Individualisierung der dargestellten Personen und in der lokalen Schilderung des Milieus kund. Wir haben eine ausgesprochene Hegaulandschaft vor uns, mit hochaufragenden Burgen, mit dem Bodensee und den schneebedeckten Alpen im Hintergrunde. Paul Ganz geht sogar soweit, die Stadt mit Engen und die drei Bergkegel mit Hohenkrähen, Hohenhöwen und Hohen-

twiel zu identifizieren. Wenn die Gesamtdarstellung der Massenschilderung des Volkes durchaus als gelungen zu bezeichnen ist, so fallen doch einige starke Verzeichnungen und perspektivische Schnitzer und zum Teil verfehlte Proportionen, wie z. B. bei den Knabengestalten, auf.

Der ikonographische und symbolische Gehalt der Tafel entspricht demjenigen, der im 15. Jahrhundert auf Grund langer Entwicklung ausgebildet war. Bei der Betrachtung solcher mittelalterlichen Kunstwerke muß man sich immer daran erinnern, daß die mittelalterlichen Künstler mehr als die eigentliche Bibel deren von Scholastikern und Symbolikern verfaßten Kommentare als Grundlage benutzten. Auch kommen hierfür die apokryphen Schriften und besonders die Goldene Legende des Jacobus de Voragine (gest. 1298) in Betracht. Dabei war die durch Jahrhunderte geheiligte Tradition, die längst gegebene Motive stetsfort, wenn auch in Variationen, den neuen Generationen übergab, von großer Bedeutung. Versuchen wir, die Typologien und Symbole, die dem 15. Jahrhundert eigen waren, aus unserem Votivbilde herauszulesen.

Die linke Tafel stellt den Kreuzweg dar, also eine Begebenheit, die zeitlich unmittelbar der Kreuzigung voranging, weshalb denn auch auf der rechten Tafel die nämlichen, durch Kleidung u. a. deutlich individualisierten Personen und Gestalten wieder zu erkennen sind. Es ist dargestellt, wie Jesus unter der Last des Kreuzes zusammenbricht, ein Motiv, das dann in einer besonderen Darstellung in der Kunst für sich als eine der 7, seit dem 16. Jahrhundert 14 «Stationen» verwendet worden ist. Von den synoptischen Evangelien erwähnt keines, daß Jesus das Kreuz selbst getragen habe. Nur Johannes 19, 16 berichtet dies. Auf unserem Bilde trägt der am Boden liegende Christus bereits die Dornenkrone. Dieses Motiv ist erst in der Renaissance aufgekommen; vorher ist die Kreuztragung ohne Dornenkrone gemalt worden. Ebenso stellten früher die Künstler die Kreuzschleppung mit nur wenigen Personen dar. Erst die Schule Giotto's hat sie mit einem figurenreichen Zuge wiedergegeben. Aus dem 15. Jahrhundert ist eine außergewöhnlich

große Anzahl von Kreuzweg-Darstellungen bekannt, die gedanklich-inhaltlich, abgesehen von den schon oben erwähnten schriftlichen Quellen, insbesondere von den Meditationen des Pseudo-Bonaventura, den Visionen der hl. Birgitta und vornehmlich von den Passionsspielen beeinflusst waren. Ein bisweilen in seiner Art übertriebener Realismus bewirkte, daß, wenigstens für uns heutige Betrachter, die Kreuzschleppung in der Form des Falles Christi unter der Last des Kreuzes eher abstoßend wirkt wegen des rohen Gebahrens der Schergen und Kriegsknechte. Auch auf unserem Bilde ist dies zum Teil der Fall. Man betrachte einmal den grausamen Gesichtsausdruck der beiden die Stricke haltenden Männer, von denen der eine Jesum am Haupthaare zerzt, ebenso die Physiognomie der beiden auf Jesum einschlagenden Schergen und der den Gefallenen mit Steinen bewerfenden Knaben. Die Volksszene ist anschaulich geschildert: gestikulierende Männer, die sich im eifrigen Gespräch befinden, Ritter zu Roß, die Anweisungen geben und mit den Händen auf etwas hindeuten. Im Hintergrunde links erblickt man den hochgezogenen Schlagbaum. Aus dem Stadttore tritt die Schar der Frauen und des sonstigen Gefolges heraus, welche Personen dann auf der zweiten Tafelhälfte ebenfalls anwesend sind. Nach der goldenen Legende fand die Passion im März statt. Das Vorfrühlingshafte ist auch im Ausdrücke der Landschaft festgehalten.

Die rechte Tafel stellt die K r e u z i g u n g dar. Hier können wir bei näherem Zusehen und eingehendem Studium noch mittelalterliche Symbolik wahrnehmen, wenn diese auch im 15. Jahrhundert nicht mehr so konsequent verwendet wurde wie mehrere Jahrhunderte zuvor, insbesondere in der Kunst der Kathedralen. Immerhin lassen sich auch auf unserem Bilde noch unschwer symbolische Motive herausfinden.

Im Zentrum steht das Wichtigste: das Kreuz mit dem bereits gestorbenen Christus. Dieser ist mit drei Nägeln an das Kreuz geheftet, indem die Füße, der rechte oben, der linke unmittelbar am Kreuzesstamme, mit einem einzigen Nagel durchbohrt sind. Dieses wichtige Motiv ist in der Kunst erst

seit dem 13. Jahrhundert anzutreffen. (Vorher war jeder Fuß besonders genagelt.) Das Kreuz selbst teilt symbolisch das Bild in zwei Hälften; die, in heraldischem Sinne, vom Beschauer aus in umgekehrtem Sinne, aufgefaßte rechte Seite, d. h. rechts von Christus aus, ist ideell bevorzugt, da rechts in der mittelalterlichen Symbolik stets die gute, links die inferiore oder sogar die «böse» Seite ist. Rechts finden wir die Frauen, Maria und ihre Begleiterinnen, Johannes den Evangelisten, den Lieblingsjünger Jesu, Longinus den Speerträger und die Personen aus dem Volke, die eher Freunde und Anhänger Jesu darstellen. Links befinden sich die Spötter, die Verächter, die um den Rock würfelnden Kriegsknechte, der Schwammträger. Auch sind die beiden Schächer, wie gleich zu zeigen ist, in ihrer örtlichen Aufstellung symbolisch bedingt.

Am Fuße des Kreuzes, zwischen den Beinen des Schwammträgers, sind Gebeine und ein Totenschädel sichtbar. Nach mittelalterlicher Auffassung und Tradition befand sich der Kalvarienberg genau an der Stelle, wo Adam begraben war. Beim Einrammen des Kreuzes in die Erde traten seine Gebeine zutage. Dort, wo der «alte Adam» zur Ruhe gebettet war, soll der «neue Adam» zum Heile der Menschheit seine irdische Laufbahn beenden.

Auf der symbolisch rechten Seite sinkt Maria ohnmächtig zu Boden. Ihre Begleiterinnen, unter denen sich nach Johannes 19, 25 ihre Schwester, des Kleophas Weib, befindet, helfen ihr in der Bedrängnis. Maria Magdalena, die, wie die mittelalterliche Ikonographie zeigt, rotblonde Haare hat, umarmt den Stamm des Kreuzes. Hinter den Frauen steht in betender Stellung Johannes der Evangelist; er ist sofort an seiner Jugendlichkeit zu erkennen. Er und die Frauen haben Nimben. In dem Manne neben Johannes ist der Speerträger, der dem Heilande die Wunde an der rechten Seite der Brust mit dem Speer beigebracht hatte, zu erkennen. Es ist Longinus, wie ihn die apokryphen Schriften nennen. Nach der Goldenen Legende, die ihn sogar als «Sankt Longinus» bezeichnet, bekehrte er sich zum christlichen Glauben. Sehr schön ist auf unserem Bilde

dieses Faktum festgehalten: mit innigem, reumütigem Blick schaut er zu dem am Kreuze Gestorbenen hinauf. Als Attribut ist ihm der Speer beigegeben. Es ist zu bemerken, daß die eben genannten, auf der rechten Seite vom Kreuze sich befindlichen Personen, insbesondere Maria und Longinus, als Typen und Vorbilder für die «Ecclesia», d. h. die christliche Kirche, aufzufassen sind, im Gegensatz zu den Personen auf der symbolisch linken Seite. So stellt auf unserem Gemälde insbesondere der ungläubige Schwammträger einen Typus der Synagoge dar. Gleicherweise befindet sich der reumütige Schächer auf der heraldisch rechten Seite. Die apokryphen Legenden nennen ihn Dismas. Er war es, zu dem Jesus sprach, er werde heute noch mit ihm im Paradiese sein. Ikonographisch ist zu bemerken, daß er als junger, bartloser Mann dargestellt wurde, während der ungläubige, verstockte Schächer auf der linken Seite in der Regel als ein kräftiger Mann mit einem Barte erscheint, was auch auf unserem Bilde zutrifft. Wir sehen, wie Dismas reumütig zusammengesunken ist, während Gesmas links trotzig sein Haupt erhebt. Gemäß längerer Tradition sind beide Schächer nicht angenagelt, sondern an niedrigeren, T-förmig gebildeten Kreuzen mit Stricken angebunden. Ihre Glieder sind gewaltsam verrenkt. Auf unserem Gemälde ist auch die Angabe bei Johannes 19, 31 ff. festgehalten, wonach den beiden Schächern die Beine gebrochen wurden, was bei Jesus nicht geschah, weil er schon tot war. Auf der symbolisch rechten Seite sehen wir noch «die Weiber, die ihm aus Galiläa nachgefolgt waren und das alles sahen». Eine unter ihnen ist eine Mutter, die ihr Kindlein auf dem Arme trägt. Auch hier sind, wie bei der Kreuzschleppung, belebende Motive verwendet: ein Ritter, der mit der Hand auf Christus deutet, eine stehende Person, die einem vom Pferde sich Herabbeugenden etwas ins Ohr flüstert.

Auf der linken Seite des Kreuzes stehen, wie schon bemerkt, die Ungläubigen und Spötter. Als typologisches Vorbild der Synagoge haben wir insbesondere den bereits erwähnten Schwammträger zu nennen, den die Apokryphen Stephaton benannten. Er steht, in der Rechten das Schwammrohr, in der

Linken das Essiggefäß haltend, unmittelbar neben dem Kreuz. Auch hier wird das Bild durch angedeutete Gestikulationen der Personen lebendig gestaltet. Ein gleiches, wie auf der heraldisch rechten Seite vorkommendes Motiv zeigt eine stehende Person, die einem sich herabneigenden Ritter etwas in die Ohren flüstert. Der im Vordergrund die Hände verwerfenden männlichen Gestalt ist zweifelsohne die Rolle derer zugeteilt, die Jesu zuriefen: «Bist du Gottessohn, so steig herab vom Kreuz!» Die Wiederholung der auf der Kreuzschleppungshälfte vorkommenden Personen zeigt sich besonders deutlich in den drei Knaben, von denen zwei spottend auf den Gekreuzigten zeigen und der dritte mit einem Hündchen spielt, und anderen Figuren. Gleicherweise ist im Hintergrunde abermals die Fahne mit den vier Buchstaben S (enatus) P (opulus) Q (ue) R (omanus).

Als Ganzes genommen darf die Tafel in kunstgeschichtlicher Hinsicht sowohl formal wie gedanklich als ein wichtiges Werk der oberrheinischen Kunst angesprochen werden.