

Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
Band: 26 (1949)

Artikel: Die im ehemaligen Allerheiligenkloster zu Schaffhausen freiliegenden Wandmalereien im Lichte einer wissenschaftlichen Untersuchung
Autor: Hecht, Josef / Hecht, Konrad
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-841111>

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: 13.01.2026

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

**Die im ehemaligen
Allerheiligenkloster zu Schaffhausen frei-
liegenden Wandmalereien im Lichte einer
wissenschaftlichen Untersuchung**

Von Josef Hecht und Konrad Hecht

Mit 12 Abbildungen und 20 Tafeln

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen	9
I. Die Malereien der Münsterkirche	11
1. Die Ausmalung des Sanktuariums	12
Ueberblick	12
a) Das Rahmenwerk	14
b) Die figürlichen Darstellungen	23
c) Der Bildgedanke der Sanktuariumsdekoration	27
2. Die Ausmalung des südlichen Nebenchores	33
a) Die Pfeilerborte	33
b) Der Credo-Fries	34
c) Die Malereien oberhalb der Ostwandmedaillons	46
d) Die Malereien unterhalb der Ostwandmedaillons	47
3. Die Ausmalung der Apsis des südlichen Querschiffes	48
a) Das untere Bildfeld (Kreuzigung)	48
b) Das zweite Bildfeld (Pieta mit Nebenszenen)	49
c) Das obere Bildfeld (Deesis)	51
4. Die Madonna am südwestlichen Vierungspfeiler	51
5. Die dekorativen Malereireste am nordöstl. Vierungspfeiler	55
II. Die Malereien der Johanneskapelle	55
1. Die dekorativen Fragmente der Ostwand	56
2. Die Gewölbemalereien	57
a) Die Grathänder	57
b) Die figürlichen Darstellungen der Kappen	58
c) Der Bildgedanke	60
III. Die Malereien der Erhardskapelle	61
1. Die dekorative Bemalung des Chorbogens	62
2. Die Dekoration des Gewölbes	62
3. Die Leibungsmalereien des östlichen Schildbogens	66
4. Das Lünnettengemälde	67
IV. Die Malereien der Michaelskapelle	73
V. Die Chormalereien der Oswaldkapelle	76
VI. Die Kreuzigung im Ostflügel des Kreuzgangs	82
VII. Die Deckenfrieze der Erhards- und der Michaelskapelle	84
1. Der Deckenfries der Erhardskapelle	86
2. Der Deckenfries der Michaelskapelle	87
VIII. Die Malereien im Nordflügel des sog. Kreuzsaales	88
Zusammenfassung	94

Vorbemerkungen

Wer die im Laufe der letzten Jahrzehnte im Schaffhauser Klosterkomplex aufgedeckten Wandmalereien nach längerer Zeit zum erstenmal wieder zu Gesicht bekommt, wird mit Schrecken feststellen, daß sie inzwischen sehr viel von ihrer ehemaligen Leuchtkraft verloren haben, ja, daß bei manchen von ihnen Partien, die nach der Freilegung und Instandsetzung noch Zeichnung und Farbe hatten, fast spurlos erloschen sind. — Trotz Vorsorge schwinden also, wie an so vielen anderen Orten, auch hier die wenigen und letzten Zeugnisse der Schöpferkraft jener glücklichen Generationen, die noch eine aus den Tiefen religiösen Volkstums strömende und eben deshalb vom Volk verstandene und geliebte Kunst zu eigen hatten, langsam und unwiederbringlich dahin.

Aus dieser Erkenntnis heraus hat uns der Historische Verein des Kantons Schaffhausen gebeten, die fraglichen Malereien nach ihrer technischen und nach ihrer künstlerischen Seite zu untersuchen. Die Ergebnisse dieser Arbeit legen wir hier im Rahmen eines durch 35 Abbildungen erläuterten Berichtes vor. Nächste Aufgabe der Forschung wird es dann sein, die untersuchten Dekorationen in den Kreis der übrigen in Stadt und Land überlieferten Wandmalereien einzuordnen, etwaige Beziehungen zu den in den Handschriften des Klosters vorkommenden Miniaturen aufzudecken und die von Hans Rott gewagten, kühnen hypothetischen Zuschreibungen an die von ihm mit liebendem Eifer ans Licht gezogenen Künstlerpersönlichkeiten nachzuprüfen.

Für die von der Schaffhauser Firma Koch hergestellten Lichtbilder wurden die Sujets und die Ausschnitte an Ort und Stelle sorgfältig ausgewählt. Nun sind die Aussagen des Schwarz-Weiß-Bildes zwar objektiv, aber eng begrenzt. Bei der Wiedergabe farbiger Konturen und Flächen ist es an die technisch beschränkten Möglichkeiten der Umsetzung der verschiedenen Farben und

Nuancen in einige wenigdifferenzierte Grautöne gebunden, und gerade die den in der mittelalterlichen Wandmalerei mit Vorliebe verwendeten Farben entsprechenden Grautöne werden erfahrungsgemäß immer viel zu wenig und oft genug nicht richtig kontrastieren. Das bedeutet, daß die höchst erwünschten roten Konturen stark zurückgehen oder gar völlig verschwinden, so daß die Erkennbarkeit der Darstellung, zumal wenn es sich um die Aufnahme verwaschener, ruinöser Originale handelt, sehr leidet.

In diesen Fällen tritt neben dem Photo die Zeichnung in ihr Recht. Nicht die nach alter Methode auf einer über das Original gelegten Folie von dürftiger Transparenz hergestellte Kohlepauze, der man freilich ohne Bedenken auch heute noch eine absolute Originaltreue zubilligt, die aber zumindest an schlecht erhaltenen Stellen, also gerade dort, wo sie das Photo ergänzen oder ersetzen soll, versagt und den Kopisten erfahrungsgemäß zum Fabulieren verleitet, sondern die von uns bisher mit gutem Erfolg verwendete sog. Netzpause, für die über die Dekoration ein Koordinatensystem gelegt und das Original bei völlig freier Sicht und beständiger Kontrolle Quadratzentimeter um Quadratzentimeter mit dem Stift übertragen wird.

Und nun wenden wir uns den Malereien selbst zu¹.

¹ Die hier zum ersten Male wissenschaftlich bearbeiteten Malereien des Allerheiligenklosters Schaffhausen sind bisher in der Literatur nur kurz registriert worden: B a u m, Julius. Mittelalterliche Denkmäler der Schweiz. Bern 1943, S. 59. — F r a u e n f e l d e r, Reinhard. Die kirchlichen Wandmalereien in der Stadt Schaffhausen. Schaffh. Tagbl. 1933, Nr. 5 u. 8 (Sonderdruck). — H e n k i n g, Karl. Das Kloster Allerheiligen. Neujahrsbl. d. Hist. Ver. Schaffh. 1889, 1890, 1891. — R a h n, Rudolf. Anz. f. Schweiz. Altertumsk. Zürich 1889, Beil. S. 188. — Ders. Neue Zürcher Ztg. 1902/03, S. 292. — R o t t, Hans. Schaffhausens Künstler und Kunst im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. (Schr. d. Ver. f. Gesch. d. Bodensees, 1926, S. 72 ff.) — W ü s c h e r - B e c c h i, Enrico. Das Stift Allerheiligen. Basel 1917. — Ders. Wandmalereien in Allerheiligen in Schaffhausen. (Neue Zürcher Ztg. 1925, Nr. 219.) — Ders. Frühromanische Fresken im Kloster Allerheiligen, Schaffhausen. (Neue Zürcher Ztg. 1928, Nr. 1181.)

In baugeschichtlichen Fragen berufen wir uns auf: H e c h t, Josef. Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebiets. Basel 1928. (Zit. RKB.) —

I. Die Malereien der Münsterkirche

Wie allgemein angenommen wird, hat Abt Siegfried die Innenräume seines 1104 geweihten Münsters mit zweifarbigen Steinschichten verkleidet und damit für diesen imposanten Bau von vornherein auf die herkömmliche Ausschmückung mit figürlichen Malereien verzichtet². Nun ist ja dieser später nur wenig veränderte, in seiner Substanz erhaltene, schöne Innenraum 1524 dem katholischen Gottesdienst entzogen, fünf Jahre später seiner alten liturgischen Ausstattung beraubt und wahrscheinlich schon damals, dann aber wiederum in den Jahren 1594 und 1751 übertüncht und 1860/67 von dem Maler Johann Jakob Wüscher mit der noch heute bestehenden nüchternen Dekoration versehen worden³. Es wird sich also doch wohl erst im Verlauf der geplanten Münsterrestauration mit Sicherheit ergeben, ob die alte Annahme Recht behält oder ob der dekorative Absichten verfolgende Steinwechsel wie üblich nur für die Pfeiler und für die Keilsteine der Archivolten, allenfalls noch für die einst mit einem steinernen Gurtgesimse abgeschlossene Arkadenzone vorgesehen war. Jedenfalls muß die Tatsache überraschen, daß an so vielen Stellen des Querhauses und des Sanktuariums unter der alle Flächen gleichmäßig überziehenden Tüncheschicht umfangreiche mittelalterliche Malereien zum Vorschein kamen⁴.

Frauenfelder, Reinhard. Daten zur Baugeschichte des Klosters Allerheiligen in Schaffhausen. Schaffhausen 1946. — Ders. Die Münster-Renovation von 1859—1865. (SA. aus: Schaffh. Nachr. v. 8.12.1948.)

In ikonographischen Fragen verweisen wir auf: Bréhier, Louis. L'art chrétien. Paris 1928. (Zit. Bréhier.) — Künstle, Karl. Ikonographie der christl. Kunst. Freiburg 1928 (zit. Künstle I). — Sauer, Josef, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg 1902 (zit. Sauer).

² Dehio, Georg. Gesch. d. dtsh. Kunst. Berlin 1919 I, S. 141.

³ Vgl. die Innenansichten d. Münsters in RKB, Taf. 194—197.

⁴ Nach einer Mitteilung von Dr. Reinhard Frauenfelder waren 1924 im Langhaus folgende Malereien freigelegt und wieder überdeckt worden:
Nordpfeiler (Kanzel), Westseite: eine sitzende Madonna.
Südpfeiler, Westseite: ein großer Christophorus.

Nach ihren stilistischen Merkmalen gehen allerdings keine von ihnen in die Zeiten des Abtes Siegfried zurück, vielmehr sind sie erst in den folgenden Jahrhunderten entstanden. Aber in ihrer Gesamtheit bezeugen sie, daß am Vorabend der Reformation zum mindesten der Ostbau des Münsters in allen Teilen ausgemalt gewesen war.

1. Die Ausmalung des Sanktuariums

U e b e r b l i c k

Im Jahre 1924 legte der damalige Münsterpfarrer Gottfried Keller († 1948) aus eigener Initiative und mit eigener Hand an der Ostwand des Münster-Sanktuariums einen mit einer Borte abschließenden Malereistreifen frei. Oberhalb der Borte liegt nun der alte Putz noch weitere 10 bis 20 cm offen, ohne daß hier Farbreste sichtbar wären. Das will natürlich nicht sagen, daß nicht auch unter den übertünchten oberen Wandteilen noch figürliche Darstellungen schlummern könnten⁵. Unterhalb der

Säule zunächst dem Kanzelpfeiler: ein Engel, über ihm die Gesetzestafeln (?), folgende Säule: ein Medaillon.

Daß die Säulen bemalt waren, ergibt sich auch aus Berichten über die 1594/98 durchgeführte Renovation. Damals wurden Lettner und Chorgestühl entfernt, die Langhaussäulen blau angestrichen und zwar die Kapitelle mit Leimfarbe, die Schäfte dagegen, «damit die alten Farben nicht durchscheinen», mit Oelfarbe; die Holzdecke wurde gleichfalls blau gestrichen und mit goldenen Sternen belegt (die Holzdecke, die Glasfenster und das Westportal mit dem Jüngsten Gericht wurden erst bei d. Rest. v. 1751—53 zerstört).

⁵ Nach Wüscher-Becchi (Stift Allerh., S. 95, und NZZ 1925, Nr. 219) befand sich an der Altarwand, dort, wo 1859 das große Mittelfenster ausgebrochen worden ist, eine Darstellung der Himmelfahrt Christi. Wüscher beruft sich dabei auf die verlorenen Skizzenbücher seines Großvaters, des Malers Johann Jakob Beck, der die 1860 bei der Münsterrenovation zu Tage getretenen Malereien der Ostwand gewissenhaft und treu kopiert habe. Auf diese Skizzen gestützt behauptet sodann Wüscher, es seien im unteren Teil der Chorwände unter rundbogigen Arkaden Heilige, in der Mitte die thronende, von zwei betenden

Malereireste ist die Tünche gleichfalls um weitere 20 cm abgelöst; hier aber ist der alte Malgrund völlig zerstört. — Die Südwand des Sanktuariums hat Pfarrer Keller in Höhe der Ostwandborte nur abgetastet. Hier und an der Nordwand sind künftig Malereireste von ähnlichen Ausmaßen wie an der Ostwand zu erwarten.

Auf eine Instandsetzung der bisherigen Funde ist verzichtet worden, und so haften auf den durch die gewaltsamen Eingriffe des 16. Jahrhunderts nicht völlig zerstörten, aber doch stark verdorbenen Ueberresten der einstigen Sanktuariumsdekoration noch zahlreiche kleine und kleinste Partikel der ersten Tünchedecken.

Auf dem Quaderwerk liegt ein 8—10 mm dicker und auf diesem ein halb so dicker zweiter Kalkmörtelputz, der heute stark absandet. Den eigentlichen Malgrund bildet eine dünne Tüncheschicht. — Verwendet sind die traditionellen Erdfarben: gelber und rotgebrannter Ocker, blaue und grüne Erde, sodann Knochenschwarz, Kalkweiß und Pudergold.

Im ersten Arbeitsgang wurden ohne jede Ritzung das gliedernde Liniengerüst — man beachte etwa die Achse der einen Arkade — und dann die Vorzeichnung der Ornamente und der Figuren mit dem freien Pinsel und einem ins Violette stechenden Rotocker auf die noch feuchte Unterlage gesetzt, wobei für die Kreisbogen des Rahmenwerkes, wie die noch sichtbaren Einsatzpunkte verraten, der Schnurzirkel zur Verwendung kam. Außerdem wurden vor dem Abbinden die für gewisse Stellen der Zeichnung vorgesehenen Putzschnitte ausgeführt. Wir werden auf diese in unseren Gegenden bis jetzt nicht beobachtete Technik bei der Besprechung der Figuren näher eingehen.

Von der mit dem zweiten Arbeitsgang einsetzenden *al secco* bzw. Kalk-Kaseinmalerei sind nur Reste der breit aufgetrage-

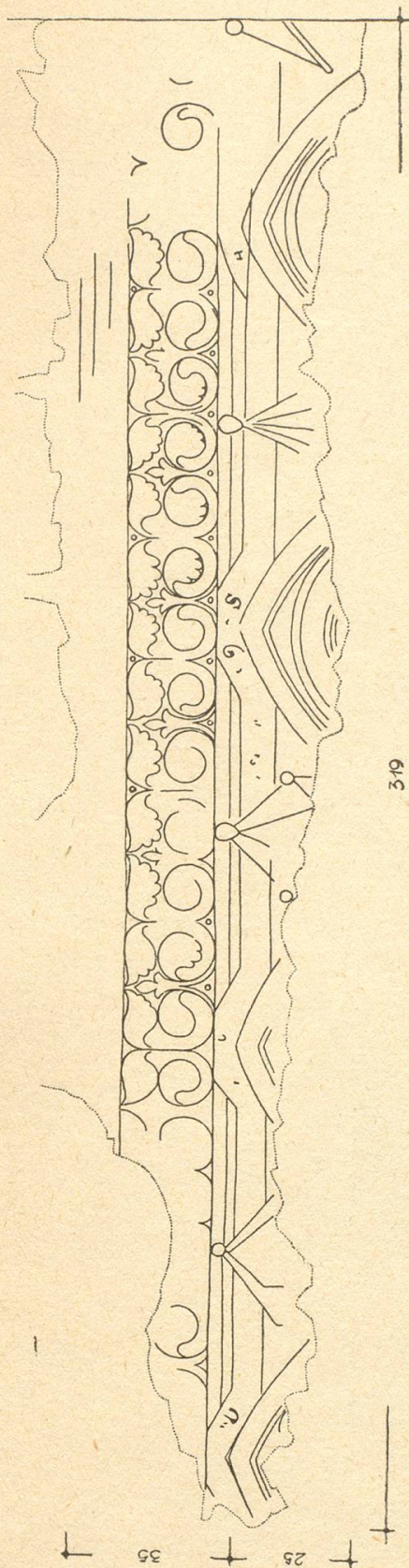
Engeln umgebene Gottesmutter dargestellt gewesen. Vergleicht man diese phantasievolle Interpretation der Malereireste mit dem heute kontrollierbaren Befund, so wird man auch Wüschers Angaben über eine Himmelfahrtsdarstellung mit Vorsicht aufnehmen. Immerhin darf ihnen entnommen werden, daß in den oberen, durch zwei jetzt vermauerte Fenster aufgelockerten Teilen der Ostwand ein Motiv des *Rex gloriae* zu sehen war.

nen unvermischten Lokaltöne erhalten oder doch, soweit die Pigmente in die Putzporen gedrungen sind, zu erschließen. Die folgenden, die Schatten und die Lichter tragenden Schichten, sind ganz verloren. Dagegen haftet auf den Putzschnitten der Kronen und der Gewandborten und gewisser anderer Partien, die wie jene kurz vor dem Trocknen des aufgetragenen Rotockers mit Goldstaub bepudert worden sind, noch heute ein leiser Schimmer. Schließlich zeigt es sich, daß, manchmal mit Korrekturen, die Konturen der Umriß- und der Binnenzeichnung schwarz nachgezogen, auf der Vergoldung außerdem die Muster durch schwarze Deckung des Grundes ausgespart worden sind.

a) D a s R a h m e n w e r k

Von einer komplizierten Borte gekrönt bildet es an der Ostwand ein von einem flachen Dreiecksgiebel gedecktes Mittelfeld (mit Borte 3,15 m breit; ohne diese 2,45 m) und zwei Seitenfelder von je 2,44 m Breite, die sich in derselben Höhe an der Süd- und zweifellos auch an der Nordwand des Sanktuariums fortsetzen. (Abb. 1—4, 14, 15). Das Mittelfeld mit dem eingezogenen Kleeblattbogen ist für eine Szene vorgesehen. Die Seitenfelder sind für die Aufnahme von Standfiguren in Spitzbogenarkaden unterteilt. Je drei dieser Arkaden flankieren an der Ostwand das Mittelfeld, je neun folgen an der Nord- und an der Südwand, und eben diese bindet die eine jeweils in die Bauecke verlegte Säule der dritten Arkade ins Ganze. — In den Seitenfeldern liegt die obere Abschlußborte 3,87 bis 3,91 m über dem Fußboden. Der Maßstab der Figuren läßt auf eine Felderhöhe von etwa 2,40 m schließen. Die untere Abschlußborte muß also im Mittelfeld entsprechend dessen Ueberhöhung um etwa 50 cm höher geführt worden sein als in den seitlichen Feldern, wo sie vom heutigen Niveau etwa 1,50 m Abstand hatte. Platz genug für die übliche Sockel-
draperie.

Die obere Abschlußborte hat sich 35 cm breit auf der Ost- und auf der Südwand erhalten (Abb. 14/15). Ihr Ornament ist oben und unten zunächst von einem weißen, dann von



319

Abb. 1. Münster, Sanktuarium. — Dekorationsreste der Südwall.

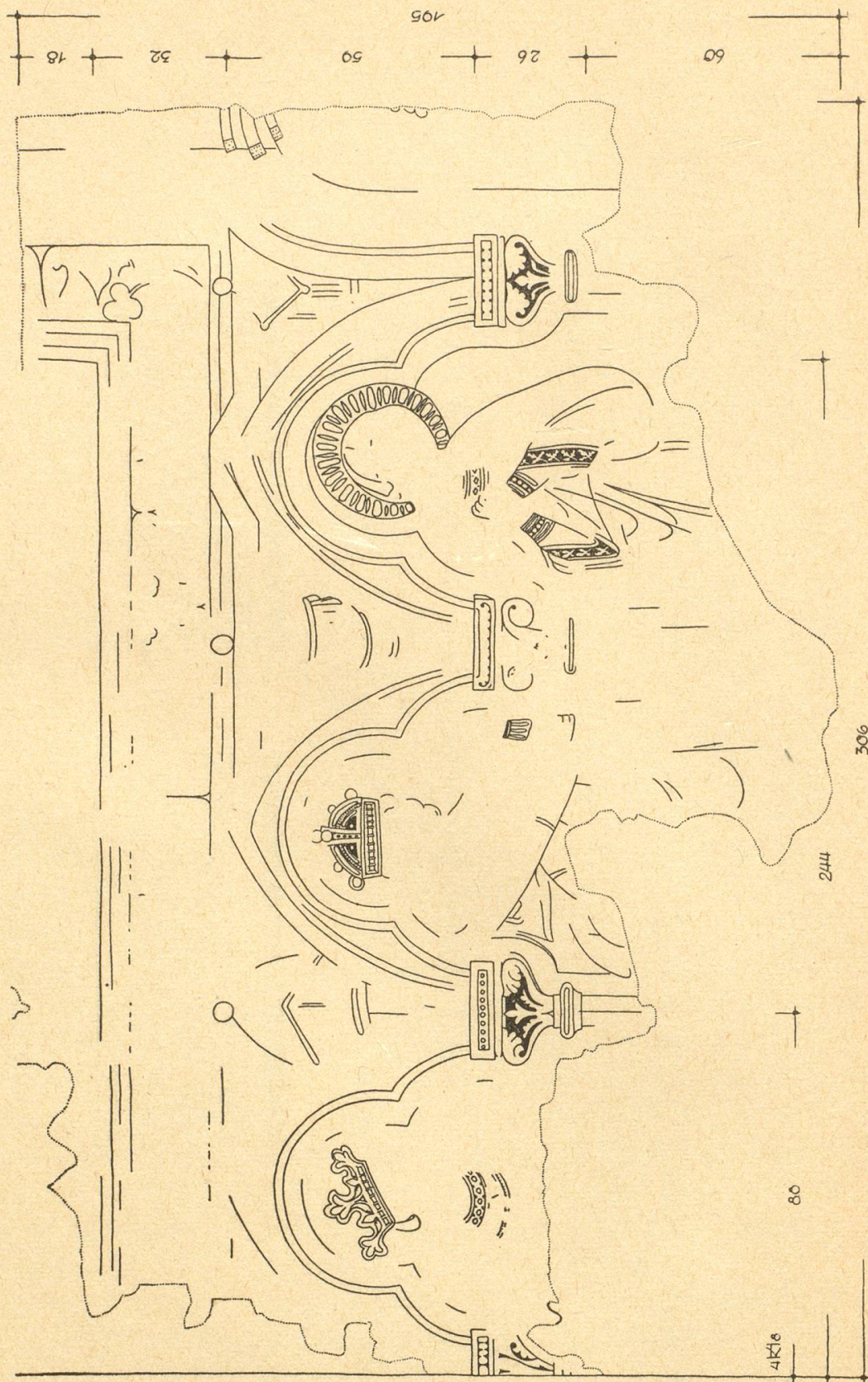


b

a

Abb. 2. Münster, Sanktuarium. — Oberer Abschlußfries: a) der Ostwand, b) der Südwall. (1 Gelb, 2 Blau, 3 Rot, 4 Grün, 5 Rotbraun.)

Abb. 3. Münster, Sanktuarium. — Reste vom Mittelfeld und vom linken Flügel
der Ostwanddekoration (Netzpause).



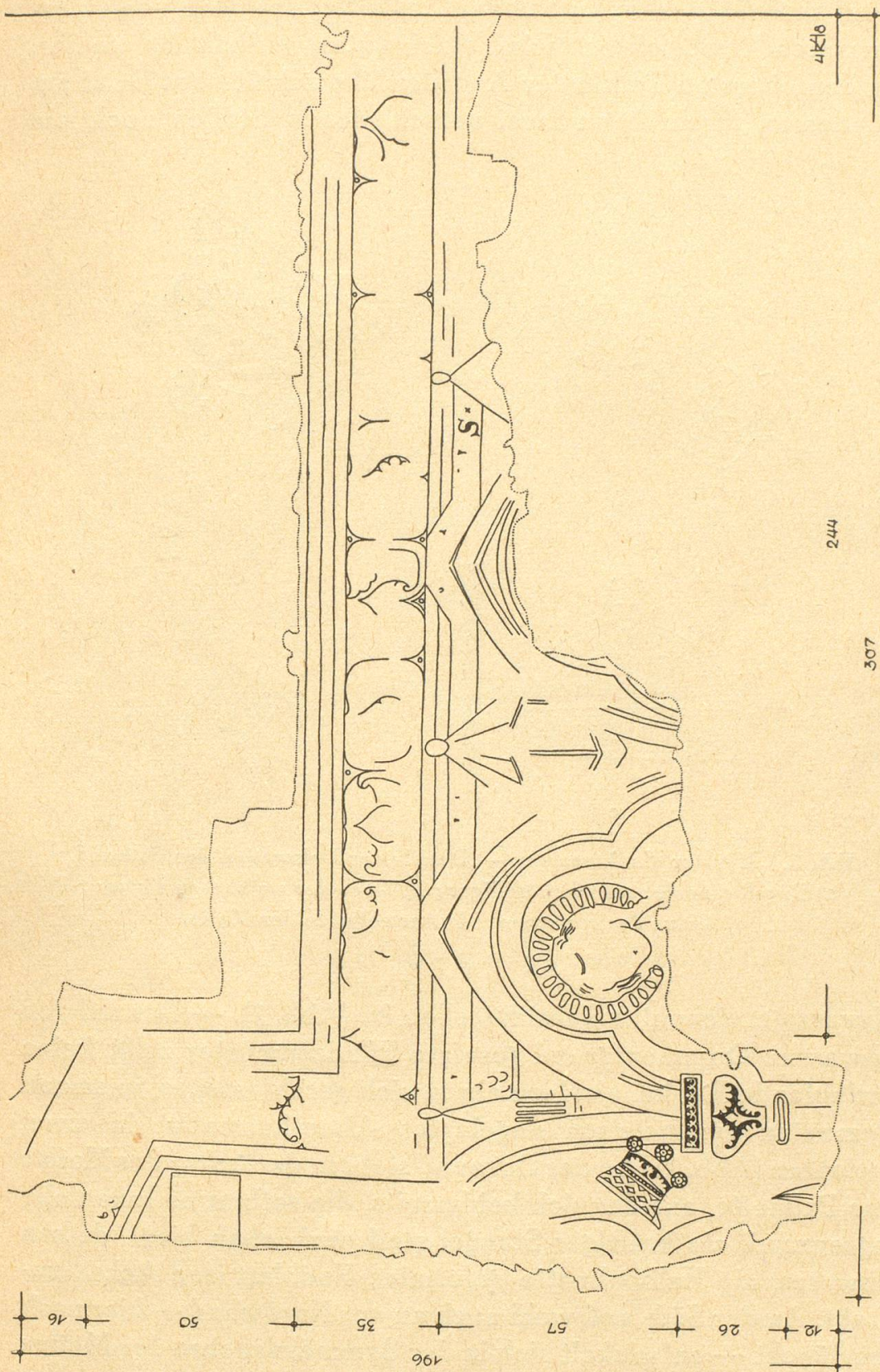


Abb. 4. Münster, Sanktuarium. — Reste vom Mittelfeld und vom rechten Flügel der Ostwanddekoration (Netzpause).

einem anstoßenden roten Streifen begleitet, der oben von einem schwarzen Band bekrönt wird. Nach unten schließt ein weißes, von den obersten Teilen der Arkaden überschrittenes Band an, von dessen Inschrift an zwei verschiedenen Stellen noch ein

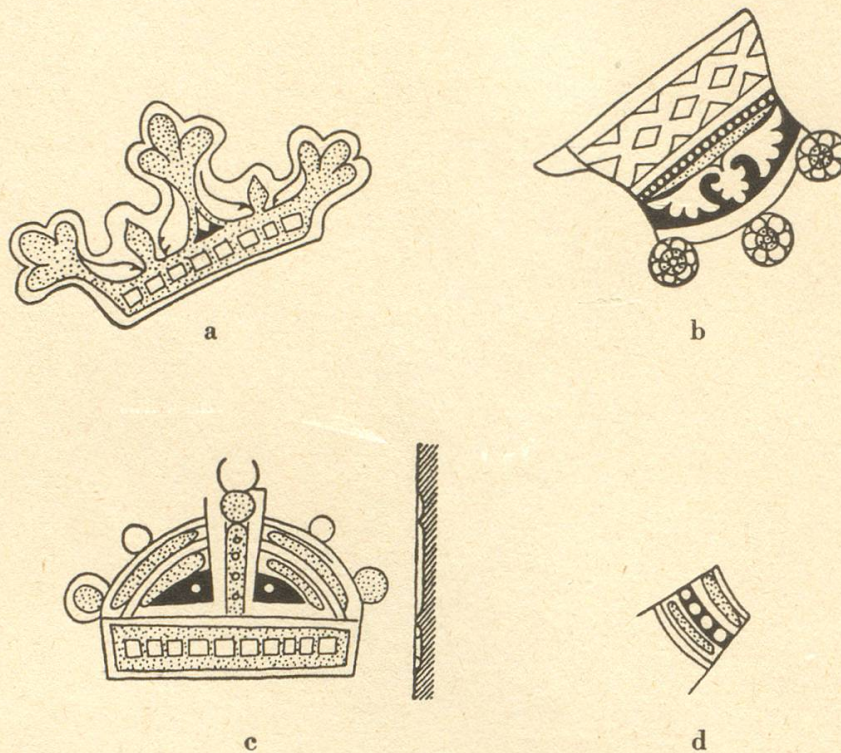


Abb. 5. Münster, Sanktuarium. — Details der Dekoration der Ostwand.
a) Bügelkrone der männlichen Figur; b) Kone der weiblichen Figur;
c) Krone der Synagoge; d) Aermelborte der Maria.

schwarz gezeichnetes S festzustellen ist (Abb. 1). — Das auf den schwarzen Ornamentgrund gesetzte Pflanzenmuster zeigt keine fortlaufende Ranke, sondern ein in sich geschlossenes, in seinen Elementen symmetrisch angelegtes Akanthusmotiv in zwei Varianten (Abb. 2). An der Ostwand steht in der Achse des Motivs eine Palmette, aus der sich beiderseits, die rotbraune Innenfolie begrenzend, ein kräftiger Stengel steif nach oben biegt, dessen schweres, als Halbpalmette geformtes Endblatt der Achse zustrebt. An der Süd- und wohl auch an der Nordwand — hier noch übertüncht — entwickelt sich in der Symmetrieachse des Motivs

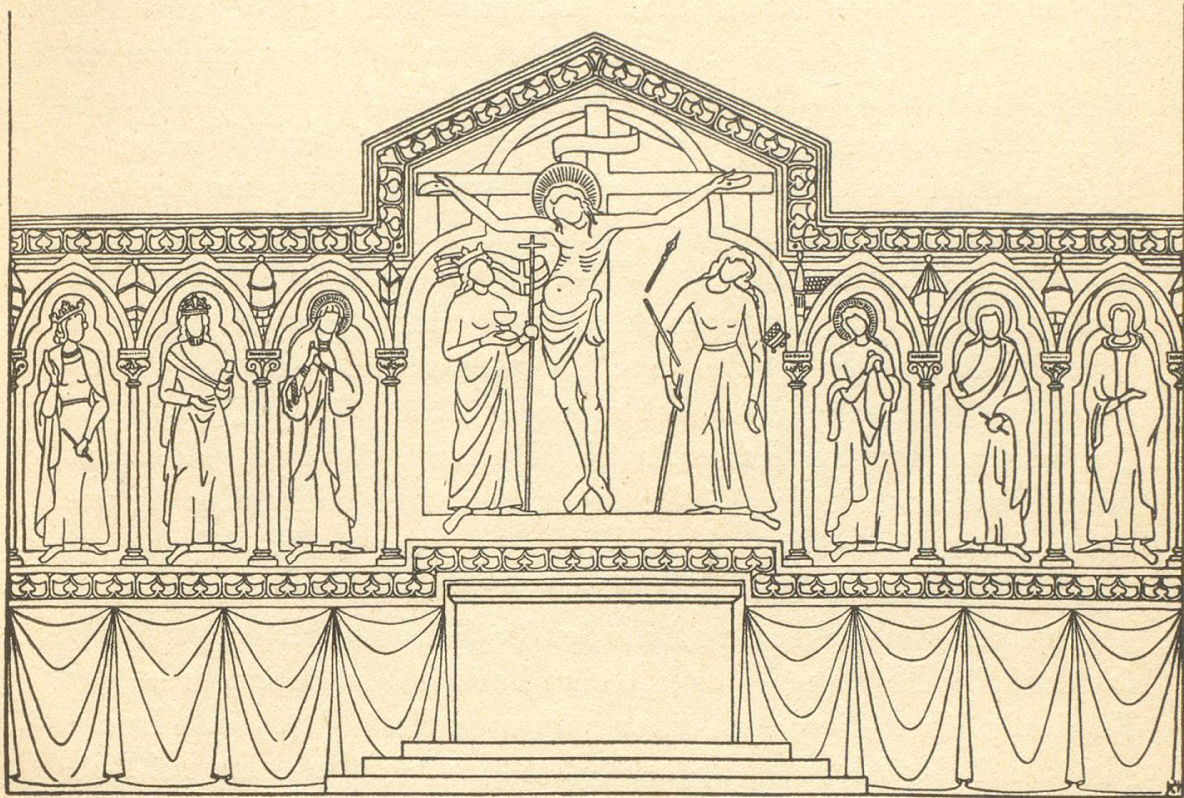


Abb. 6. Münster, Sanktuarium. — Rekonstruktionsversuch
der Ostwanddekoration.

aus einer blauen bzw. roten Innenfolie nach unten und nach oben eine Halbpalmette; ein Dreiblatt trennt die Motive. Der rhythmische Farbwechsel der beiden Varianten und ihrer Motive ist der Abb. 2 zu entnehmen.

Die Arkaden der Ostwand — die drei nördlich und die drei südlich von dem Mittelfeld angeordneten sind gleich fragmentarisch — haben eine Achsenweite von 88 cm. Die Säulenschäfte tragen über einem gekehlten, kräftig ausladenden, wulstförmigen Halsring ein in einer Kehle straff eingezogenes Kapitell mit einer blockartigen Deckplatte, auf der wie bei spät-romanischen Fenstern ein «profilierter», hier also ein breiter, mit einer schmalen Borte eingefasster Spitzbogen ruht, unter dem sich ein ebenso «profilierter» Kleeblattbogen öffnet. Alle diese umfassenden und einbeschriebenen Bogenelemente sind mit dem Schnurzirkel ausgetragene Kreissegmente. — In den Arkadenzwickeln erscheint ein schon in der Frühzeit der Wand- und Buchmalerei und der Reliefplastik vertrautes und in die Romanik und selbst noch in die Gotik übernommenes Füllmotiv: Turmartige Architekturen mit Kuppel-, Kegel- oder Zeltdach (Abb. 6).

Die dekorative Behandlung der Arkadenelemente wechselt rhythmisch von Arkade zu Arkade. Die Säulenschäfte sind heute farblos. Der Halsring — er hat eine horizontale Putzriefe — der Kapitellkörper, die durch einen farblosen Stab abgesetzte Deckplatte und der Kleeblattbogen hatten offensichtlich eine auf Rotocker gelegte Vergoldung, auf die beim letzten Arbeitsgang die Konturen mit Schwarz gesetzt worden waren. Die Muster der Kapitellkörper — es sind akanthusartige, entweder um ein Mittelblatt stehende, nach innen überfallende oder nach außen gekehrte und volutenartig eingerollte Halbpalmetten — und die gleichfalls wechselnden Ornamente der Deckplatten entstanden durch das schwarze Abdecken des Goldgrundes. — Die Spitzbogen sind in der Fläche rotbraun bzw. blau, in der Randborte weiß. Die zwischen ihnen und dem Dreipaßbogen liegenden Zwickel haben immer ein helles Grün. Die Oeffnungsfläche der Arkaden zeigt entsprechend der farbigen Behandlung des Spitzbogens für die Figuren einen roten bzw. blauen Grund mit blauer bzw. roter Randborte.

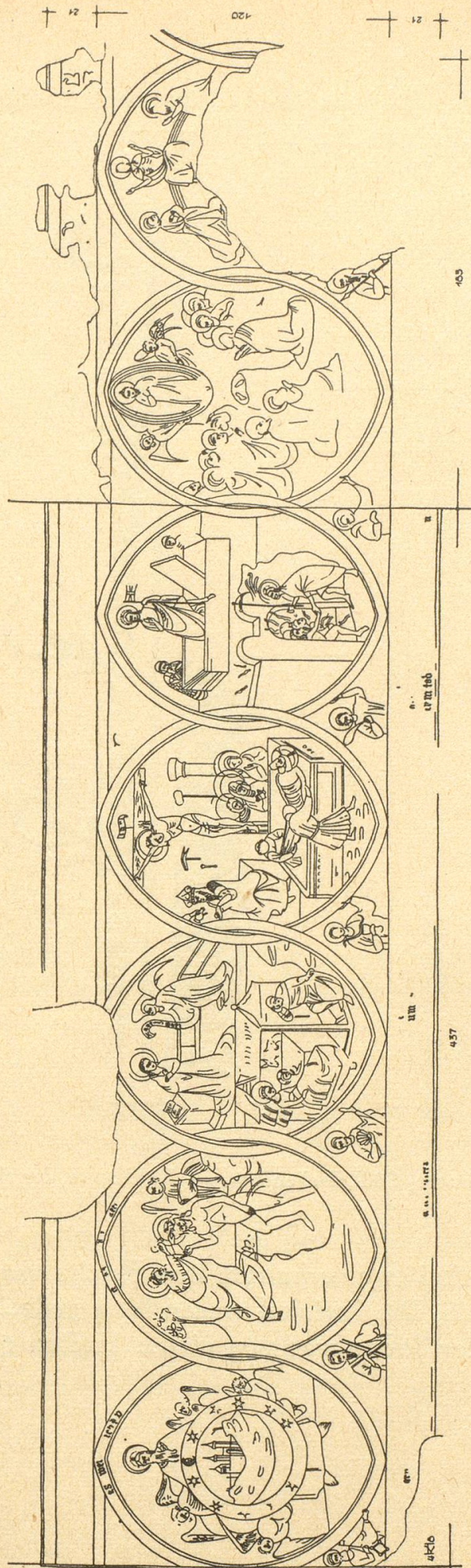


Abb. 7. Münster, Südl. Nebenchor. — Credo-Fries an der Ost- und Südwand.

Von dem das Mittelfeld überspannenden Kleeblattbogen sind nur die von den Kapitellen der ersten Seitenarkaden

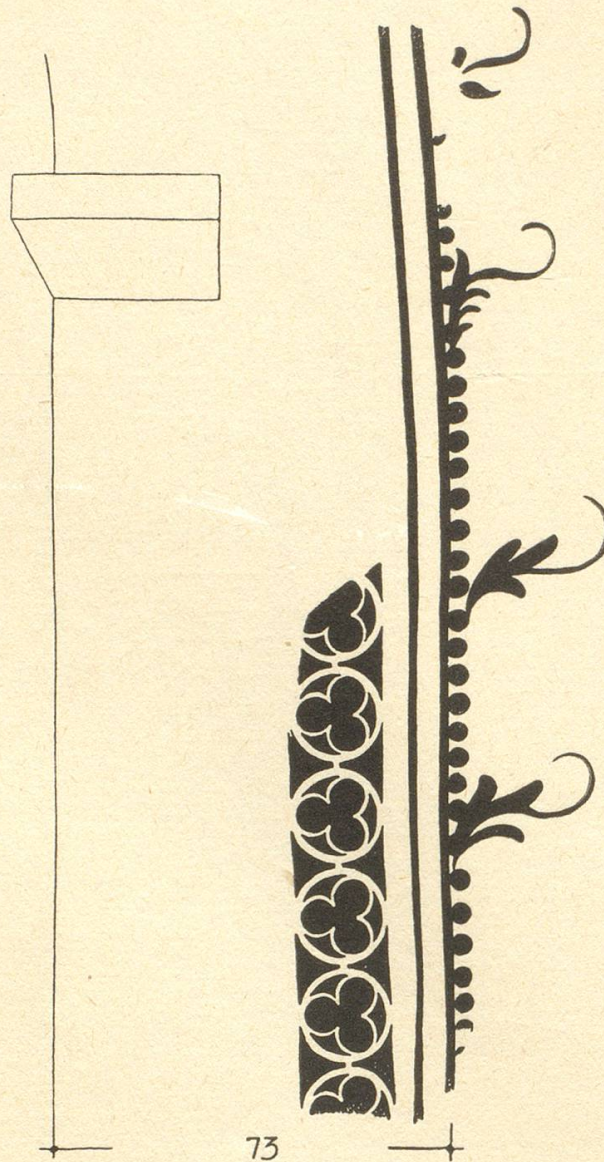


Abb. 8. Münster, Südl. Nebenchor. — Randborte der Wandvorlage.

aufsteigenden Anfänger erhalten. Ihre Fläche war rotbraun, die Randborte weiß. Die Zwickel waren blau gedeckt. Der blaue Hintergrund der Szene war von einem breiten grünen Streifen umzogen.

b) Die figürlichen Darstellungen

Die Bildreste des Mittelfeldes. Sie finden sich nur auf den seitlichen Randzonen. Zwischen diesen ist auf einer Breite von etwa 1,90 m nicht nur der Malgrund, sondern auch

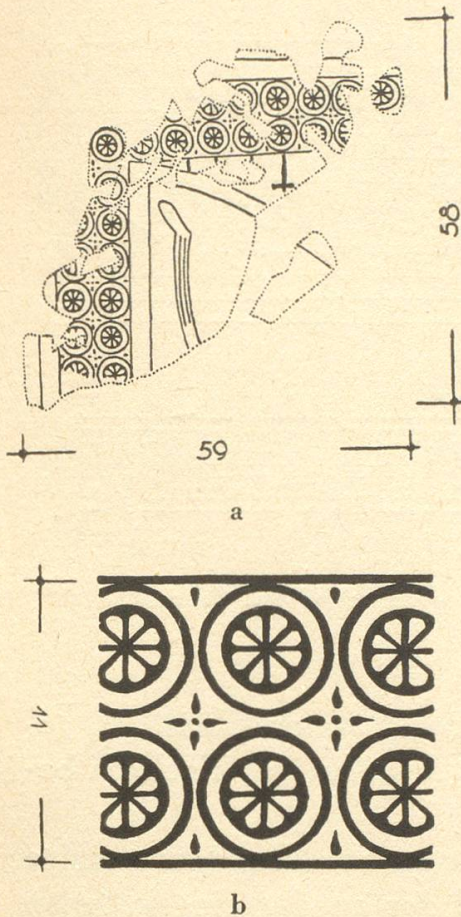


Abb. 9.

Johanneskapelle. — a) Eckstück der ersten Dekoration; b) Ausschnitt.

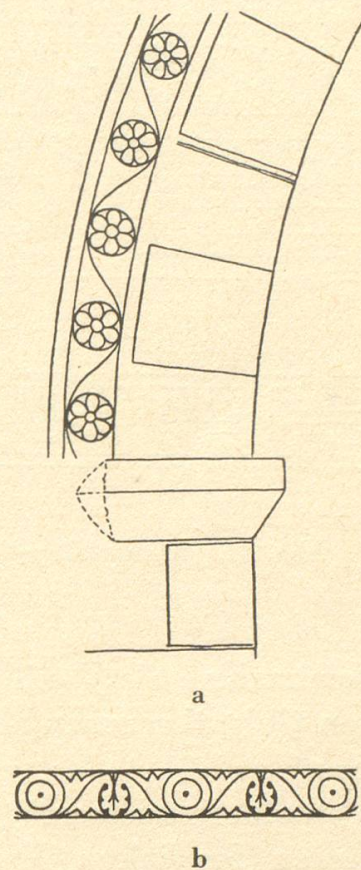


Abb. 10.

Erhardskapelle. — a) Randborte des Chorbogens; b) Zwischenborte der Apsis v. Reichenau-Niederzell.

die darunter liegende Putzschicht so völlig zerstört, daß man es bei der Aufdeckung vorzog, größere Partien der hier lose sitzenden Tünchedecken zu belassen.

Von der einen der hier dargestellten Figuren haben sich in der linken Randzone einige Gewandkonturen und drei schmale,

parallele, auf Rotocker vergoldete, schwarz konturierte und am Ende mit einem schwarzen Punktmuster verzierte Bänder erhalten. Zweifellos Reste eines Banners, der sog. Oriflamme, wie sie uns seit dem frühen Mittelalter in Darstellungen des Descensus, der Himmelfahrt und bald auch der Auferstehung und der

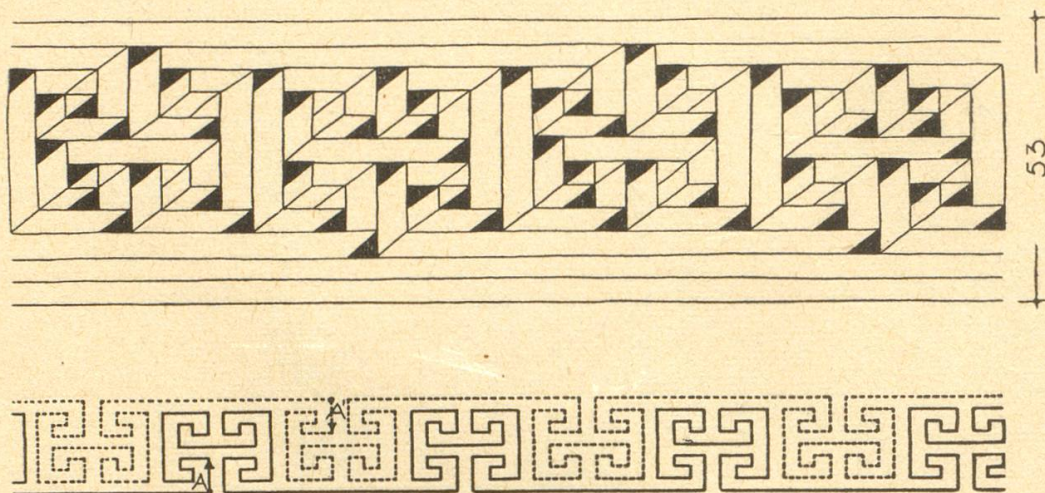


Abb. 11. Michaelskapelle. — Deckenfries im Schiff mit Schema.

Kreuzabnahme als Vexillum regis in den Händen Christi, in gewissen Golgathaszenen aber auch das Attribut der Ecclesia begegnet.

Von einer zweiten Figur sind in der rechten Randzone einige Konturen des linken Oberärmels und des an der eingezogenen Hüfte niederfallenden Obergewandes geblieben. Charakteristisch für diese Figur ist die fallende Krone, die ikonographisch ja nur der personifizierten Synagoge eigen ist. Beide Figuren waren einander zugewandt, und jene erste — ihre Krone hat sich mit dem Putz abgelöst — ist damit als die personifizierte Ecclesia erwiesen. — Die Krone der Synagoge ist in Glockenform aus dem Putz geschnitten. Die einzelnen Ornamente sind auf Rotocker-Vergoldung schwarz konturiert bzw. wie bei den Arkadenkapitellen durch schwarze Abdeckung des Grundes in Form gebracht (Abb. 5 b).

Ecclesia und Synagoge waren in den beiden Seitenfiguren schon bisher vermutet worden. Welche Darstellung füllte einst die breite Mitte?

Der von uns am rechten Ansatz des Spitzgiebels festgestellte Rest einer horizontalen grün getönten Rechteckfläche gibt auf

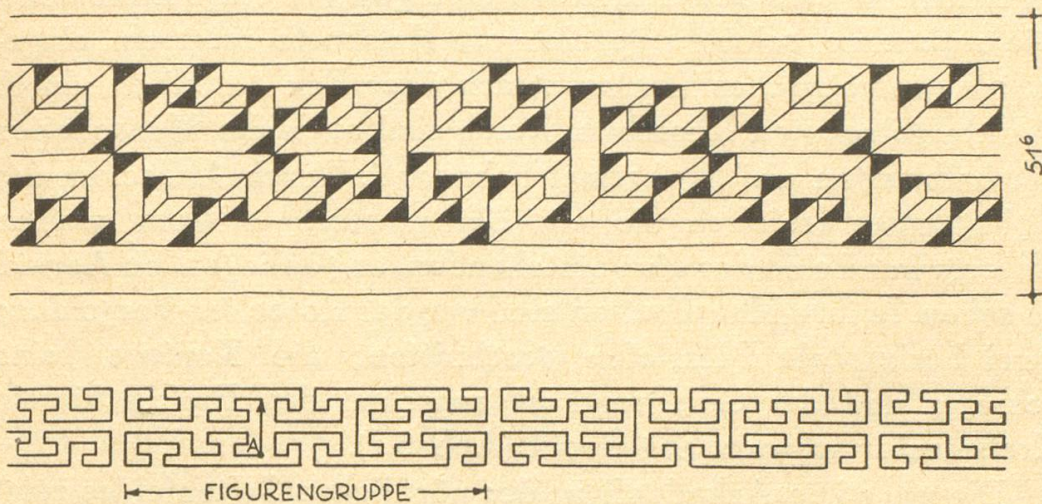


Abb. 12. Erhardskapelle. — Deckenfries im Schiff mit Schema.

diese Frage Antwort (Abb. 4, 15). Kein Zweifel: Dieser Streifen ist das Fragment eines in die Bildachse gestellten Kreuzes, an das die übergroße Figur des Heilands geheftet war.

Die Reste der sich an das Mittelfeld anschließenden Arkadenfiguren (Abb. 3, 4, 14, 15). — Auf der Ostwand ist die erste Figur des nördlichen Seitenfeldes, eine nimbierte Frau, nur bis in Hüfthöhe erhalten. In frontaler Haltung stehend hat sie den Kopf im Dreiviertelprofil gegen ihre linke Schulter geneigt. Das Gesicht ist verloren. Nach der Lage der restlichen Finger der rechten Hand — nur Grundglied und Mittelgelenk derselben sind in der Vorzeichnung noch sichtbar — und nach der Stellung der Unterarme war vor der Brust die rechte über die angepreßte linke Hand gefaltet. Der Nimbus, aus dessen Putz als radiale Strahlen flache Riefen geschnitten sind, ist auf Rotocker vergoldet und schwarz umrandet. Der Mantel fällt in vorgezeichneten Falten vom Kopf über den

Nacken, deckt Schultern und Oberarme und staut sich unterhalb der Ellbogen in einer Muldenfalte. Sehr deutlich ist freilich nur der weiche Zug der linken Außenkontur. Nach der verworfenen Vorzeichnung sollte er von rechts her über den Leib gezogen werden, fiel aber in der Ausführung beiderseits am Körper nieder. Von seinem Ultramarinblau sind da und dort noch Spuren zu finden. — Das heute farblose Obergewand trägt Zierstücke. Die rotbraune, schwarz gezeichnete Halsborte zeigt ein eingefasstes geometrisches Ornament aus über Eck gestellten, durch Punkte getrennten Rhomben. Reich sind auch die Manschetten der halblangen weiten Aermel behandelt. Durch Abdecken des Goldgrundes erhielten sie ein Blattmuster. — Vom weißen Untergewand sind nur die vorstehenden, eng anliegenden Aermel zu sehen. In ihre Manschetten sind vor der Rotocker-Vergoldung zwei horizontale Putzriefen geschnitten; die Konturen sind schwarz und der Goldgrund ist zwischen den Riefen für ein Kreismuster schwarz abgedeckt (Abb. 5 d).

Die zweite Arkadenfigur des nördlichen Seitenfeldes zeigt in rotbrauner Vorzeichnung die Reste eines in voller Front dastehenden Königs. Den nimbenlosen Kopf umrahmt reich gelocktes Haar. — Die dekorative Behandlung der mit Zierkugeln besetzten repräsentativen Bügelkrone — Putzmodellierung, Konturierung und Abdeckung des Goldgrundes für die Muster ergibt sich aus Abb. 5 c und 16. — In Höhe des Volutenkapitells erscheint heute völlig isoliert ein zweiter Putzschnitt mit einer Quer- und drei parallelen Längsriefen. Auf der rotbraunen Unterlage sind nur Spuren der Vergoldung, aber keine Konturen geblieben. Man wird wohl an das Fragment eines heute nicht mehr erkennbaren Attributs zu denken haben, das der König in seiner linken Hand trug. — Die in der Gegend des noch spärliche Reste von Blau aufweisenden Oberkörpers sichtbare Faltenzeichnung dürfte sich auf einen Mantel beziehen, der schräg über Oberarm und Brust geworfen war.

Auch die dritte Arkadenfigur des nördlichen Seitenfeldes hat nur zusammenhanglose Fragmente bewahrt: Krone, rechte Schläfenlocke und Besatzstücke. Immerhin lassen Form und Lagebeziehung dieser Reste erkennen, daß hier in frontaler Hal-

tung eine königliche Frau stand, die den Blick im Dreiviertelprofil gegen das Mittelfeld gerichtet hatte und deren Mantel, die beiden Schultern deckend, so über der Brust geöffnet war, daß ein Ausschnitt des mit doppelter Halsborte verzierten Obergewandes sichtbar blieb. — Abb. 5a zeigt die in den Putz modellierte, vergoldete und schwarz konturierte Blattkrone. — Bei der oberen Halsborte ist der Ornamentgrund in einer flachen Mulde ausgeschnitten; auf die Vergoldung sind dann in Schwarz die Konturen der Randstreifen und die Spitzovale und Kreise des Gemmenmusters gesetzt. — Die Begleitborte ist nur aufgemalt.

Die erste Arkadenfigur des südlichen Seitenfeldes ist bis auf die rotbraune Vorzeichnung des Kopfes zerstört. Es ist der Kopf eines jungen, anscheinend frontal stehenden Mannes, im Dreiviertelprofil so tief gegen die rechte Schulter geneigt, daß durch die Kinnpartie der Hals verdeckt wird. — Das lockere, einst hellbraune Haar bildet ein Stirnbüschel und fließt in weichen Wellen an den Schläfen hin über den Nacken und wie ersichtlich auch über die linke Schulter. Das Gesicht ist bis auf Reste der roten Lippen verloren. Der Nimbus ist genau wie bei der gegenüberstehenden Frau behandelt, doch sind die schwarzen Ausführungskonturen gänzlich verschwunden. — Am Ansatz der linken Schulter liegen noch Reste eines heute farblosen Gewandes.

c) Der Bildgedanke der Sanktuariums- dekoration

Im Mittelfeld konnten wir einen von den beiden Assistenzfiguren der Ecclesia und der Synagoge umgebenen Crucifixus nachweisen. — Der Grundtypus dieser Darstellung war bereits von der patristischen Literatur vorbereitet worden. In der karolingischen und in der ottonischen Kunstepoche ist er voll ausgebildet, liegt allerdings nur noch in einigen Elfenbeintafeln vor. Als Beispiel diene eine den Arbeiten der Metzger Schule verwandte Tafel (Abb. 17).

Obwohl Maria und Johannes und manchmal auch der Lanzen- und der Schwammträger, also die traditionellen historischen Figuren anwesend sind, wird in diesen Kreuzigungsbildern nicht die Tragik des Gottesmordes schlechthin geschildert, sondern die nach den Ratschlüssen der Vorsehung dem Golgathaereignis zukommende Heilsbedeutung. Christus, der Sieger über Tod und Hölle, er lebt und wendet seine Augen liebend der zu seiner Rechten stehenden, zu ihm aufblickenden Frauengestalt der Ecclesia zu, die, zunächst noch ohne Embleme, das ihr aus der Seitenwunde zuströmende, das Leben vermittelnde Blut in einem Kelch auffängt, während die auf die linke Seite verwiesene, ein Banner oder eine Palmrute tragende Frauengestalt der Synagoge sich abwendet. Von oben aber hält der Vater für den am Kreuze Thronenden, auf den Engel huldigend niederschweben, die Krone der ewigen Königsherrschaft bereit, während zu Füßen des Kreuzes der Limbus sich geöffnet hat und die harrenden Gerechten der Vorzeit, aus ihren Gräbern auferstanden, dem Ersehnten frohlockend die Hände entgegenstrecken.

Dieser figurenreiche synkretistische Darstellungstypus ist früh modifiziert worden. Einige Motive, wie dasjenige der aus einer Wolke kommenden, die Krone offerierenden Vaterhand, das der zwei römischen Soldaten und das der im Limbus Harrenden werden unterdrückt, andere neu aufgenommen. Den königlichen Mantel umgeworfen, nun selbst die Krone auf dem Haupt und in der einen Hand die am Stangenkreuz flatternde Siegesfahne, das Sceptrum regale, in der anderen aber wieder den Kelch des Lebens, so tritt die Ecclesia in majestätischer Haltung ihrer entlassenen Vorgängerin, der bisweilen einen Stierkopf tragenden Synagoge, entgegen, die mit verhüllten Augen kraftlos zusammensinkt, wobei ihr die Krone vom Haupte fällt und das zerbrochene Banner entgleitet. Hier also ist der allegorische Sinngehalt der Szene noch klarer zum Ausdruck gebracht als bei dem älteren Typus: Veranschaulicht wird einerseits die Auflösung des Alten Bundes, die Verwerfung der Herrschermacht der Synagoge, ihres Gesetzes und ihrer Opfer, andererseits der Abschluß des Neuen Bundes, die Uebergabe der Herrschermacht

im Reiche der Gnade an die Kirche, für die Christus Hoherpriester und Opferlamm zugleich ist⁶.

Albertus Magnus kennzeichnet diesen im 12. und 13. Jahrhundert herrschenden Kreuzigungstypus so: «A dextris Crucifixi depingitur puella hilari vultu et pulchra facie et coronata, designans Ecclesiam, quae sanguinem Christi reverenter in calice suscipit; et a sinistris Synagoga, oculis panno ligatis, tristi facie, inclinans caput, et corona decidente, quae ipsum sanguinem fudit et adhuc contemnit . . .»⁷. Deutlich ausgeprägt zeigt diesen jüngeren Typus die gravierte Silberplatte eines aus dem gleichen 12. Jahrhundert stammenden Tragaltars aus Oettingen, jetzt im Dommuseum zu Augsburg⁸ (Abb. 18), ferner ein Glasgemälde der Kathedrale von Bourges, sodann das Tympanonrelief vom Südportal der Kirche von Saint-Gilles (Abb. 19) und jenes der Kirche von Wimpfen im Tal (Abb. 20).

In beiden Reliefs sind in die Kreuzigungsdarstellung auch wieder jene traditionellen Gestalten eingeflochten, die wir auf

⁶ Künstle I, S. 81 ff. — Sauer, S. 246 ff. — Bréhier, S. 3, 261, 299.

⁷ Alberti Magni Opera omnia, ed. Petrus Iammy, 1651, Bd. XII, S. 397. De sacram. alt. cap. 31. — Diese durch die Tradition gefestigte bevorzugte Stellung der Ecclesia neben und mit Maria zur Rechten des Herrn im Gegensatz zu dem stets zur Linken angeordneten Figurenpaar der Synagoge und des Evangelisten Johannes geht auf den frühmittelalterlichen Symbolismus zurück, wie er sich schon in den Schriften des Papstes Gregor d. Großen findet. Nicht Petrus, sondern Maria sei mit dem Liebesjünger unter dem Kreuze gestanden, und so habe sich damals die Kirche in ihr glaubensstarkes, weder von Furcht noch von Zweifel erschüttertes Herz geflüchtet. Am Ostermorgen, da Petrus und Johannes zum Grabe eilten (Joh. 20, 3 ff.) sei wohl der hurtigere Johannes als erster angekommen; er habe aber vor dem Monumentum gewartet und dem ein wenig später eingetroffenen Petrus den Vortritt gelassen. So habe also die Synagoge, die bis dahin die Erste gewesen, zurückweichen müssen vor Petrus, d. h. vor der Kirche. — Zum Problem rechts u. links vgl. R. Frauenfelder, Rechts und links in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst. (Schweiz. Rundschau, 35. Jg. 1936.)

⁸ Das auf diesem und anderen Tragaltären des 12. Jahrh. (Braun a. a. O., S. 472, 480, 484) sichtbare Einweben symbolischer Gedanken in das historische Kreuzigungsbild, das für die durch Predigt und Hymnus verbreitete und popularisierte mystisch-spiritualistische Richtung der abendländischen Theologie des 12. Jahrh. so charakteristisch ist, wird auf der bekannten Darstellung des Hortus deliciarum durch zahlreiche Inschriften erläutert. Hier trägt auch die Synagoga

dem Mittelfeld unserer Sanktuariumsdekoration vermissen: Maria und Johannes. Aber sehen wir genauer zu, so werden wir die Vermißten in den zwei in Trauer versunkenen Nimbierten, die in den beiden ersten Seitenarkaden stehend, einander und zugleich dem gekreuzigten Heiland zugeordnet sind, ohne Schwierigkeit erkennen. Hier in Schaffhausen sind also Maria und Johannes aus der üblichen Bildgruppe des Motivs herausgelöst. Wohl kein vereinzelter Fall und deswegen nicht ohne besondere Absicht. In der Tat: Aehnliches ist schon auf der Bodenplatte des oben erwähnten schreinartigen Augsburger Tragaltars zu beobachten. Dort ist am Rande des großen Medaillons zu lesen: *In precibus fixus stans presul et hostia XPC, virtutes donat, animas beat, sacra manat*⁹.

Hier auf dieser Silberplatte versucht also die figürliche Darstellung des Medaillons durch Beschränkung der Assistenzfiguren auf die Personifikationen der Ecclesia und der Synagoge die in der Randlegende angedeutete symbolisch-mystische Interpretation des Golgatha-Dramas zu akzentuieren. Und dies offensichtlich unter dem Eindruck der Tatsache, daß hier auf diesem Altar das einmalige Opfer des Neuen Bundes durch Vermittlung der Kirche täglich in wunderbarer Weise erneuert wird von demselben Christus als dem ewigen Hohenpriester und dem immerwährenden Opferlamm (*presul et hostia*).

Wenn nun also auf der Ostwand unseres Münster-Sanktuariums dieselbe allegorische Gruppe durch die Anordnung auf einem stark überhöhten Mittelfeld aus dem nach beiden Seiten

excecata — sie hat den Kopfschleier über die Stirn herabgezogen, ist also geblendet — auf ihren Armen den Sündenbock. Die Idee des Ganzen bringt die über dem Kreuze angebrachte Inschrift zum Ausdruck.

Pro mundi vita suspenditur hostia viva,

Quam mors dum mordet, in se sua tela retorquet,

Quod caro, quod sanguis deliquit, arbor et anguis,

Carne fluens sanguis cruce suspensi lavat anguis i(d est) Christi.

(Für der Welt Heil wird hingehängt das lebendige Opfer. Indem der Tod es verwundet, wendet er seine Pfeile gegen sich selbst. Was verschuldeten Fleisch und Blut, der Baum und die Schlange, sühnt das aus dem Fleische fließende Blut der am Kreuz erhöhten Schlange, (welche) Christi (Vorbild ist).

⁹ Braun, Jos. Der christliche Altar. Münch. 1924, I, S. 451.

hin anschließenden Figurenzyklus ausgeschieden ist, so drängt sich die Ueberzeugung auf, daß hier dieselben geistigen Beziehungen zwischen dem Kreuzigungsbild und dem Altar — hier natürlich mit dem über Stufen erhöhten und wie das Münster selbst dem Salvator geweihten Hauptaltar — bestanden haben. Anders gesagt: Die allegorische Kreuzigungsdarstellung der Ostwand war als Retabel des Hauptaltars gedacht (Abb. 6). Dieses Retabel setzt sich nun nach beiden Seiten hin in aufgereihten Arkadenfiguren fort, von denen je drei in den Seitenfeldern der Ostwand, je neun an der Nord- und an der Südwand stehen. — Bisher hat man in diesem Zyklus eine Darstellung der Vorfahren Christi vermutet. Ein Thema, das in Verbindung mit dem thronenden Erlöser oder auch mit der Madonna in der kirchlichen Plastik und Malerei des 12. und 13. Jahrhunderts ja sehr beliebt war. Nun haben wir aber für das Mittelfeld der Ostwand ein Kreuzigungsbild festgestellt. Wir haben ferner in den ersten Figuren der beiden Reihen Maria und Johannes und in der auf den König folgenden Figur eine gekrönte Frau erkannt. Das Thema der Genealogie kommt also wohl nicht mehr in Frage. So wäre denn am ehesten an die Darstellung gewisser als heilig verehrter Persönlichkeiten zu denken, die mit Maria und Johannes, den historischen Zeugen des Erlösungswerkes, als Vertreter omnium sanctorum — der Weihetitel des Münsters bedient sich dieser zusammenfassenden Bezeichnung — huldigend den gekreuzigten Salvator umstanden. Von diesen 22 Heiligenfiguren sind heute allerdings nur drei nachzuweisen und von diesen trägt nur eine — sie steht auf der Südwand noch unter der Tünche — den Nimbus. Das nicht nimbierte gekrönte Paar der Ostwand aber könnte ohne Schwierigkeit auf Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde bezogen werden, die ja schon vor ihrer erst 1240 erfolgten Kanonisation am Oberrhein mit ihrem Gemahl verehrt und dargestellt worden war¹⁰.

So ist hier also der dem ikonographischen Motiv des Mittelfeldes innewohnende Grundgedanke von dem geheimnisvollen

¹⁰ Die früheste Darstellung des Kaiserpaares, zu Füßen des Salvators kniend, zeigt die bekannte Goldene Altartafel im Musée Cluny zu Paris, eine Stiftung Heinrichs II. für das Münster zu Basel.

Fortleben des auf Golgatha vollzogenen Erlösungswerkes in der bis zum Ende der Zeiten im Kampf mit der verblendeten, effektiv schon besiegt und verworfenen «Welt» stehenden, vom Glanze ihrer Heiligen umstrahlten Kirche durch die beiden Zyklen heiliger Männer und Frauen und — wenn man sich eine lokale Ueberlieferung wenigstens in ihrem Kern zu eigen macht¹¹ — durch die einst die oberen Teile der Ostwand einnehmende Darstellung des aufgefahrenen, zur Rechten des Vaters sitzenden und mit Macht und Herrlichkeit als Richter wiederkommenden Rex gloriae ergänzt und durch das evidente Bezogensein auf den liturgischen Altar vertieft worden.

Das neue Sanktuarium ist im Zuge der für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts bezeugten, das Münster und die Abtei erfassenden Umbauarbeiten entstanden¹². Seine Ausmalung wird nicht lange verzögert worden sein. Wohl ist es bei dem schlechten fragmentarischen Zustand des Erhaltenen, vor allem des Figürlichen, schwierig, sich von der überwältigenden Größe und Schönheit dieser Dekoration eine zutreffende Vorstellung zu machen. Doch fehlt es nicht an stilistischen Anhaltspunkten, die ihre genauere Datierung ermöglichen: Die Ornamentik der Abschlußbordüre, der architektonische Rahmen und die formale Durchbildung der Arkadenelemente, die konzentrische Grün-Blau-Streifung der Hintergründe, der statutarische Charakter und die noch ganz romanisch empfundene Idealität der Einzelfiguren, die Pracht ihrer Gewänder, die Formgebung ihrer Kronen und nicht zuletzt die Verwendung von Putzmodellierung und Gold¹³ — all dies spricht für die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts.

¹¹ Vgl. Anm. 5.

¹² RKB, S. 316 ff.

¹³ Die im späten 12. Jahrhundert über die Alpen gedrungene byzantinische Welle macht sich in der Monumentalmalerei durch eine Vorliebe für dekorative Pracht bemerkbar. Gewisse Teile der Figuren, so die Nimben, die Kronen, die Embleme, aber auch die Borten, Säume, Schließen der Gewänder werden mit Goldfolien belegt. Oder aber sie werden, um die dekorative Wirkung durch das Spiel der Lichter und Schatten noch zu steigern, reliefartig aus dem Putz oder aus eingesetztem Stuck herausgearbeitet und dann, wie wir sahen, mit Goldstaub und Deckfarben behandelt. Wir begegnen dieser Technik in den Deko-

2. Die Ausmalung des südlichen Nebenchors

Hier im südlichen Nebenchor¹⁴ sind aufgedeckt (1924) und erhalten: am östlichen Wandpfeiler ein Bortenfragment, an der Ostwand, etwa in ihrer halben Höhe, ein imposanter Medaillenfries, sodann ober- und unterhalb dieses Frieses Reste von figürlichen Darstellungen.

a) Die Pfeilerborte (Abb. 8)

Sie ist an der Südfläche des östlichen Mauerstockes so weit zurückgesetzt, daß sie beim Aufsteigen die seitliche Abschlußkante des Pfeilerprofils tangiert, den Pfeiler also gewissermaßen absetzt, und ohne Unterbruch die Archivolte erreicht. Zweifellos setzte sie sich einst an den Bogenstellungen des Nebenchores fort.

Das Fragment zeigt ein von Bändern eingefasstes Dreipaßmuster. Von den zwei gegen die Bauecke hin liegenden Bändern ist das äußere mit kleinen Scheiben besetzt, die sich wie die Kugeln an einer Schnur aufreihen und aus denen sich in regelmäßigen Abständen stilisierte, elegant geschwungene Blätter entwickeln. Das Ornament sitzt auf einer dünnen Tüncheschicht. Bei den durch Stege miteinander verbundenen Dreipässen wurde mit Hilfe von Schablonen der Malgrund schwarz gedeckt, so daß das Muster selbst im Weiß der Tünche klar hervortritt. Die Bänder, Scheiben und Blätter sind gleichfalls schwarz, jedoch mit freier Hand aufgetragen. Sie geben der geometrischen Borte den Reiz bewegten Lebens. Das Ornament dürfte um 1300 entstanden sein.

rationen von St. Patroklos und St. Maria zur Höhe in Soest, noch häufiger in den Malereien des Doms zu Gurk (Ende des 12. Jahrhunderts bis 1220) und anderer Kirchen Kärntens (Frodl W. Die romanischen Wandmalereien in Kärnten. Klagenfurt 1942. Abb. 63, 64; Taf. VIII, IX, XI, XIII).

¹⁴ Vgl. RKB, Taf. 196.

b) Der Credo-Fries (Abb. 7, 21—23)

Mit seinen schönen Medaillons setzt er an der nordöstlichen Bauecke des Nebenchors, 2,90 m über dem für den Altar um zwei Stufen erhöhten Niveau an, zieht an der Ostwand hin und greift in der südöstlichen Bauecke auf die Südwand über, wo sich heute seine Reste verlieren.

Der einschichtige, etwa 15 mm dicke Feinputz bildet eine wellige, mit der Kelle geglättete Oberfläche. Ein dünner Tüncheüberzug dient als Malgrund. Nach dem Abbinden der rotbraunen Vorzeichnung sind in der üblichen Kalk-Kasein-Technik zunächst die Lokalfarben, dann in denselben, aber dunkleren Farben die Schatten und hernach in mit Weiß ausgemischten Tönen die Lichter aufgetragen. Das Inkarnat ist gelbbraun. Abschließend wurden die Konturen schwarz nachgezogen. Auf einigen Nimben finden sich noch Reste von Pudergold. — Die Kreissegmente der Medaillons und die Kosmosscheibe der ersten Szene sind mit dem Schnurzirkel geschlagen; die Einstiche sind sichtbar.

Bei dem Friesstück der Ostwand sind zwar da und dort die oberen Malschichten abgeblättert, doch ist der Erhaltungszustand noch relativ gut. Dagegen ist das Stück der Südwand durch die aufsteigende Bodenfeuchtigkeit stark fragmentarisch und verdorben. Das in den Hintergründen wohl mit Mennig versetzte Ultramarinblau hat sich durch Oxydation schiefergrau bis schwarz ausgefärbt.

Die obere Abschlußborte. Weiße, 5¹/₂ cm starke Bänder fassen das 15 cm hohe, bis auf einige grüne Blattreste verlorene Ornament ein. Der Grund ist schwarz (oxydiert) gedeckt.

Die untere Abschlußborte ist nur an der Ostwand erhalten. Der 21 cm hohe, weiße, unten mit einem kräftigen schwarzen Strich abgesetzte Streifen ist als Schriftband gedacht und weist noch Reste einer dreizeiligen gotischen Minuskel auf.

Das Ornament. Spitzovale Medaillons, deren oberes Ende das untere Einfußband der oberen Abschlußborte über-

schneidet — die Medaillons haben eine Höhe von 1,61 m, an der Ostwand eine Breite von 87,5 cm, an der Südwand von 91,6 cm — sind wie die Ringe einer Kette ineinander verschlungen. Von denen der Ostwand sind alle fünf erhalten, von den sieben der Südwand dagegen sind nur Bruchstücke geblieben. — Der blaßrote, gegen die figürliche Darstellung hin durch ein rotbraunes «Profil» abgesetzte Rahmen eines jeden Medaillons trägt Reste einer schwarzen Minuskel. An den Verkettungsstellen ist der überschrittene Rahmen mit plastischer Wirkung leicht abschattiert. — Die oberen dunkelgrünen Zwickel haben spärliche Reste von hellgrünem Rankenwerk. In die unteren Zwickel sind auf dem heute schwarzen (oxyd. Blau) Grund die Büsten von Aposteln gesetzt, die mit der einen Hand das folgende Medaillon stützen.

Die figürlichen Darstellungen der Medaillons haben Hans Rott und Reinhard Frauenfelder mit Recht auf den Credotext bezogen. Diese Illustrierung des Credo im Sinne eines anschaulichen und daher leicht verständlichen Kompendiums der christlichen Lehre wurde erst im Hochmittelalter aufgenommen, und zwar, den didaktischen Absichten entsprechend, zunächst von der Buchkunst, bald aber auch von der Wandmalerei¹⁵. Dabei aber ist nicht zu übersehen, daß die Idee, die zwölf Sentenzen des apostolischen Symbolums auf Grund der Gleichheit der Zahl den einzelnen Aposteln als den Verfassern zuzuschreiben, in die Väterzeit zurückgeht. Bereits im 4. Jahrhundert begegnet sie uns bei Ambrosius, dann wieder im 6. Jahrhundert in dem irrtümlich dem hl. Augustinus zugeschriebenen *Sermo contra Judaeos, Paganos et Arianos*¹⁶, im *Missale gallicanum*, in der Missionspredigt, dem *Scarapsus* des hl. Pirmin¹⁷ etc. Durch die Symboliker des 12. und 13. Jahrhunderts wird sie weitesten Kreisen vertraut.

Im genannten pseudo-augustinischen *Sermo* tritt jeder Apostel sprechend auf und trägt den ihm in den Mund gelegten

¹⁵ Künste I, S. 181 ff. — Sauer, S. 67.

¹⁶ Migne, PL XLII, 1117. — Sauer, S. 298.

¹⁷ Die Kultur d. Abtei Reichenau Münch. 1925, S. 23.

Artikel vor. Um zu zeigen, wie eng sich auch unser Schaffhauser Credozyklus an die frühe literarische und an die spätere illustrative Tradition anschließt, geben wir bei der folgenden Besprechung der Medaillons den entsprechenden Hinweis auf das Textwort des Sermo und auf die darauf bezogene Bilddarstellung des um 1420 entstandenen Münchner Blockbuchs.

Das erste Medaillon

(Sermo: Petrus dixit «Credo in Deum patrem omnipotentem, creatorem caeli et terrae». — M. Blockb.: Schöpfung.)

Zwickelfigur (Petrus): Die Linke hält das Medaillon, die Rechte den Schlüssel; Haarkranz und Bart hellgrau mit rotbrauner und weißer Zeichnung; Nimbus dunkelgrün; Obergewand hellrot; Schlüssel blau. — **Szene** (Schöpfung): In abstrakter Landschaft steht in der Bildachse völlig frontal die majestätische Gestalt Gottvaters, umschwebt von vier Engeln und mit diesen überschnitten von der Kosmosscheibe, die er mit ausgestreckten Armen — die Hände sind verloren — zur Schau hält. — **Landschaft**: Bodenzone grüne Töne; Hintergrund schiefergrau bis schwarz (oxyd. Blau). — **Gottvater**: Nimbus verworfene Außenkontur, von der Scheibe nur rotbrauner Kern mit Resten der schwarzen Kreuzbalken erhalten; gescheiteltes Haar und Bart gelb mit dunkelbrauner Zeichnung und weißen Lichtern; Mantel in roten Tönen, Halsborte rotbraun mit weißem Punktmuster; barfuß. — **Kosmosscheibe**: äußerer Ring (Zodiakus) hellgelb, die zehn Sterne dunkelgelb, Mondsichel hellblau und weiß gespalten, Gesicht farblos; Sonne verloren. Innere Scheibe: unten das blaue Meer, sichelförmig von dem dunkelgrünen, mit hellgrünen Hügeln besetzten Land überschnitten; über dem zwischen zwei Bergen liegenden Tal blaßroter Horizont, nach oben vertrieben in die Blautöne des Himmels. Ummauerte Stadt mit Tor und Türmen, auf den Bergen Reste eines Baumes¹⁸.

¹⁸ Ähnlich gestaltet ist die Kosmosscheibe in den durch den Holzschnitt verbreiteten Erschaffungsszenen. So etwa in der 1470 entstandenen Augsburger Bibel, Dehio II, Abb. 503.

Engel ohne Nimben, bis auf die Schultern fallendes gelbes Lockenhaar. Flügel grün, Randfedern rotbraun, Tunika der oberen Engel grün, der unteren rotbraun.

Reste der Legende in gotischer Minuskel: es wer(de) 8)icht v(nd) ...

Das zweite Medaillon

(Sermo: Andreas dixit: «Et in Jesum Christum, filium eius unicum, dominum nostrum.» — M. Blockb.: Taufe Jesu.)

Zwickelfigur (Andreas). Hält in der Linken offenes Buch, in der Rechten schräges Kreuz. — Nimbus rotbraun; Haar und Bart gelbbraun; Aermeltunika grün; Kreuz braun.

Szene (Taufe Christi). Christus steht nackt, die Rechte im Sprechgestus erhoben, in einem Teich und wird von dem auf dem linken Steilufer stehenden Johannes getauft, während ein auf dem rechten Ufer assistierender Engel die Tunika des Täuflings verwahrt; die in der Regel damit verbundene Darstellung Gottvaters und der Taube des hl. Geistes ist nicht festzustellen.

Bergland dunkelgrün mit hellgrünen Lichtern belebt; Teich blau; Baum grün, auf der restlichen Kronenfläche stilisierte Blätter. — Hintergrund über dem Horizont bis an den oberen Zwickel rot, Zwickel hell, in Dunkelblau vertrieben.

Christus: Muskulöser Akt, Inkarnat gelbbraun mit dunkelbraunen und rotbraunen Schatten; Nimbus grün mit schwarzen Kreuzbalken und rotem Randstreifen; gescheiteltes, auf die Schultern fließendes Haar und geteilter Kinnbart braun; über Beine und Unterleib in zarten blauen Tönen ein Wellenberg lasiert.

Johannes berührt mit der Rechten den Scheitel Christi, in der Linken hält er eine Flasche. Nimbus mit kappenartigem Rest der grünen Scheibe und rotem Randstreifen; Haar und Bart struppig, gelbbraun, mit Rotbraun und Schwarz schattiert, weiß gehöhlt; das härene Obergewand gelb mit rotbrauner Zeichnung; blauer Mantel mit Staufalten an den nackten Füßen; Flasche blau.

Engel: Gelbbraunes Haar, grüne Tunika; Flügel gelbbraun mit grünen Randfedern; Leibrock Christi lachsfarben. — Legende verdorben.

Das dritte Medaillon

(Sermo: Jakobus dixit: «Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine.» — M. Blockb.: Verkündigung und Geburt.)

Zwickelfigur (Jakobus maior): Hält mit der Linken das Medaillon, mit der Rechten die traditionelle Muschel; Nimbus rotbraun; Haar und Bart rot, Aermeltunika grün, der über die linke Schulter geworfene Mantel lachsrot; Muschel gelb mit grünen Schatten.

Unterteilung des Medaillons durch schwarze Querkontur.

1. Szene (Verkündigung). In ummauertem Garten empfängt die neben dem Betpult kniende Jungfrau, freudig erschrocken, die Hände vor der Brust gekreuzt, den sie mit den Worten des Schriftbandes grüßenden Engel Gabriel.

Bodenzone dunkelgrün, nach vorn hellgrün vertrieben; gelbe Mauer mit rotbrauner Zeichnung. Hintergrund grauschwarz (oxyd. Blau).

Maria: Nimbus gelb, Randstreifen rotbraun; lange gelbe Haarwellen mit rotbrauner und schwarzer Zeichnung; Gewand farblos; der über den Hinterkopf gezogene Mantel dunkelblau mit Ultramarinlichtern. — Pult außer der gelben Schräge in Karmin und Rotbraun; offenes Buch weiß mit Andeutung schwarzer Schrift.

Gabriel: Haar gelb; Gewand rot; Flügel rotbraun; Schriftband weiß mit rotbrauner Liniatur, schwarze Schrift mit roten Zierschnörkeln. — Maria und der Engel mächtige Staufen.

2. Szene (Geburt). In einer Talmulde steht der mit Holzpfeil errichtete, mit einem Zwerchgiebel geschmückte, nach allen Seiten offene Stall. Die Vorderseite überschneidet einen

großen Kasten, auf dem wie auf einem Altar der kleine Christ liegt¹⁹ auf einem Bett davor sitzt aufrecht Maria, den Rücken gegen zwei Kissen gelehnt, die Rechte sinnend auf die Decke gelegt. An der Schmalseite ist auf einer Bank Joseph, den Arm auf einen Stock stützend, eingeschlummert.

Bodenzone grün, Hintergrund schiefergrau (oxyd. Blau). — Stall: rotbrauner Boden; Schwelle, Pfosten und Dach gelb und in Rot, der Giebel lasierend in Grün schattiert.

Maria: Bettpfosten gelb, Linnen farblos, Decke rot mit schwarzer Faltenzeichnung, am oberen Ende mit farblosem Ueberschlag, Kissen farblos mit blauen Streifen; Nimbus gelb; langes, hellbraunes Wellenhaar; blaue Aermeltunika.

Wickelkind farblos, Nimbus mit Resten von Gold auf gelber Unterlage, rotbrauner Randstreifen, die schwarzen Keuzbalken sitzen auf der Vergoldung.

Joseph: Haar und Bart braun, rotbraunes Gewand mit blauem Kragen, Schuhe schwarz. — Krippentiere grau bzw. rotbraun.

Das vierte Medaillon

(Sermo: Johannes dixit: «Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus est.» — M. Blockb. Kreuzigung und Grablegung.)

Zwickelfigur (Johannes) hält in der Linken das Medaillon, in der Rechten den Kelch mit der sich windenden Schlange. — Nimbus verdorben; Haar gelb mit weißer Höhlung, Aermeltunika blau; der gelbe Kelch und die schwarze Schlange sind auf das fertige Gewand gemalt.

Szene. Komplexe Darstellung der Passion unseres Herrn nach Art der mittelalterlichen Andachtsbilder, der Verurteilung (händewaschender Pilatus), der Geißelung (Säule), der Annage-

¹⁹ In der Glossa ordinaria des Walafrid Strabo wird der dieser älteren Fassung des Motivs zugrunde liegende symbolische Gedanke prägnant interpretiert: ponitur in praesepio, id est corpus Christi super altare. — Zum Krippenaltar vgl. R. Frauenfelder, Die Geburt des Herrn, Leipz. 1939, S. 29.

lung (Hammer und Nagel), des Sterbens (Essigschwamm), des Todes am Kreuze und der Grablegung.

Im Vordergrund, den Horizont überschneidend, die Grabkiste, dahinter das Kreuz als Kompositionsachse, um die die symbolischen Bildmotive frei auf den Hintergrund gesetzt sind. — Bodenzone grün, Hintergrund rot.

Pilatus sitzt auf gelber Kastenbank, die Hände im Waschungsakt erhoben; ein vom Medaillonrahmen überschchnittener blauer Arm gießt Wasser aus blauer Kanne; Bart braun, schwarz gezeichnet; kegelförmige grüne Mütze mit drei plastisch modellierten Ausbauchungen und weißem Zierbesatz am Rande; grünes Gewand mit kurzen, weiten, ornamentierten Oberärmeln, am Ellbogen mit Hermelinbesatz; langer, eng anliegender Vorderärmel grün.

Hammer grün, Nagel gelb. — Geißelsäule grün. — Gelber Schwamm auf braunem Stab.

Kreuzigung: Das Kreuz ohne Kopfbalken, gelb mit rotbrauner Maserung; weißes Inschriftband auf Stab, Schrift schwarz; der tote Christus: muskulöser Akt mit Resten der Vorzeichnung des Lendentuches. Das mit hellgrünen Dornen gekrönte, von braunen Haarsträhnen umrahmte Haupt und der schwere Oberkörper schräg nach links vorfallend, Inkarnat graugelb, in braunen Tönen kräftig modelliert; an den Händen, den steifen Armen, an der Seitenwunde, an den Knien und Füßen träufelt rotes Blut nieder; die große exzentrische Nimbuskontur verworfen, die kleinere Scheibe gelb mit rotem Rand und schwarzem Kreuzbalken.

Grablegung: Grabkiste blaßrot mit schwarzer Umriß- und lachsroter Innenzeichnung; Innenflächen rotbraun. — Der Leichnam in ein weißes, schwarz konturiertes und grün schattiertes Linnen gewickelt; Haupt, Nimbus und Brust ähnlich behandelt wie bei der Kreuzigung. — Der hintere Diener, über die Ecke des Grabes vorgebeugt, hat braunes Haar mit grauen Höhungen, Gewand grün. — Der vordere Diener: Haar braun, Gewand grün mit lachsrotem Gürtel, Schuhe farblos. — Hinter dem offenen Grabe knien mit klagenden Gebärden drei Frauen, offenbar die drei Marien. In der Mitte die Gottesmutter, hinter

ihr zu ihrer Rechten Maria Magdalena, zu ihrer Linken Maria, die Mutter des Jakobus. — Maria: die Arme vor der Brust gekreuzt, Nimbus gelb mit Spuren von Gold, der blaue Mantel über den Kopf gezogen, Gewand weiß, hellgrau schattiert. — Magdalena: Nimbus wie bei Maria, Kopftuch und Halskrause weiß, Gewand grün. — Maria Kleophae: Nimbus gleichfalls gelb mit Gold, der rote Mantel über den Kopf gezogen, das Gewand lachsfarben.

Das fünfte Medaillon

(Sermo: Thomas dixit: «Descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis.» — M. Blockb. Auferstehung und Höllenfahrt.)

Zwickelfigur (Thomas) hält in der Linken das Medaillon, in der Rechten eine Keule. — Nimbus verdorben; Haar gelbbraun, Aermeltunika lachsfarben; gelbe Keule kräftig in Rotbraun schattiert.

Das Medaillon ist durch einen schwarzen Querstrich unterteilt, und zwar ist in klarer Ausdeutung der Situation die textlich und chronologisch erste Szene, der Descensus ad inferos, nicht wie bei der Verkündigung und der Geburt in die obere, sondern in die untere Medaillonhälfte verwiesen.

1. Szene (Descensus). Der ummauerte Limbus patrum, der sich rechts an einen wilden Bergfelsen anlehnt, hat sich geöffnet, die gesprengte Türe liegt unter dem Eingang. Mit der Siegesfahne steht Christus am Tore und faßt mit der Linken den ihm freudig entgegeneilenden Adam bei der Hand; auch Eva und zwei andere der Vorväter — alle sind nackt und über allen züngeln die Flammen — stürmen dem Befreier entgegen. — Bodenzone grün. — Architekturen lachsfarben, Torleibung graubraun, die gestürzte Türe rotbraun; das Innere des Limbus und der anstoßende Felsen schwarz (oxydiert), die züngelnden Flammen rot und gelb. — Christus: die äußere Nimbuskontur verworfen, die ausgeführte gelbe Scheibe hat grünen Kern mit Resten des schwarzen Balkenkreuzes. Haar braun, Mantel rot; gelber Fahnenschaft, Velum farblos mit rotem Kreuz. — In-

karnat der Erlösten rötlichgelb, mit Grün lasierend modelliert, Konturen rotbraun.

2. S z e n e (Auferstehung) (Abb. 22). In der Linken die Siegesfahne, steigt Christus aus der Grabkiste, aus der der gestürzte Deckel schräg herausragt; an den hinteren Ecken kauern zwei erschrockene Wächter.

Bodenzone grün, darüber steigt ein schwarzer (oxyd. Blau) Hintergrund auf. — Grabkiste lachsrot, Innenwände rotbraun.

Christus: Der besterhaltene Kopf des ganzen Zyklus. Nimbus gelb mit grünem Kern, darauf die schwarzen Kreuzbalken. Gelbbraune, auf die Schultern fallende Haarwellen. Das rötlichgelbe Inkarnat hat lasierend grüne Schatten auf Stirn, Wangen und Hals. Gesichtszeichnung rotbraun, Pupillen schwarz, Mund geöffnet. Mantel rot mit schwarzen Faltenstreifen, auf der Brust und an den Ellbogen zeigt er die grüne Innenseite. Fahne gelb mit rotem Kreuz. — Linker Wächter: gelbes, rotbraun schattiertes Panzerhemd mit schwarz gezeichneten Schuppen. — Rechter Wächter stark verdorben, Rüstung lachsrot.

Das sechste Medaillon, das erste der Südwand (Abb. 23).

(Sermo: Jakobus minor dixit: «Ascendit in caelos, sedet ad dexteram Dei patris omnipotentis.» — M. Blockb.: Himmelfahrt.)

Zwickelfigur (Jakobus minor) hält in der Linken das Medaillon, in der Rechten ein Richtmaß (?). — Die Figur ist stark verdorben. Blaue Aermeltunika, Attribut hellblau.

S z e n e (Himmelfahrt). In der Mitte der Landschaft erhebt sich in den Formen eines Baumstumpfes ein abgeplatteter Berg, um den sich die elf Apostel und Maria in verschiedenen Stellungen versammelt haben. — Die rechte Gruppe wird von der kniend betenden Gottesmutter geführt; aller Augen wenden sich dem nach oben in einer von zwei Engeln getragenen Glo-riole entschwebenden Christus zu, dessen Fußstapfen auf dem Bergplateau sichtbar geblieben sind. Die viri Galilaei fehlen.

Bodenzone grün, Hintergrund rot; auf dem hellgrauen Plateau des grünen Berges die Fußspuren Christi schwarz gezeichnet.

Christus steht aufrecht in der Mandorla, die Rechte segnend vor der Brust, der Gestus der Linken ist nicht mehr erkennbar; drei Luftzonen der Mandorla, von außen nach innen: grün, gelb, rot, umziehen die blaue Innenfolie; Kreuznimbus grün mit schwarzen Balken; Haar und Spitzbart rotbraun; Mantel rot, Gewand gelb.

Tragengel: gelbes Haar, Gewänder und Flügel in Grün modelliert.

Rechte Gruppe der Zuschauer: Maria kniet, die Hände erhoben; Nimbus gelb, Kopftuch weiß, Mantel blau. Apostel mit erhobener Linken: Nimbus gelb, Haar und Bart rotbraun, Gewand lachsrot; er überschneidet drei seiner Genossen. Bei dem einen werden außer dem gelben Nimbus der Kopf mit dem blonden Haar und Bart und Teile des grünen Gewandes sichtbar.

Mittelgruppe: Zwei Apostel knien mit aufgehobenen Händen; der eine vor dem Berg: Nimbus gelb, Gewand lachsfarben; der andere: Nimbus gelb, Gewand blau.

Linke Gruppe: Die sechs Apostel stehen in bewegter Haltung, zeigen nach oben oder halten die Hand vor die vom Glanz des Entschwebenden geblendeten Augen; Nimben gelb oder grün. Gewänder blau, grün, lachsrot oder rotbraun.

Das siebte Medaillon, das zweite der Südwand (Abb. 23).

(Sermo: Philippus dixit: «Inde venturus est iudicare vivos et mortuos.» — M. Blockb.: Weltgericht.)

Zwickelfigur (Philippus) hält in der Linken das Medaillon, in der Rechten die Lanze. — Aermeltunika grün; der lachsrote Mantel ist über die linke Schulter geworfen.

Szene (Weltgericht). Erhalten ist nur der auf der Iris thronende Richter, umgeben von Maria und Johannes dem Täufer, den traditionellen, auf Wolkenkissen knienden Fürbittern.

Hintergrund: In Resten unterhalb der Wolken rot, oberhalb schiefergrau (oxyd. Blau).

Christus, den Königsmantel umgeworfen, die Brust nackt, zeigt die fünf Wundmale, die Zeichen seines triumphalen Sieges. Nimbus gelb mit Resten des schwarzen Balkenkreuzes auf grünem Kern; langwallendes dunkelblondes Haar, Mantel rot mit grünem Futter und schwarzen Faltenstrichen; Iris mit drei Lichtbogen, von unten nach oben rot, gelb, grün.

Maria, auf weißer Wolke kniend, Nimbus gelb mit rotem Kern, Mantel blau.

Der Täufer: Nimbus gelb mit grünem Kern; Haar und Bart braun; das gelbe Gewand rotbraun schattiert.

Das achte Medaillon, das dritte der Südwand.

(Sermo: Bartholomaeus dixit: «Credo in Spiritum Sanctum».
— M. Blockb.: Pfingsten.)

Zwickelfigur verloren.

Szene (Herabkunft des Heiligen Geistes). Nur in seitlichen Bruchstücken erhalten. Man sieht die Reste eines Maueroktogens; oben unter dem Mittelbogen saß wohl Maria (zerstört), den Seiten entlang standen oder saßen die Apostel mit aufgehobenen Händen, den Blick auf die zu Häupten der Gottesmutter schwebende Taube (verloren) gerichtet; einer von ihnen kniet im Vordergrund.

Das neunte Medaillon, das vierte der Südwand.

(Sermo: Matthaeus dixit: «Sanctam ecclesiam catholicam, sanctorum communionem.» — M. Blockb.: Die Kirche (Basilika), davor der Papst mit Schlüssel.

Zwickelfigur zerstört.

Szene (Kirche und Gemeinschaft der Heiligen). Vor dem schiefergrauen (oxyd. Blau) Hintergrund erkennt man noch in der linken Bildhälfte die Reste zweier männlichen Figuren. Die eine (am linken Bildrand) steht in Dreiviertelprofil nach rechts gewendet unter einer sehr verdorbenen Pfostenarchitektur (?). Kurzes, braunes Haar; gelbes, rotbraun schattiertes Gewand; Arme und Hände verloren.

Die zweite, der ersten zugewandte Figur sitzt, den Kopf gegen die rechte Schulter geneigt, den rechten Arm vor der Brust erhoben, unter einer ähnlichen Architektur (?). Kurzes, gelbes Lockenhaar; der rotbraune Mantel deckt beide Schultern und Oberarme und liegt über dem grünen Gewand auf dem Schoß.

Das zehnte Medaillon, das fünfte der Südwand.

(Sermo: Simon dixit: «Remissionem peccatorum». — M. Blockb.: Die Beicht.)

Rahmen und Bild sind völlig zerstört.

Das elfte Medaillon, das sechste der Südwand.

(Sermo: Thaddaeus dixit: «Carnis resurrectionem». — M. Blockb.: Die Auferstehung der Toten auf einem Gottesacker.)

Rahmen und Bild sind völlig zerstört.

Das zwölfte Medaillon, das siebte der Südwand.

(Sermo: Matthias dixit: «Vitam aeternam». — M. Blockb.: Die Ewigkeit [Rex gloriae mit Maria und himmlischen Chören.]

Zwickelfigur zerstört.

Szene (das ewige Leben). Vor dem rötlichen Hintergrund ist, quer über das Medaillon gespannt, eine große rechteckige, in der oberen Hälfte farblose, in der unteren grün getönte Folie erkennbar. In den dadurch abgeschnittenen Randfeldern erscheinen auf dem rötlichen Grund die Halbfiguren der Evangelistensymbole.

Der Engel (oben) schwebt mit ausgebreiteten Flügeln, in Dreiviertelprofil nach links gerichtet, herab; die Rechte liegt auf der farblosen Folie, der linke Arm ist seitwärts ausgestreckt. Nimbus verloren, langes Haar rotbraun, Gewand grün, Flügel farblos.

Der Löwe (links) nach links blickend; Nimbus farblos, Kopf und Brust rotbraun, grün schattiert.

Stier (rechts) nach links blickend; Nimbus farblos; Kopf und Brust rotbraun.

Adler (unten) zerstört.

Innerhalb der rechteckigen Folie sind zwei Figuren einander zugewandt, wohl Christus und Maria.

Christus (links): Nimbus gelb; gescheiteltes, über Nacken und Schultern fallendes Haar sowie Bart braun; Gewand rötlich; Arme und Hände nicht erkennbar.

Maria (rechts): Nimbus gelb; rotbraunes Haar fließt in Wellen über die Schultern; Hände betend erhoben; der blaue Mantel vor der Brust geschlossen; Aermeltunika lachsrot.

Zwischen beiden Figuren Reste eines blauen Gewandes.

Nach dem stilistischen Befund ist der Medaillonfries um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen.

c) Die Malereien oberhalb der Ostwand- medaillons

Zu erkennen sind auf grüner Bodenfläche die Reste dreier lebensgroßer Standfiguren, die wohl nicht mehr identifiziert werden können. — Bei der an der linken Bauecke angeordneten Figur sind Kopf, Brust und Arme zerstört. Der weite, rote, grün gefütterte Mantel ist schwarz gezeichnet; er umhüllt in langen schweren Faltenzügen den Körper und bildet in der Schoßgegend Faltendreiecke, am Boden scharf gebrochene Staufalten, unter denen die nackten Füße hervorkommen. — Wie diese, so hat sich offensichtlich auch die dicht vor der rechten Bauecke stehende Figur im Dreiviertelprofil nach rechts gewendet. Auch ihr Kopf ist zerstört. Die Hände halten vor der Brust (gegen die Bauecke hin) ein großes geschlossenes Buch. Der weite grüne Mantel fällt in scharfen, schwarz konturierten Knitterfalten am Körper nieder. — Dicht im Rücken dieser zweiten Figur ragt der Rest des dicken Stabes der zerstörten Mittelfigur auf, die sich demnach gleichfalls nach rechts gewendet hatte.

Der Zyklus dürfte sich auf der Südwand fortgesetzt haben. Stilistisch ist er in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zu datieren.

d) Die Malereien unterhalb der Ostwand- medaillons

In dieser Zone wurde bei der Freilegung (1924) eine für Wasserausgüsse eingerichtete Doppelarkade ausgeräumt. Die Profile der Eckpfeiler und der Mittelsäule waren vor der geplanten Bemalung der Zone abgeschlagen und die Nischen vermauert worden.

Die heutigen Reste der Malereien setzen bereits auf der Innenfläche des an der linken Bauecke vorkragenden Wandpfeilers ein, wo die oben erwähnte schwarze Borte nicht mehr sichtbar ist.

Auf der Pfeilervorlage sind zwei eine Mauer krönende perspektivisch gezeichnete, von einem grünen Blätterbüschel überragte Zinnen sichtbar. Die Vorderseite dieser Zinnen ist in hellem, die Schattenseite in dunklem Grau angelegt, die Oberseite ist rot. — Dahinter steht ein schlanker Engel, der beide Hände auf die Zinnen gestützt hat. Nimbus verloren; gelbes, rotbraun gezeichnetes Lockenhaar fällt auf die Schultern; blaßrote Aermeltunika mit grüner Brustschärpe; die grünen Flügel mit hellvioletten Randfedern.

Auf der Ostwand erscheint nach einer großen Fehlstelle eine weitere Zinne. Von dem hinter ihr stehenden zweiten Engel sind nur Reste eines grünen Flügels geblieben. Dieser überschneidet eine aufsteigende blaßgelbe Blüte.

Oberhalb der ersten der wieder geöffneten Arkadennischen werden die Reste zarter, mit grünen und rötlichen Blättern besetzter Stengelranken sichtbar — sie erinnern in den Formen an das Rankenwerk des Kreuzsaales, — nach denen der hinter den hier verlorenen Zinnen stehende dritte Engel schaut. Lockenhaar gelb, die sich überschneidenden Flügel rötlich mit grünen Randfedern.

Die Szene hat vermutlich das himmlische Jerusalem dargestellt. Den stilistischen Merkmalen nach ist sie in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts entstanden.

3. Die Ausmalung der Apsis des südlichen Querschiffs

Die durch profilierte Wandpfeiler abgesetzte halbrunde Apsis²⁰ ist 2,34 m breit und 1,19 m tief. Ihre Malereien setzen heute 1,87 m über dem Niveau an. Sie waren als Altarretabel gedacht (Abb. 24).

Wohl ist die Putzhaut dieser Malereien im allgemeinen intakt und auch die rotbraune al fresco-Vorzeichnung ist da und dort erhalten, aber die al secco aufgetragenen Farbschichten sind meist so sehr abgestäubt, daß große Partien ganz erloschen sind, andere, bei denen die Pigmente in die Putzporen eindringen, nur noch leise schimmern. Die Ausführungskonturen waren schwarz.

Drei selbständige Darstellungen sind übereinander geordnet: Im unteren Bildfeld entfaltet sich eine Kreuzigungs-szene, das mittlere Bildfeld zeigt eine von Nebenszenen flankierte Marienklage. Das obere Bildfeld endlich, das 65 cm unterhalb der Kämpfer der seitlichen Wandpfeiler anfängt und die ganze Kalotte beansprucht, bietet eine Deesis.

Alle Figuren hatten Lebensgröße.

a) Das untere Bildfeld (Kreuzigung)

Mehr als die ganze linke und mehr als das untere Drittel der rechten Bildhälfte sind verschwunden. — Die Szene hat einen sehr hohen Horizont. Der grüne Grund der Bodenzone reicht bis in Höhe des horizontalen Kreuzbalkens und geht dann in ein

²⁰ Vgl. RKB, Taf. 197 a.

helles Rot über, das bortenmäßig — es ist nur 10 cm hoch — die Szene vom mittleren Bildfeld scheidet.

Von dem in der Bildachse aufgerichteten Kreuz erkennt man nur noch den rechten flachen Balken (gelb), von Christus den gelben Nimbus, das schulterlange dunkelbraune Haar des einst schwer nach rechts vorgesunkenen Hauptes und den schrägen, steifen linken Arm; Inkarnat farblos. Im Winkel zwischen Arm und Körper schwebt, mit dem Rücken gegen das Kreuz, aufrecht ein Engel mit zurückgebogenen Flügeln, der nach oben blickt und in einem mit beiden Händen hochgehobenen Kelch das von der Handwunde niederfließende Blut auffängt. Das blaßgelbe Gewand ist rot schattiert, die Flügel sind heute farblos. Von einem zweiten auf die Fußwunden zufliegenden Engel zeugen nur noch Reste der grünen, weiß gerandeten Flügel. Rechts von diesem Engel steht Johannes, eine hohe, schlanke, in den weiten Mantel gehüllte Gestalt, das Haupt zum Gekreuzigten erhoben, die Linke in höchster Ergriffenheit vor der Brust (Handfläche gegen den Beschauer), mit der Rechten die linke Mantelhälfte raffend. Nimbus gelb; das nackenlange blonde Haar ist rotbraun schattiert; Mantel hellblaugrün. Rechts von Johannes, etwa in Kopfhöhe desselben, hing der eine der beiden Schächer. Das Kreuz ist verloren; zu erkennen sind noch Reste des breiten, rothaarigen Kopfes und der gelbliche, rotbraun modellierte nackte Leib. Daneben steigen am rechten Bildrand graue Felsen auf.

Die ganze gewiß machtvolle Komposition ist anhand des bekannten gotischen Kreuzigungsschemas ohne Schwierigkeit zu ergänzen.

b) Das zweite Bildfeld (Pieta mit Nebenszenen)

Der Horizont liegt tief. Die grüne Bodenzone steigt nach rechts und wahrscheinlich auch nach links vor dem rötlichen Himmel an.

Die Hauptszene zeigt vor einem in die Bildachse gestellten Baum mit breit ausladender grüner Schirmkrone eine gelbe Grabkiste, auf der die Gottesmutter sitzt, niedergebeugt auf den eben vom Kreuz abgenommenen und in ihren Schoß gebetteten Leichnam des Sohnes, den sie mit der Rechten unter dessen rechten senkrecht absteigenden Arm gefaßt hat, so daß das nach links unten vorgesunkene Haupt sich gegen ihre rechte Schulter, der Oberkörper sich steil gegen ihre Brust lehnt, während die geknickten Beine vor ihrer linken Körperseite kraftlos niederhängen; ihre Linke ruht liebend auf dem linken Arm des Toten. Zwei flankierende Engel knien im Dreiviertelprofil hinter der Grabkiste. Maria: das in der linken Hälfte des Unterkörpers sichtbare Gewand ist violett, der anscheinend über den Kopf und den Schoß gezogene faltenreiche Mantel blau; Nimbus verloren. Christus: Inkarnat gelblich mit grünen Schatten; Nimbus gelb. Engel: heute farblos.

Die links von der Pietagruppe angeordnete Szene vermögen wir nicht zu definieren. Erkennbar ist hart neben dem linken Bildrand vor rotem Hintergrund eine Sitzfigur, die ihre rechte Hand in einem lebhaften Gestus erhoben hat. Kopf nicht erhalten; Gewand grün. Zwischen ihr und dem einen Grabengel steht, ihr zugewendet, eine zweite offenbar kleinere, in Zeichnung und Farbe aber ganz verschwommene Figur.

Rechts von der Pieta ist ein Martyrium dargestellt. Im Vordergrund, nahe dem rechten Bildrand, kniet nach der Pieta-Gruppe hin ein schlanker Jüngling, den nimbierten Kopf gesenkt, die gefalteten Hände vor der Brust erhoben. Nimbus heute farblos; Lockenhaare braun; weite Aermeltunika hellgrün mit dunkelgrünen Faltenschatten. Vor ihm steht mit dem Rücken gegen die Pieta der Henker. Der Kopf ist verloren; sichtbar ist knielanger grüner Leibrock und die grüne Strumpfhose. Der rechte Arm ist erhoben und schleudert einen großen farblosen Stein. Rechts neben dem Martyrerjüngling beugt sich ein zweiter bärtiger Mann nieder in grünem Gewand und umfaßt mit beiden Händen einen am Boden liegenden Steinblock.

Nach all dem stellt der Vorgang den Tod des hl. Stephanus dar und es ist zu vermuten, daß diese und die ihr gegenüber an-

geordnete Nebenszene Bezug nehmen auf bestimmte Münster- bzw. Altarpatrone.

c) Das obere Bildfeld (Deesis)

Obere Hälfte und rechte Partie verloren. Man sieht noch auf grüner Bodenzone den Torso einer in der Bildachse frontal sitzenden Figur, deren von den Knien fallender roter Mantel sich am Boden in schweren gebrochenen Falten staut. Am linken Bildrand ist sodann der Torso einer zweiten Figur zu erkennen, die nach rechts hin im Dreiviertelprofil kniet. Der verblaßte gelbe Mantel bildet wie bei Frauen üblich, am Boden eine stark aufgelockerte Schleppe. Die am rechten Bildrand angeordnete Gegenfigur ist vollständig verschwunden.

Welches Bildmotiv war nun im Kalottenfeld dargestellt? Diese Frage ist nur noch von dem Aspekt eines einheitlichen Bildprogrammes zu beantworten. War das untere Bildfeld der Kreuzigung, das mittlere der Klage um den vom Kreuze abgenommenen Toten gewidmet, so lag es doch wohl nahe, den Bereich der Kalotte dem wiederauferstandenen glorifizierten Gottkönig vorzubehalten, der nach dem alten Schema der Deesis, von Maria und dem Täufer angebetet, als Weltenherrscher über den Wolken thront.

Das in drei Zonen aufsteigende imposante Retabelgemälde dürfte mit den über den Credo-Medaillons festgestellten Standfiguren der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen sein.

4. Die Madonna am südwestlichen Vierungspfeiler

Diese am besten erhaltene Malerei unseres Schaffhauser Münsters schmückt, genauer gesagt, die Stirnfläche der südlichen Vorlage des genannten Vierungspfeilers²¹ als ein Devo-

²¹ Vgl. RKB, Taf. 195.

tionsbild, das die vom Kreuzgang her durch die alte, jetzt vermauerte Pforte eintretenden Mönche — ein ähnlicher Brauch ist uns aus Reichenau überliefert²² — in frommer Verehrung begrüßten (Abb. 25).

Das schon im 19. Jahrhundert bekannte Bild setzt in der ganzen Pfeilerbreite (97 cm) 2 m über dem Niveau ein und erreicht im Scheitel des oben abschließenden Rundbogens eine Höhe von 1,52 m. Als Malgrund ist auf die graugrünen Sandsteinquader eine taubengraue Tünche gelegt.

Das Bild ist relativ gut erhalten. Doch ist die auf die untere Quaderschicht gemalte Partie fast vollständig verloren, und die Fugen der darüberliegenden Quaderschichten schlagen in Höhe der Knie, der Brust und des Scheitels der Madonna deutlich durch, da sich gerade an diesen Stellen naturgemäß die Farbschichten am stärksten abgelöst haben. Hans Rott spricht von einer im 16. Jahrhundert erfolgten geschickten Uebermalung, für die er rein hypothetisch den Schaffhauser Maler Wolfgang Vogt beansprucht²³. Nun sind ja einige Konturen, so die Umrisse des Kindes und der Hände Marias wohl später noch einmal schwarz nachgezogen worden. Auch hat die letzte Münster-Restauration durch das Abtropfen ihrer erbsengelben und rotbraunen Farbtöne einige Flecken hinterlassen; von einer Uebermalung aber ist nichts festzustellen.

Das Bild bringt ein altes und oft abgewandeltes Thema. Vor einem roten Hintergrund thront die Gottesmutter mit dem nackten Jesusknäblein auf dem Schoß.

Der aus Holz gearbeitete Thron besteht aus einer Kastenbank und einem nischenartigen Aufbau. Das Podium nahm die untere stark zerstörte Zone ein. Die aus Fries und Füllung bestehende Vorderfläche der Sitzbank zeigt oben über einem Rundstab eine ausladende Kehle des abgeschrägten Sitzbretts,

²² Nach dem Carmen Witigowonis ließ der Abt in der von ihm erneuerten Klosterbasilika an der Wand neben dem Eingang von der Klausur her das Bild der von den Nebenpatronen umgebenen Gottesmutter, ihr Kind auf dem Schoße haltend, anbringen, das die Mönche, so oft sie die Kirche betraten, kniend verehrten. (RKB, S. 98.)

²³ Rott a. a. O., S. 84.

unten Schräge und Platte. Modellierung in olivgrünen Tönen, Konturen schwarz. Der nischenartige Aufbau reicht etwa bis in Nackenhöhe der Marienfigur. Die seitlichen Wangen erheben sich auf einem profilierten, auf der Stirnseite mit einem Füllmuster verzierten Sockel; sie sind vorn und seitlich von hohen, schmalen Rundbogenfenstern durchbrochen und schließen oben mit einem profilierten Gesimse ab, das auch an der Rückwand weiterläuft. Modellierung in grauen Tönen, Konturen schwarz; durch die Bogenfenster wird der rote Hintergrund sichtbar. Ueber das rückwärtige Gesimse steigt die Rückwand nochmals auf, auf beiden Wangen durch kräftige Vorlagen — das auf ihre Stirnseite gesetzte Rundbogenfenster ist geblendet — verstärkt und offenbar als Stützen eines Baldachins gedacht, der vorn von den dünnen, auf den Wangen sitzenden Metallstäben getragen wird. Da ihn der Bildrahmen überschneidet, bleibt er unsichtbar. Modellierung in Grün, Zeichnung schwarz.

Vom Sitz fällt bis auf das Podium ein roter Teppich; das Muster zeigt kleine schwarze Kreisscheiben, die abwechselnd auf eine größere olivgrüne Scheibe gesetzt sind.

Maria sitzt aufrecht in voller Frontalität; den Blick über den Beschauer hinweg in die unendliche Ferne gerichtet umfängt sie das aufrecht auf ihrem linken Oberschenkel sitzende Kind mit dem linken Arm, sodaß sich ihre linke Hand an dessen linken Unterschenkel fest anschmiegt, während die rechte Hand den rechten Unterarm des Knäbleins kräftig umfaßt. Auf dem rötlich-gelben Inkarnat ist wohl noch die rotbraune Umriß- und Binnenzeichnung mit samt der graugrünen Iris und der schwarzen Pupille der Augen erhalten, nicht aber die Modellierung. Die vollen roten Lippen sind durch einen rotbraunen Strich getrennt. Das blonde, in Dunkelbraun gezeichnete und schattierte Haar umrahmt das weiche feine Gesichtsoval in langen, bis auf die Brust fließenden Wellen. Vom schwarz konturierten Nimbus sind nur Reste der mit einem geometrischen Muster geschmückten Randzone geblieben. Der Mantel ist über den Scheitel gezogen, fällt in weichen Längsfalten von den Schultern nieder und deckt in großen spiralig bewegten Querfalten den Schoß und die Beine. Sein verblaßtes Dunkelgrün ist in blau-

grünen Tönen modelliert, die aufgesetzten Lichter sind in Weiß ausgemischt. Rotbraune Punktrosetten und weiße Säume beleben das Faltengewoge. In kräftigem Kontrast dazu liegt das lachsrote Obergewand in zarten parallelen Längsfalten auf der flächigen Brust.

Auch das Kind sitzt, wie die Mutter, mit in die Ferne schauendem Blick aufrecht und steil, völlig frontal. In seiner rundlichen weichen Nacktheit hat es das rechte Bein angezogen, das linke fest auf den Oberschenkel der Mutter gestemmt. Die rechte Hand ruht auf dem Oberschenkel, der linke Unterarm ist erhoben, die Hand hält feierlich den symbolhaften Apfel empor. Inkarnat und Zeichnung wie bei Maria. Die Wangen sind rot lasiert, ebenso die Lippen. Das volle Haar bildet kleine gelbbraune, mit ausgemischtem Weiß gehöhte, schwarz gezeichnete Schneckenlöckchen, die beide Ohren frei lassen. Der rotbraune Nimbus geht in einen roten Randstreifen über. Die Kreuzbalken sind schwarz gezeichnet. Der rote Apfel ist rotbraun schattiert, der Butzen schwarz gezeichnet.

Die Probleme der Thronfigur sind in diesem Madonnenbilde sehr geschickt gelöst und es kommt ihm auch in seinem heutigen Zustand gewiß mehr als eine nur lokale Bedeutung zu. Wann ist es entstanden?

Die feierliche Art, wie die festen und doch auch wieder zierlichen Gestalten der jungfräulichen Mutter und des Gotteskindes in dem aufgelockerten Rahmen des Tiefe gebenden Nischenthrones geborgen sind, die holden, gestillten Gesichter, der sinnende, noch ganz das Mystisch-Ewige und nicht das Auge des Beschauers suchende Blick, der große, sanfte, ondulierende Faltenwurf des Marienmantels, dieser ganze feine lyrische Charakter des rein Zuständlichen, der die Darstellung des Heiligen so überzeugend und ergreifend macht, das alles sind untrügliche Kennzeichen des um 1400 auch am Oberrhein herrschenden «weichen» Stils. Wir werden also die schöne Schaffhauser Pfeilermadonna in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts zu setzen haben.

5. Die dekorativen Malereireste am nordöstlichen Vierungspfeiler

An der Stirnseite und in der Nordflanke der westlichen Vorlage und anstoßend an der Westflanke der nördlichen Vorlage des nordöstlichen Vierungspfeilers²⁴ liegen 1,98 m über dem Niveau schlecht erhaltene Reste einer 1,95 m hohen Teppichmalerei frei. Gelbe und grüne Bänder fassen ein rotbraunes Feld ein, auf dem noch einige streng stilisierte, symmetrische, heute farblose Blattpalmetten zu erkennen sind.

II. Die Malereien der Johanneskapelle

In ihrem Kern ist die Johanneskapelle das einzige bauliche Relikt des ersten, 1064 geweihten und kaum dreißig Jahre später von Grund auf wieder abgetragenen Münsters, dessen Atrium sie als ein kleines, saalartiges, mit einer aus der Ostwand ausgesparten flachen rundbogigen Altarnische versehenes Heiligtum im Süden flankierte²⁵. Sie allein nahm Abt Siegfried († 1096) in die von ihm gänzlich erneuerte zweite Klosteranlage auf. Im Verlaufe der um 1200 spielenden dritten großen Bauperiode des Klosters erfuhr nun auch sie einige Änderungen. So wurde sie unter anderem nach Westen hin gestreckt; die Kapitelle des damals eingesetzten Außenportals tragen die Namen der alten Kapellenpatrone, den des Täufers und den des Evangelisten Johannes. Die Altarnische wurde geschlossen und, um den Chorraum deutlich auszuscheiden, in den Ostteil ein gratiges Kreuzgewölbe eingezogen. In dieser Form erkor sie Abt Berthold II. von Sissach (1396/1429), zu seiner Grabkapelle. Die nachreformatorische Zeit begnügte sich, den Altar, und, bis auf den

²⁴ Vgl. RKB, Taf. 196.

²⁵ Vgl. RKB, S. 287 ff., 309 ff.; Taf. 185, 186. Dazu die Festschrift Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schaffh. 1928 (zit. Festschr.) Abb. S. 55.

Berthold-Sarkophag, auch die übrige Ausstattung zu entfernen und Gewölbe und Wände zu tünchen.

Bei den Renovationsarbeiten des Jahres 1928 ergaben die im Chorbereich aufgedeckten Dekorationsreste, daß die Johanneskapelle im Laufe der Jahrhunderte dreimal ausgemalt worden war. Da damals die Reste der dritten und jüngsten Dekoration, ein die Gewölbefelder überziehendes, offenbar von Abt Berthold II. veranlaßtes gotisches Rankenwerk, zugunsten der darunter liegenden figürlichen Malerei ohne Beachtung abgelöst wurden, stehen unserer Untersuchung nur die Reste der beiden älteren Dekorationen zur Verfügung.

1. Die dekorativen Fragmente der Ostwand

Bei der Untersuchung der östlichen Gewölbekessel fanden sich an der Ostwand, seitlich des von dem Gurtbogen überschnittenen Nischenscheitels zwei unberührte spiegelgleiche Eckstücke eines ornamentalen Rahmens vor, die nach ihrer Situation zweifellos der Bauzeit der Kapelle, also spätestens der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören und so die ältesten erhaltenen Malereien des Klosters und der Stadt Schaffhausen repräsentieren (Abb. 9). Die beiden Funde wurden so gut als möglich von der Wand abgenommen und die Bruchstücke in eine Gipsplatte eingebettet. Diese hängt nun über dem an der Chorsüdwand stehenden Berthold-Sarkophag.

Der vertikale und der horizontale Ast eines jeden Eckstückes ist von einer 3 cm breiten rotbraunen Bordüre eingefast; die äußere wird von einem ebenso breiten gelben Band begleitet. Auf dem 11 cm breiten ockergelben Ornamentgrund liegen, kräftig rotbraun gezeichnet, neben- bzw. untereinander in zwei Reihen achtblättrige, ininigem Abstand von einem konzentrischen Kreis umzogene Rosetten. Die beim Zusammenspiel von je vier dieser Figuren — die Kreise sind mit dem Schnurzirkel vorgeritzt — entstehenden Leerfelder werden mit einer

Kreuzrosette gefüllt. Von den so gerahmten figuralen Malereien sind wohl Farbflecken und auch Konturreste der rotbraunen Vorzeichnung und der schwarz nachgezogenen Ausführung erhalten. Sie lassen aber keine gegenständliche Deutung mehr zu.

Noch bleibt zu erwähnen, daß bei der Renovation (1928) die Altarnische wieder ausgeräumt wurde. Festzustellen waren jedoch lediglich noch Partikel des alten Malputzes.

2. Die Gewölbemalereien

In die vier sphärischen Dreiecke der Kappen sind Einzelfiguren gesetzt, die sich, wie wir noch zeigen werden, zu einer einheitlichen Komposition zusammenschließen. Gleichwohl liegen, der Struktur der Gewölbe entsprechend, über den Graten mit diesen sich im Gewölbescheitel überschneidende Borten, die die Gewölbefelder isolieren.

Die Dekoration des Nord-, des Ost- und des Südfeldes, also der an das Mauerwerk stoßenden Kappen, hat durch die aufsteigende Feuchtigkeit sehr gelitten, und zwar vor allem in den unteren, der Mauer nahen Partien; am besten erhalten ist die Malerei der freien westlichen Gewölbekappe. Von den eigentlichen Malschichten sind hier wie dort stellenweise noch Reste des Lokaltones geblieben, sodaß heute die rotbraune Vorzeichnung und die Konturenfragmente der schwarzen Ausführung dem Ganzen die Wirkung einer getönten Graphik geben, zumal bei der 1928 erfolgten «Restauration» fast alle ursprünglichen Konturen schwarz nachgezogen und «ergänzt» worden sind (Abb. 26).

a) Die Gratabänder

Ueber jeden Grat ist ein weißes Band gelegt, das gegen die figuralen Malereien der Längskappen mit einem roten, gegen jene der Querkappen mit einem grauen, schwarz konturierten zweiten Band abgesetzt ist.

b) Die figürlichen Darstellungen der Kappen

Der Grund ist gleichmäßig hellgraublau.

aa) Das östliche Gewölbefeld füllt eine einzige lebensgroße achsiale Figur: Die des in strenger Frontalität thronenden Rex gloriae. Nur bis etwa in Hüfthöhe erhalten, saß er wohl auf dem in die Breite geschwungenen Bogen der Iris, die beiden Unterarme mit den schlanken, vermutlich einst die Wundmaleweisenden Händen steil erhoben. Die längliche, in den Schläfen eingezogene Form des nimbierten Kopfes, das gescheitelte, nackenlange Haar, die morosen Gesichtszüge verraten den bekannten mittelbyzantinischen Pantokrator-Typus. Das schwere rote Gewand hat lange, enge Ärmel; der blaßrote Mantel deckt beiderseits Schulter und Oberarm und ist in einer welligen, heute allerdings auf einer erneuerten Putzinsel liegenden Querfalte über den Schoß geworfen.

bb) In der Achse der westlichen Kappe (Abb. 27) wächst ein stilisierter Blütenbaum auf, der im unteren Drittel nach den seitlichen Zwickeln hin je einen in weichen Kurven geschwungenen, an zarten Stengeln einige bewegte Blätter und eine Fülle zierlicher Blumenglocken tragenden Ast entwickelt, — der aufsteigende Zweig des linken Astes ist im Anschluß unrichtig ergänzt — an der Spitze sich jedoch zu einer lockeren Krone ausbreitet. Die in die seitlichen Zwickel gesetzten Standfiguren füllen den sich zwischen den oberen und unteren Gezweigen öffnenden Raum. Stamm, Äste und Stengel sind farblos, noch eines der Blätter ist blaßgrün; die am Stengelgrunde rötlichen Glocken verlaufen in ein helles Blau. Die nimbierte Gekrönte, eine wahrhaft majestätische Frauengestalt, wendet sich im Dreiviertel-Profil dem thronenden Salvator zu, zu dem sie huldigend das schöne, vom Nimbuskreis umrahmte Haupt und die beiden Hände erhebt. Die über das Haar gezogene Pänula läßt nur das zart geformte Gesicht frei, wird von den Unterarmen leicht emporgerafft und fällt kaselartig in den restlichen Längsfalten am Körper nieder; im Tuchgehänge zwischen dem rechten Unterarm und dem oval zugeschnittenen Bruststück bildet sich

ein symmetrisches Faltenornament. Diese Pänula ist blaugrün. Ihre hellblaue Randborte trägt an den Längssäumen in schwarzer Zeichnung ein Kreis-, am unteren Quersaum ein Rautenmuster. Das bis an die Knöchel reichende, heute farblose Obergewand hat lange, enge Ärmel. Das Ziermuster der blauen Manschetten zeigt auf schwarzer Folie ausgesparte Blattpalmetten. Die Krone ist in der zeichnerischen Struktur eng verwandt mit der Bügelkrone der einen Arkadenfigur der Münster-Ostwand. Die Ungekrönte steht, hier deutlich erkennbar, mit beiden Füßen auf der horizontalen Abschlußkontur eines in Hell und in Dunkelrotbraun getönten Bodenstreifens. In streng frontaler Körperhaltung, beide Hände im Orantengestus vor der Brust erhoben, blickt auch sie im Dreiviertelprofil auf den im östlichen Feld isolierten Salvator. Die wiederum über den Kopf gezogene Pänula — sie gibt über dem linken Ohr einige Haarsträhnen frei — ist relativ gut erhalten; auf ihrem graublauen Lokaltön sind noch Reste grüner Schatten und weißer Lichter erkennbar. Die Armstellung ergibt vor dem Körper eine symmetrisch-ornamentale Drapierung mit reich bewegten Wellensäumen in den Flügeln und im Bruststück, die für eine retrospektive, linear-abstrakte Kunst so charakteristisch ist. Die weiße Saumborte nimmt das entsprechende Kreismuster der Gegenfigur auf. Die Faltenzüge des farblosen Schulterkragens sind verloren. Das olivgrüne Obergewand weist auf den Manschetten der engen Ärmel das schwarz gezeichnete Rautenmuster auf. Die spitzen Schuhe sind grün.

cc) Die nördliche Kappe zeigt in Resten aus den seitlichen Zwickeln aufsteigende Bäume, dazwischen zwei nimbierte Standfiguren, von denen die eine als der Täufer, die andere als der Apostel Petrus gekennzeichnet ist. Die im rechten Zwickel an den dünnen Zweigen eines schlanken Bäumchens sitzenden, schwarz konturierten Dreiblätter haben auf dem rotbraunen Kern parallele Schattenstriche. Die Blätter des im linken Zwickel angeordneten Baumes sind verloren. Der frontal stehende Johannes Baptista kehrt den nimbierten Kopf im Drei-

viertelprofil dem Salvator zu. Der rechte Unterarm liegt schräg über die Brust; der linke Arm, die beiden Hände und fast der ganze Unterkörper sind verschwunden. Das in Spuren am Hinterkopf, deutlicher in einem Wisch zwischen Nimbus und rechter Schulter erhaltene Haar und der lange, struppige Bart, der einst das jetzt verdorbene Gesicht rahmte, sind gelbbraun, in Rotbraun und Schwarz gezeichnet. Ähnlich behandelt ist das mantelartig umgeworfene, zottige Fell, erkennbar noch auf der rechten Schulter und dem Oberarm und an der linken Körperseite. Vom Obergewand finden sich in der Gegend der Beine noch rotbraune Reste.

dd) Die Malereien der südlichen Kappe, an der entsprechend der Gegenseite zwei zwischen Zwickelbäumen stehende Figuren angeordnet waren, sind bis auf kümmerliche Reste verschwunden. Erkennbar sind lediglich noch zwei Nimben, Konturenfragmente der nach Osten blickenden Köpfe, ein rechter Unterarm, dessen Hand vor dem im Nacken hochgezogenen Mantel im Gestus der Huldigung erhoben ist.

c) Der Bildgedanke

Wie in der im folgenden zu besprechenden Erhardskapelle, so liegt auch hier in der den beiden Johannes geweihten Kapelle der Gewölbemalerei, wenn auch nicht so klar ersichtlich, eine zentrale Komposition zugrunde. Ihren geistigen und optischen Schwerpunkt aber hat sie nicht wie jene in einem Scheitelmedaillon, sondern in dem in der mittleren Achse der östlichen, den Altar überdeckenden Kappe in übergewaltiger Größe und feierlicher Frontalität thronenden Salvator mundi. Auf ihn schreiten huldigend die in den anstoßenden Querkappen angeordneten Figurenpaare und dann in der sich auf dem westlichen Bildfeld fortsetzenden paradiesischen Landschaft einerseits die Ungekrönte, andererseits die Gekrönte zu. Diese beiden Gestalten beschließen den Zug, und so ragt zwischen ihnen, rich-

tunggebend zugleich für den im Schiff stehenden Betrachter, ein viel verästelter Blütenbaum empor.

Die zwei nimbierten Figuren der Nordkappe haben wir identifiziert. Dem Salvator zunächst steht Petrus, ihm folgt der eine der beiden Kapellenpatrone, Johannes der Täufer. Als Gegenfiguren dürften in der Südkappe Paulus und der zweite Kapellenpatron, der Evangelist Johannes, zu vermuten sein. Daß die Gekrönte und die Ungekrönte des westlichen Gewölbefeldes auf die personifizierte Ecclesia und Maria zu deuten sind, bedarf keiner Begründung.

So nimmt also, wohl gegen Mitte des 13. Jahrhunderts, die Johanneskapelle in ihr Chorgewölbe ein Thema auf, das die frühchristlich-römische und die mittelalterliche Kunst als sinnvollsten und würdigsten Schmuck des christlichen Altarraumes in den Apsiden ihrer Basiliken immer wieder neu gestaltete: Das Thema von der Huldigung der Kirche vor Christus, dem Erlöser.

III. Die Malereien der Erhardskapelle

Die Erhardskapelle flankiert im Süden das Atrium des 1104 geweihten zweiten Münsters. In ihren schlichten, $4,94 \times 11,20$ m messenden saalartigen Raum wurde im frühen 13. Jahrhundert als Chor ein auf niederen profilierten Wandpfeilern ruhendes quadratisches Kreuzgratgewölbe eingebaut²⁶. Im Sommer 1924 kamen unter der Tünche ornamentale und figurale gotische und unter diesen romanische Malereien zum Vorschein, im Schiff Bruchstücke des Deckenfrieses, auf den Bogen und Kappen des Gewölbes und auf der Altarrückwand Reste der ursprünglichen Chordekoration. Der Erhaltungszustand dieser 1928 restaurierten Malereien ist sehr verschieden.

²⁶ Vgl. RKB, S. 307; Taf. 207. Dazu Festschr. Abb. S. 56.

1. Die dekorative Bemalung des Chorbogens

Der aus graugrünen Sandsteinen aufgesetzte Bogen ist ohne Rücksicht auf die technisch sich ergebenden Stoßfugen in gleichen Abständen mit rotbraunen «Quadern» bemalt, so im Wechsel mit den grauen Natursteinflächen ein gleichmäßiges buntes Quaderwerk vortäuschend²⁷ (Abb. 10 a). Auf der Vorderseite gegen das Schiff hin grenzt eine in einem Halbkreis laufende Randborte diese fiktive Quaderung des leicht gedrückten Bogens sichelförmig ab und überschneidet, in der Nebenabsicht, die Höhenproportion des Bogens optisch zu verbessern, den Deckenfries.

Auf dem Grund der von rotbraunen Streifen eingefassten Randborte teilt eine schwarze Wellenlinie nach außen hin grüne, nach innen hin hellblaue Bogenfelder ab. In der Mittelachse eines jeden Berg- und Talfeldes erscheint eine schwarz gezeichnete rötlichgelbe Blattrosette. Sehr wahrscheinlich ist dieses Ornament aus den mißverstandenen Resten einer romanischen Akanthus-Wellenranke «restauriert» worden (Abb. 10 b).

Auf einem der ungetönten grauen «Quader» der Leibungsfläche blieben Reste der gotischen Ausmalung stehen: Ein roter Stengel mit schwarz konturierten grünen Blättern, dazwischen eine nicht nimbierte Frau mit erhobener rechter Hand, gelbbraunem Lockenhaar, grünem Gewand, rotem Mantel.

2. Die Dekoration des Gewölbes

Auf welliger, aber glatter Putzfläche eine dünne Kalktüncheschicht als Malgrund; Vorzeichnung rotbraun; die Secco-Malerei schlecht erhalten — die einzelnen Farbschichten mehr oder weniger abgestäubt, wenn nicht ganz verloren. Die 1928 durchgeführte Renovation hat die Fehlstellen in helleren Tönen

²⁷ Wie sich aus Farbspuren der östlichen Wandvorlage ergibt, waren auch die Pfeiler mit rotbraunen Quadern bemalt.

erkennbar eingestimmt, aber auch das Erhaltene weitgehend übermalt und die schwarzen Ausführungskonturen nachgezogen oder gar frei ergänzt (Abb. 28).

Manche Einzelheiten der Malerei sind nicht mehr klar zu erkennen. Zweifellos handelt es sich um eine zentrale Komposition. Die Peripherie ist durch eine Zinnenmauer markiert. Diese Mauer läuft der Basis eines Kappenfeldes entlang, überschneidet dort, wo der Schildbogen einmündet, die anstoßenden, mit Rankenwerk gefüllten Kämpferzwickel und setzt sich in den folgenden Kappen fort, bis sich der Ring schließt. Mauergrund auf den Kappenbogen rotbraun, über den Zwickeln gelb; Umrisse und Quaderfugen schwarz.

Auf den Graten wächst hinter der Mauer in dem grünen Hintergrund — er ist stellenweise irrtümlich blau ergänzt — ein schwarz gezeichneter, in den unteren Partien gelber, in den oberen rotbrauner Turm bis in die Höhe des Gewölbescheitels empor. Auf der östlichen Kappe erscheint neben jedem Gratturm ein runder Torbau, dessen Kegeldach mit einem Knauf abschließt. Die gelbe Türe steht weit offen. Die Oeffnung selbst ist rotbraun getönt.

Neben diesen Toren stehen dann auch die beiden am reichsten ausgestalteten Grattürme.

Der Nordost-Turm: Quadratisches, über Eck gestelltes Untergeschoß; vorkragende Plattform, darauf hoher Mittel-turm mit Zeltdach (verdorben), die runden Flankentürmchen im Untergeschoß mit Rundbogentüre, über Gesimsgurte im Obergeschoß drei Fensterschlitze, Kuppeldach (irrtümlich als Kugel ergänzt).

Der Südost-Turm: Quadratisch über Eck gestellter Unterbau mit Rundbogenfenster; vorspringende Plattform, darauf hoher quadratischer, über Eck gestellter, mit niederem Zeltdach gedeckter Mittelturm; zwei runde Flankentürmchen mit Kuppeldächern (diese Nebentürme auf den grünen Hintergrund gezeichnet, zum Teil ergänzt). Einfacher gestaltet sind die übrigen Grattürme.

Der Nordwest-Turm: Hoher Unterbau mit vorspringender Plattform, darauf schlanker Aufbau, Dach verdorben.

Der Südwest-Turm: Hoher, runder Unterbau mit abgestutztem Kegeldach, darauf Aufbau mit zwei Rundbogenfenstern, über Eck gestellter Plattform, darauf eine mit Zelt-dach abgedeckte Laterne.

Oberhalb der Ringmauer sitzen in jeder Kappe vor dem grünen Hintergrund drei nimbierte männliche Figuren auf einer Truhenbank. Diese in reiner Vordersicht gezeichnete Bank mit dem kräftig vorspringenden profilierten Sitzbrett ist gelb; das vorspringende olivgrüne Podium zeigt aufgereihete Fenster-schlitze, ein für derartige Möbel schon in der Antike und dem Frühmittelalter übliches Schmuckmotiv (am besten auf der Ost- und auf der Nordkappe erhalten).

Die Figuren der Ostkappe: Mittelfigur sitzt frontal; grauer Bart, Tunika blau, um die Schulter geworfener Mantel rotbraun. — Linke Nebenfigur: Kopf im Dreiviertelprofil nach der Mitte gedreht, rechter Arm erhoben, Hand verloren; die Linke huldigend vor der Brust; Tunika hellrot, Mantel blau (nur Reste). — Rechte Nebenfigur: Weißhaariger Kopf, nach der Mitte gerichtet; Mantel rotbraun.

Die Figuren der Nordkappe: Mittelfigur: Sitzt frontal, der weiße bärtige Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts gedreht; rechte Hand vor der Brust, die linke hält in Kniehöhe ein kelch-artiges Gefäß (farblos); blaue Tunika mit langen, engen Ärmeln; grüner Mantel. — Linke Nebenfigur: Gesicht verloren; Tunika blau, Mantel blaßgelb. — Rechte Nebenfigur: Kopf und Oberkörper im Dreiviertelprofil nach der Mitte gedreht; hält im Schoß Reste eines gemusterten Gefäßes; langes, weißes Haar fällt über die Schultern; Tunika blau, lange enge Ärmel; Mantel grün.

Die Figuren der Westkappe: Mittelfigur: Sitzt frontal. Hände verloren. Tunika blau, der rotbraune Mantel deckt Schultern und Oberarme und fällt in Schüsselfalten über Schoß und Beine. — Linke Nebenfigur: Kopf und Oberkörper nach der

Mitte gerichtet; Tunika farblos; ein langer Zipfel des blauen Mantels schwingt gegen den Turm aus. — Rechte Nebenfigur: Wendet sich der Mitte zu, die Rechte erhoben, in der Linken rotbraunes Gefäß, kuppelartiger Deckel mit Knauf; ähnlich wie bei der Gegenfigur flattert ein Zipfel des blauen Mantels gegen den Turm. Zwischen der linken Nebenfigur und dem Turm schwebt über der Mauer in kleinerem Maßstab als Rest einer gotischen Ergänzung ein Engel. Flügel dunkelgrün, Federn schwarz gezeichnet, Tunikarest blau.

Die Figuren der Südkappe. Mittelfigur verdorben; das heutige blaue Gewand ist neu. — Linke Nebenfigur: Blaue Gewandreste. — Rechte Nebenfigur: Körper und Kopf nach der Mitte gedreht; hält im Schoß farbloses Gefäß.

Der Gewölbescheitel ist Mittelpunkt einer von einem rotbraunen und einem zweiten, heute farblosen Ring umzogenen Kreisscheibe, auf deren hellblauem Grund undefinierbare rotbraune Konturreste liegen. Auch von den Strahlen, die einst von diesem Medaillon, an das die Spitzen der Grattürme nahe heranreichten, ausgingen, sind nur Spuren geblieben.

Die Lokalgeschichte hat in dieser Gewölbedekoration eine Darstellung des Pfingstwunders vermutet. Es ist aber zu beachten, daß auf mittelalterlichen Pfingstbildern die zwölf Apostel in der Regel um die Gottesmutter gruppiert sind. Hier auf unserem Deckenbild aber fehlt sie. Dazu kommt die wichtige Feststellung, daß nach dem heutigen Befund wenigstens fünf der zwölf Sitzfiguren ein Gefäß tragen. In dieser Beobachtung nun liegt der Schlüssel zur Ikonographie des Ganzen. Nicht als die historischen Zeugen und Träger des Pfingstwunders sind unsere Sitzfiguren aufgefaßt, sondern in der motivischen Verknüpfung der ihre goldenen Weihrauchgefäße offerierenden Aeltesten der Apokalypse (Offb. 5, 8) mit den Aposteln des Lammes (Offb. 21, 11), die da thronen im Neuen Jerusalem (Offb. 21, 1), in der mit gewaltigen Zinnenmauern umgürteten Heiligen Stadt (Offb. 21, 15), der Stadt des Friedens, die herabgestiegen war aus dem Himmel von Gott (Offb. 21, 2; 9), deren Tempel und Leuchte das Lamm ist (Offb. 21, 24) und deren Tore

allen offen stehen, die im Lebensbuch des Lammes eingeschrieben sind (Offb. 21, 24 ; 27).

Für diese großartige visionäre Allegorie des Triumphes des glorifizierten himmlischen Christus und seiner Kirche — wer erinnert sich dabei nicht wieder an das Repräsentationsbild des Münsterchores bzw. an die Formulierung des Weihetitels der Schaffhauser Klosterkirche? — ist als Betrachtungsstandpunkt der unter den östlichen Gurtbogen gestellte Altar gewählt. Schaut von hier aus das Auge gegen das Schiff, so drängt sich ihm zunächst das Bildfeld der östlichen Gewölbekappe auf. Hier stehen denn auch an den Ecken der den Stadtbegriff symbolisierenden Ringmauer die prächtigsten der Türme. Hier öffnen sich weit die Tore der von den nach allen vier Winden Ausschau haltenden Aposteln beschirmten Coelestis Jerusalem, über der, wie wir das heute verdorbene Scheitelmedaillon, das den Mittelpunkt der Zentralkomposition bestimmt, zu ergänzen haben werden, auf der Himmelsscheibe das wie geschlachtete Lamm (Offb. 5, 6) mit den traditionellen Attributen, Kelch und Siegesfahne, den auch auf dem Zentralbild des Münsterchores erscheinenden Zeichen, glanzvoll thront.

3. Die Leibungsmalereien des östlichen Schildbogens

Die von einem schmalen rotbraunen Band eingefasste Leibungsfläche zeigt zehn mit nimbierten Büsten geschmückte, abwechselnd grün und hellblau getönte Kassetten. Rahmen und Figuren sind in hellen und dunklen rotbraunen Tönen auf die Vorzeichnung gesetzt. Das Ganze ist schlecht erhalten und zum Teil stark überarbeitet. Wir beginnen die Beschreibung des Zyklus über dem nördlichen Wandpfeiler.

Erstes Feld: Nur Spuren des blauen Hintergrundes sichtbar.

Zweites Feld: Grund grün; Figur mit erhobener rechter Hand, Nimbus rotbraun, nach rechts blickendes Gesicht und Schultern auf neuem Putz, Gewand rotbraun mit blaßroter Brustborte.

Drittes Feld: Grund blau, zum Teil ergänzt; von der Figur nur linke erhobene Hand in Vorzeichnung.

Viertes Feld: Grund grün; Kopf in Dreiviertelprofil nach rechts gedreht, die Rechte im Huldigungsgestus erhoben, die Linke hält vor der Brust farblose Palme.

Fünftes und sechstes Feld: Verloren, Putz neu.

Siebttes Feld: Grund blau; Kopf (auf neuem Putz) und Oberkörper im Dreiviertelprofil nach rechts gerichtet, beide Hände im Huldigungsgestus erhoben; langes Haar, langes Gewand mit weiten Ärmeln.

Achtes Feld: Grund grün; Figur verdorben, nach rechts gerichtet, Rechte vor der Brust, Linke huldigend erhoben.

Neuntes Feld: Grund blau, Figur verdorben.

Zehntes Feld: Verdorben, Putz neu.

Dargestellt sind hier Heilige, Repräsentanten der Auserwählten, die jubelnd der sie erwartenden Urbs coelestis zustreben, in die sie den Ruhm und den Glanz der Völker hineintragen (Offb. 21, 26).

4. Das Lünettengemälde

Es hat eine Breite von 3,41 m und eine Achsenhöhe von 1,54 m (Abb. 29).

Anders als bei den Gewölbemalereien haben sich hier außer der rotbraunen Vorzeichnung auch Reste der alten Seccoschicht erhalten. An einigen Stellen war der Putz zerstört. So in der Bodenzone von der Figur des Abraham bis zur ehernen Schlange, beim Gekreuzigten von den Oberschenkeln abwärts bis an den Fuß des Kreuzes und nach rechts hin auch die Mittelpartie des Johannes umfassend. Die Instandsetzungsarbeiten (1928) haben diese und mehrere kleinere Putzlücken geschlossen, lose Teile befestigt, die Farbtöne ausgetupft und verstärkt, die Fehlstellen

eingestimmt und dann die schwarzen Ausführungskonturen ergänzt. Die Bodenfeuchtigkeit hat aber von neuem der Malerei stark zugesetzt. Da und dort liegt der Putz wieder hohl oder hat sich gelöst, sodaß zum Beispiel im rechten Drittel ein Metalldübel wieder frei liegt.

Die untere horizontale Abschlußborte ist neu. Bei der dem Gurtbogen folgenden Randborte sind die ursprünglichen Reste ergänzt und zur Einheit geschlossen; sie ist 16 cm breit. Auf dem rotbraun eingefassten grünen Ornamentgrund entwickelt sich ein «perspektivisch» gezeichnetes Spiralband, das auf der Außenseite dunkelrotbraun, auf der Innenseite gelb getönt ist.

Das Bildfeld umzieht ein 27 cm breiter hellgrüner Streifen, der unten als Bodenzone aufgefaßt ist. Die Innenfläche ist ultramarinblau. Als Beispiel dieser in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts üblich werdenden peripheren Streifung des Bildgrundes sei auf das Knechtstedener Apsidalbild verwiesen.

Dargestellt ist in einer Mittelgruppe der Kreuzestod Christi auf Golgatha, in zwei seitlichen Gruppen die Opferung Isaaks und die Aufrichtung der ehernen Schlange.

Die Mittelgruppe (Kreuzigung).

In der Bildachse steht, alles übrige Geschehen beherrschend, in voller Frontalität, das fugenlose rotbraune Kreuz. Der Stamm wächst aus den Steinen des kleinen Golgathahügels hervor, von denen sich links Konturreste erhalten haben. Die ursprüngliche Länge des Querbalkens ist an den Enden mit dem Grün des Randstreifens gedeckt und gekürzt worden. — Der Herr hat das auf dem farblosen Nimbus liegende Haupt im Dreiviertelprofil gegen seine rechte Schulter geneigt. Das gescheitelte Haar fließt über Nacken und Schultern. Die Gesichtszeichnung ist verdorben. Die wie schützend ausgebreiteten mageren, eingebogenen Arme und die langen, schlanken, horizontal hingebreiteten Hände, deren Daumen nach oben abgespreizt ist, ergeben eine weiche S-Linie, die auch wieder in der Haltung des Kopfes und des zarten, in der rechten Hüfte ausgebogenen Oberkörpers und der straff geschlossenen Beine anklingt. Das Inkarnat ist blaßgelb. Der rotbraune Lendenschurz mit seinen ornamentalen

Falten ist in der Mitte geknotet. Dicht unterhalb der Arme sind rotbraun vorgezeichnete Pentimente sichtbar, nach denen mit Bezug auf die erste Fassung des Querbalkens der Oberkörper Christi breiter, die Arme länger geplant waren.

Zur Rechten des Gekreuzigten steht die schlanke Gestalt der Gottesmutter, aufrecht, im Dreiviertelprofil, den vom farblosen Nimbus umzogenen Kopf leicht vorgeneigt, die zierlichen Hände im Huldigungsgestus erhoben. Die rotbraune, über den Kopf gezogene Pänula läßt eine Strähne des heute violetten Haares frei — das Gesicht ist verloren — und fällt in langen Parallelfalten von den Schultern und von den gehobenen Unterarmen nieder, sodaß am Mittelstück und im linken Flügel das blaßrote Futter hervorsticht. Die blaue Tunika hat eine breite, heute farblose Mittelborte.

Zur linken des Gekreuzigten steht in spiegelgleicher Haltung Johannes. Die geöffnete Linke ruht flach auf der Brust, die verdorbene Rechte war wohl adorierend erhoben. Nimbus farblos; kurzes Haar rotbraun; der lange von den Schultern fallende Mantel ist wie bei der Gegenfigur rotbraun, die Tunika blau.

Die linke Gruppe (Abrahams Opfer, Gen. 22, 1).

Auf dem vierkantigen Altarstein — er ist in den Seitenflächen hell- und dunkelblaugrün, in der Draufsicht gelb — kniet der Knabe Isaak. Der gebeugte Körper ist leicht nach vorn gedreht, der mit kurzem rotbraunem Haar bedeckte Kopf zeigt das Profil, die gestreckten Arme und Hände stemmen sich gegen den Opferstein. Die Gesichtszeichnung ist verdorben. Der knielange, engärmelige Rock ist gelb (zum Teil neu). Links wächst vor dem Altar rotbraunes Gesträuch hervor.

Rechts vom Altar steht der greise Vater Abraham, den Körper im Dreiviertelprofil dem Sohn zugekehrt. Die Linke faßt einen Haarschopf des Knaben, die ausgreifende Rechte hebt das Schwert zum tödlichen Schlage. Von einem Engel gerufen, wendet er diesem den Kopf im Dreiviertelprofil zu. Nimbus farblos; kurzes Lockenhaar und Vollbart weiß. Die grüne Tunika hat lange, weite Ärmel. Der rotbraune Mantel deckt die rechte Schulter und ist in einer schweren Hängefalte über den linken

Unterarm geworfen; unterhalb des rechten Ellbogens tritt das olivgrüne Futter hervor. Das Schwert zeigt die seit dem späten 12. Jahrhundert übliche Form: Breite farblose Klinge mit stumpfer Spitze, gerade Parierstange, rundlicher eingezogener Griff mit Knauf in Gelb.

Der in Höhe des linken Kreuzbalkens herabschwebende, heute nimbenlose Engel berührt mit der Rechten das Haupt Abrahams, während die halbgeöffnete Linke im Sprechgestus auf den Widder hinweist. Reste des Haares und Flügel rotbraun. Die gleichfalls rotbraune Tunika mit den langen, weiten Ärmeln zeigt auf der Brust das blaue Futter.

Vor dem Gebüsch des Altarsteines steht im linken Bildwinkel das sich als Ersatz für Isaak darbietende Opfertier in der Formgebung und Haltung nicht des biblischen Widders, sondern der traditionellen Agnus-Dei-Figur. Nach links schreitend, hat dieses rundliche, gelb getönte Lamm den Kopf im Profil zurückgewendet, das rechte Vorderbein gehoben.

Die rechte Gruppe. (Aufrichtung der ehernen Schlange, Num. 21, 4—10.)

Zur Abwehr giftiger Schlangen hat Moses auf Geheiß Gottes die ehernen Schlange aufgerichtet, zu der als Repräsentanten des Volkes drei Personen gläubig aufblicken. Der wie Abraham nimbte Moses steht mit dem Rücken gegen den Johannes der Kreuzigung, den Kopf und den Körper im Dreiviertelprofil nach vorn gedreht, und hält mit beiden Händen die Schlange umfaßt. Die Figur hat mehrere Fehlstellen. Nimbus, langes, strähniges Haar und Vollbart farblos; Tunika mit langen, weiten Ärmeln blau, Mantel gelb. Die farblose Schlange hängt mittelleib in der Astgabel eines gelbbraunen, rotbraun schattierten Stammes; der gegen das Volk gerichtete Kopf ist verdorben.

Von den drei im Bildzwickel angeordneten Personen steht der Schlange zunächst im Dreiviertelprofil ein Mann mit vollem rotbraunem Haar und langem Bart, gegürtetem, knielangem, gelbem Rock, hellgelben Beinlingen, roten Schuhen und rotbraunem, auf der Brust geschlossenem Mantel. Arme und Hände sind nicht mehr erkennbar. Hinter ihm blickt über seine rechte

Schulter hinweg der Kopf der zweiten Person; Haarschopf rotbraun, blaßgelbes Gesicht. Im Rücken des ersten Mannes entfaltet ein Baum in Resten eine kugelige gelbe Krone. Zwischen dem Baum und der Bildecke steht die dritte Person. Von kleiner Statur, hebt sie beide Hände bittend zur Schlange empor. Kurzes, gelbbraunes Haar; lange Tunika mit langen, weiten Ärmeln.

Der Bildgedanke

Der schon der frühchristlichen und auch der frühmittelalterlichen Kunst eigene Brauch, das Heilswerk Christi durch alttestamentliche Vorbilder symbolhaft anzudeuten, beruht auf dem von der patristischen Literatur und dann wieder von der Glossa ordinaria gepflegten Gedanken, daß Gott, um den Glauben und die Hoffnung auf den schon im Paradiese verheißenen Erlöser wachzuhalten, die Gerechten der ante legem und der sub lege stehenden Vorzeit das kommende *Mysterium crucis* verschleiert in gewissen vor- und nachmosaischen Ereignissen, also *per figuras*, typologisch schauen ließ²⁸.

Bis in die Romanik hinein bleiben diese alttestamentlichen Vorbilder im Formalen wandelbare Einzeldarstellungen, und selbst auf das typologische Gegenstück ist in der Regel verzichtet. Erst das späte 12. Jahrhundert gibt ihnen eine feste Norm und schließt sie, Typen und Antitypen, zu einem großen sinnvollen Ganzen zusammen. Die beiden ersten typologischen Zyklen dieser Art, die Emailtafeln des Flügelretabels von Kloster Neuburg und die Miniaturen des Regensburger *De laudibus crucis* sind in den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden²⁹.

Eine Frucht dieses neu aufgeblühten typologischen Geistes ist nun also auch unser Wandbild. Hier ist nur der Opfertod

²⁸ Künste I, S. 33 ff., 59 ff., 82 ff. — Sauer, *passim*.

²⁹ Darüber Boeckler, Albert, *Die Regensburger und Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts*. Münch. 1924. Der genaue Titel des Codex (Clm 14 159) lautet: *Dyalogus de eo, quod Dominus ait: ego si exaltatus fuero. Et quod agnus occisus sit ab origine mundi. Qui et convenienter de laudibus crucis intitatur.*

Christi dargestellt, und diesem ist, wie üblich, aus der Zeit antele gem das Abrahamsopfer, aus der Zeit sub lege die eherne Schlange zur Seite gegeben. Wie die hier wirksamen typologischen Beziehungen im einzelnen gedacht sind, erfahren wir am besten aus den dem oben genannten Regensburger Codex beigefügten Erläuterungen.

Die Beischrift des Abrahamopfers in der Regensburger Handschrift lautet in Uebersetzung: Isaak wird als Opfer angeboten, der Widder aber wird geschlachtet. So stirbt Christus als Mensch, siegt aber als Gott³⁰. Im Gegensatz zu der frühen Auffassung des Motivs ist hier offenbar der typologische Schwerpunkt von der Bereitschaft des Abraham, den ihm verheißenen Sohn Isaak zu opfern, und somit von der Bereitschaft Gottes, seinen Eingeborenen für das Heil der Welt dahinzugeben, auf das Widderopfer und somit auf das durch seinen Tod den Tod besiegende Agnus occisus verlegt, weswegen ja auch auf unserem Wandbild der biblische Widder durch ein Lamm ersetzt ist.

Für die Aufrichtung der ehernen Schlange gibt die gleiche Quelle folgende Beischrift: Die eherne Schlange als Heilmittel für die Verwundeten bedeutet Christus. — Dazu erläutert der Text: Gegen die Schlangen wurde eine Schlange errichtet, weil Christus, der am Kreuze hing, Kraft und Gift der alten Schlange, des Erbfeindes, zunichte machte. Die todbringenden Schlangengisse aber sind die Sünden. Und wenn gerade eine Schlange errichtet wird, so geschieht dies propter similitudinem carnis peccati, weil Christus als Sterblicher unter den Sterblichen erscheint³¹.

Damit wird nun auch das eine klar: Die Kreuzigung der Ostwand und die oben besprochene, über die Gewölbe des Chores gebreitete Darstellung der Himmelsstadt der Kirche bildet nicht nur eine dekorative, sondern auch eine ikonographische Einheit, und diese ist bezogen auf den konkreten Altar, präziser gesagt,

³⁰ Boeckler a. a. O., S. 35. — Künstle I, S. 282. — Bréhier, S. 79, 114, 301.

³¹ Künstle I, S. 35, 288. — Bréhier, S. 301. Auch die in Anm. 8 mitgeteilte Inschrift aus dem Hortus deliciarum bezeichnet den Salvator in Anspielung auf den klassischen Typus der ehernen Schlange und zugleich im Gegensatz zur Paradiesesschlange als *anguis cruce suspensi*.

auf das an diesem bei der Messe wirklich und wahrhaftig vollzogene Erinnerungsoffer des Gotteslammes.

Wann ist nach dem stilistischen Befund das Kreuzigungsbild entstanden, wann also ist der Chor der Erhardskapelle ausgemalt worden?

Die der Lünettenform angepaßte grünblaue, konzentrische Streifung des Bildgrundes, die symmetrische Anordnung bewegter Nebenszenen um eine feierlich-repräsentative Mittelgruppe, die noch flächige, silhouettenhafte Gestaltung der schlanken Figuren mit den weichen fließenden Umrissen und den spärlichen Innenlinien, die zarte Durchbildung des Gekreuzigten, die Oekonomie des Details, die auf die alten einfachen Akkorde gestimmten Farben — das alles sind Merkmale, die im wesentlichen bereits bei den Chormalereien des Münsters festzustellen waren und die Kennzeichen sind für den um 1200 herrschenden Stil.

IV. Die Malereien der Michaelskapelle

Im späten 12. Jahrhundert der Erhardskapelle aufgestockt und wie diese mit einem gratigen Chorgewölbe versehen, wurde sie nochmals gegen Ende des 13. Jahrhunderts umgestaltet. Den Zugang verlegte man damals auf die Südseite, die Westwand erhielt drei Rundbogenfenster³².

Das heutige Chorgewölbe ist neu. Die 1928 im Schiff aufgedeckten, sich in präparierten Ausschnitten darbietenden Malereien stammen aus drei verschiedenen Zeitepochen. Die Restauration hat sie ausgeflickt, verstärkt und zum Teil ergänzt.

Von der ersten, wohl nach der baulichen Vollendung der Kapelle, also gegen Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahr-

³² Vgl. RKB, S. 308; Taf. 207. — Festschr. Abb. S. 57.

hundreds entstandenen Ausmalung haben sich auf der Südwand einige Reste erhalten: Bruchstücke des Deckenmäanders (vgl. S. 87) und, auf der Wandfläche zwischen den Fenstern, an den Deckenfries anschließend drei Reihen gemalter Quader. Diese sind schwarz konturiert und abwechselnd ockergelb und hellgrün getönt; die Fugenbänder sind weiß.

Auch was sich von der Dekoration der Umbauperiode (13./14. Jahrhundert) erhalten hat, hat rein dekorativen Charakter. So sitzt an der Südwand, 61 cm von der Mauerkante des Triumphbogens entfernt und 1,34 m über dem Niveau, eine 60×68 cm messende, 27 cm tiefe rechteckige Nische mit geschrägten Seitenwänden. Die äußere Kante ist von einer kräftigen, schwarzen, mit Kreisscheiben besetzten Kontur begleitet, ein Muster, das wir in der selben freien Fassung bereits an einer Arkade des Münsterchores festgestellt haben (vgl. S. 22 Abb. 8). Die Nische selbst ist weiß geputzt. Seitenwände und Sturz zeigen auf dem schwarz abgesetzten Ornamentgrund ein in Rotbraun und Dunkelgrün frei aufgetragenes Rankenwerk. Auf der Nordwand, nahe der westlichen Bauecke, kehrt dieses Rankenmuster auf einer als Rechteck von $1,23 \times 0,89$ m ausgesparten Fläche wieder. Zu vermerken sind sodann die Leibungsornamente der Westfenster, von denen allerdings nur die des mittleren und des nördlichen Fensters in größeren Partien erhalten waren. Auf dem von einem gelbbraunen, schwarz konturierten Band eingefassten rotbraunen Ornamentgrund entfaltet sich eine kräftige Weinranke. Die glatten, an der Spitze gekerbten, schwarz gezeichneten Blätter haben auf weißer Folie einen grünen, an Rippen erinnernden Kern. Von diesen in den Leibungen aufsteigenden Ranken kreuzen sich im Scheitel je zwei Spitzenblätter und zwei farblose Trauben.

Von der um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzenden dritten Ausmalung des Schiffes ist auf der Nordwand wiederum nur ein rechteckiger Ausschnitt von 98×117 cm von der modernen Tünche sichtbar gelassen. Diese Reste einer figürlichen Darstellung waren in schlechtem Zustand. Bei der Restauration (1928) wurde auf den Bildecken der Putz ganz erneuert. Im oberen Drittel des Feldes traten noch einige Farbflecken her-

vor; die Konturen waren bis auf Spuren erloschen. Die unteren, besser erhaltenen Partien wurden ausgetupft und verstärkt (Abb. 30).

Bis etwa in Schulterhöhe einer in der rechten Bildhälfte dargestellten Frau ist der Hintergrund grün, anschließend blau getönt. In der Nähe der linken unteren Bildecke ist das vom unteren Bildrand abgeschnittene Fragment eines schwarz konturierten Stabes zu erkennen, von dem aus nach rechts ein weißes Band flattert. Auf diesem lesen wir in schwarzer Minuskel: *pater vnser*. — Eine zweite gelbrote Stange ragt vor dem rechten Bildrand auf. Von der Figur, die sie mit der rechten Hand von rückwärts umfaßt, zeigt der Ausschnitt nur ein Stück des rotbraunen Aermels. Diese zweite Stange ist von einem spiralig aufsteigenden weißen Schriftband umzogen, auf dem zu lesen ist: *dn̄ nam*.

Links von diesem Stab ist der Torso einer frontal stehenden Frau erkennbar. Kopf, rechte Schulter und rechter Oberarm fehlen, die heutige untere Bildkante liegt etwa in Kniehöhe. Die Frau trägt ein dunkelgraubraunes Kleid und streckt seitlich die gewinkelten Arme aus. Ihre rechte Hand umgreift den Fuß eines gelben, braun schattierten Kelchglases und hält dieses hoch. Von der linken geöffneten Hand sind nur die Endglieder der Finger erhalten. Vor dieser Frau, von den Konturen ihres Unterleibes gleichsam gerahmt, taucht die in kleinerem Maßstab gezeichnete Halbfigur des Papstes über dem jetzigen unteren Bildrand auf. Er schaut im Dreiviertelprofil nach rechts. Die linke und die ein gelbes Stabkreuz schulternde rechte Hand sind nicht mehr sichtbar. Die rotbraun gezeichnete, gelbe Tiara hat blaugraue Infulbänder. Der rote, grauverbrämte Mantel ist vor der Brust geschlossen. Ueber dem ersten Schriftband, nahe dem jetzigen linken Bildrand, ist im blauen Streifengrund, zum Teil nur in schwacher roter Vorzeichnung, eine Halbfigur zu erkennen, die den bärtigen Kopf und den Oberkörper im Dreiviertelprofil nach rechts wendet. Der linke Unterarm ist vor der Brust erhoben, die Hand verloren. Ein rotbrauner Mantel deckt Schultern und Oberarme und gibt auf der Brust ein Stück des grünen Gewandes frei. Den Scheitel des Nimbus tangiert ein im flachen Bogen

über der Figur liegender, rotbraun konturierter, farbloser Streifen (Schriftband?).

Wie ist nun dieser dürftige Rest, dieser vom blinden Zufall bestimmte Ausschnitt eines Gemäldes von einst bedeutenden Ausmaßen zu interpretieren? Daß versucht war, den Text des *Vaterunsers* zu veranschaulichen, verraten uns nur die beiden noch lesbaren Schriftbänder. Dieses Thema begegnet uns in der mittelalterlichen Kunst nicht oft. Wohl das früheste nachweisbare Beispiel finden wir in einem um 1420 entstandenen niederländischen Blockbuch, dem *Exercitium super pater noster*³³. Wie der Gedanke einer Illustrierung des Symbolums ist auch jener einer sinnfälligen Veranschaulichung des Vaterunser-Textes um die Mitte des 15. Jahrhunderts von der Buch- in die Wandmalerei übernommen worden. Doch scheint hier, wie das Paternoster-Bild der Martinskirche zu Billigheim (Pfalz) zeigt³⁴, die Beziehung auf die einzelnen Bitten bald wieder verlassen worden sein.

Nach Ausweis des Schriftbandes ist der in unserer Michaelskapelle verbliebene Bildrest ein Ausschnitt aus der Darstellung der ersten Bitte. Dies ist alles, was zu seiner ikonographischen Bedeutung gesagt werden kann.

V. Die Chormalereien der Oswaldkapelle

Das Chörlein der ehemaligen Oswaldkapelle mit seinem primitiven Kreuzgewölbe und der durch den Einbau eines Fensters veränderten Altarnische ist heute bis auf Reste der ehemaligen Dekoration getüncht. Frei liegt, abgesehen von dem Medaillon des Gewölbescheitels — die figürliche Darstellung der blauen, von einem rotbraunen Band umzogenen Scheibe ist verloren —

³³ Glaser, Curt, *Gotische Holzschnitte*. Berlin o. J., S. 36. Die beigegebene Abbildung ist eine Illustration zu der Bitte: *Et ne nos inducas in tentationem*.

³⁴ *Künste I*, S. 199.

lediglich das Gemälde der südlichen Wandlünette, eine höchst eigenartige Sterbeszene (Abb. 31). Auf Veranlassung von Rudolf Rahn war dieses Bild 1880 in kleinerem Maßstab kopiert und 1891 von Karl Henking beschrieben worden.

Das Gemälde setzt 1,02 m über dem heutigen Chorniveau mit einer Breite von 3,85 m ein, folgt seitlich dem auf 3,15 m ansteigenden Ansatz der Gewölbekappe und erreicht eine Achsenhöhe von 2,13 m.

Schon von Henking ist der schlechte Zustand des Bildes beklagt worden. Zu seiner Erhaltung ist seitdem nichts geschehen. Das rechte Drittel ist zerstört, der Putz erneuert. Da und dort liegt der alte Putz hohl. Die oberen Malschichten sind verschwunden, sogar die Lokaltöne in großen Partien bis auf die rotbraune Vorzeichnung abgestäubt, sodaß der Beschauer den Eindruck einer monumentalen leicht getönten Graphik gewinnt.

Den unteren Abschluß bildet eine 22 cm starke violette, schwarz konturierte Borte.

Der Blick fällt in ein Sterbezimmer. Das Himmelbett des Kranken ist mit dem Kopfende so an die linke, vorstellungsmäßig in die Tiefe gehende Seitenwand gestoßen, daß zwischen dem Bett und der Rückwand des Zimmers noch ein schmaler Gang bleibt. Doch werden die Raumverhältnisse nach dem Verlust der Licht- und Schattentöne optisch nicht mehr genügend geklärt, da die Stube seitlich durch die Gewölbe, oben in Höhe des Betthimmels durch eine den oberen Zwickel abtrennende Horizontale abgeschnitten wird, die richtungsweisende Zimmerecke also nicht zur Wirkung kommt.

Im Vordergrund der Stube steht ein langer, schmaler Tisch und auf diesem links ein zweiarmiger rotbrauner Zierleuchter mit brennenden farblosen Kerzen. Rechts und links von dem Leuchter liegt ein geschlossenes Buch. Auf einer kaum noch erkennbaren Truhenbank sitzt am linken Tische mit dem Rücken gegen die linke Stubenwand ein Mönch. Er präsentiert sich im Dreiviertelprofil und liest, leicht vorgeneigt, in einem farblosen Buch. Unter der über den Kopf gezogenen Kapuze zeigt sich ein feines runzeliges Greisengesicht mit kurzem Backenbart, schmalrückiger Nase, dünnen Lippen und breitem

Kinn. Die gelbbraune Kukulie hat lange, enge Ärmel; unterhalb der Knie läßt sie die lange weiße Tunika frei, unter der die schwarzen, auf die violette Abschlußborte gesetzten Schuhe hervorkommen. Vor der Langseite des Tisches spreizt sich ein häßlich zusammengeflicktes Monstrum mit rundlichem Katzenkopf, Hörnern, mit Vogelkrallen besetzten menschlichen Extremitäten und einem geschlängelten Schwanz. Diesen Versucher, den Diabolus, hat das Gebet des Mönches entmachtet. Abwehrend streckt er gegen diesen den linken Arm vor und weicht, ihn im Auge behaltend, mit angezogenen Beinen langsam zurück.

Dicht hinter dieser Gruppe steht das Bett des Kranken quer in die Stube hinein. Von dem nur an der linken Schmalseite unterstützten, durch quergespannte Stoffbahnen überdeckten Himmel hängt an den drei freien Seiten eine gezaddelte, rotbraune Bordüre herab. Unterhalb des Himmels wird an der Rückwand der Stube eine rechteckige, rotbraun konturierte, blau getönte, verdorbene Fläche sichtbar, vermutlich ein Fenster. Der Kranke liegt auf dem über das Gestell gebreiteten weißen Linnen und auf zwei aufgetürmten, ehemals grünen Kopfkissen. Die faltig über den Körper geworfene farblose Decke ist auf der nackten Brust zurückgeschlagen, sodaß hier das dunkelrote Futter zu sehen ist. Der Kranke selbst ist abgemagert. Wirres Haar bedeckt den Kopf. Das Dreiviertelprofil des spitzen Gesichts hat nur wenige Konturen bewahrt. Der linke Unterarm liegt quer über dem Leib, die Hand hängt schlaff am Bett herunter. Die Rechte umfaßt den Fuß eines schlichten Stabkreuzes, das ihm der an seiner linken Seite stehende Beichtiger mit der Linken vorhält. Dieser sich besorgte vorbeugende Kleriker mit dem rundlichen, tonsurierten Kopf und dem derben Gesicht trägt einen schwarzen Talar (unterhalb seines Kopfes bemerken wir die verlassene Vorzeichnung des einst in anderer Haltung geplanten linken Armes des Kranken). Links von dieser Figur wendet sich im Dreiviertelprofil der mit erhobenen Händen das Ciborium (Speisekelch) tragende Priester dem Kranken zu. Das über den schwarzen Talar geworfene weiße Chorhemd ist am Halse weit ausgeschnitten, an den Armen geschlitzt. Am Fußende des Bettes steht, kompositionell diese mit der folgenden

Gruppe verbindend, ein Engel (Abb. 32). Er wendet sich, die Hände adorierend vor der Brust gefaltet, den Kopf von Locken umspielt, der heiligen Handlung zu. Sein gelbes Gewand hat eine weiße Halsborte, am Oberarm, am Ellbogen und am Handgelenk einen hellen Puffer. Von der linken Schulter aus kreuzt eine rotbraune Schärpe die Brust. Die grünen Flügel haben nur noch spärliche Reste der schwarzen Federzeichnung.

Rechts von dieser zweiten Gruppe zeigt die rotbraune Rückwand der Stube eine große, unregelmäßig verlaufende hellgelbe Fläche, in der von einem Kranz weißer Wolkenballen die von zwei nimbierten männlichen Figuren begleitete Gottesmutter erscheint. In fast frontaler Haltung neigt Maria den von blonden Haarwellen umflossenen Kopf im Dreiviertelprofil dem an ihr Herz gebetteten nackten Kinde zu, das sie, mit der Rechten unter dessen rechter Achsel, mit der Linken an dessen Beinen sorgsam umfaßt. Das rundliche Lockenhaupt des Knäbleins schaut frontal, der linke Arm ist spielend gegen das Haupt der Mutter erhoben. Maria hat über das farblose Gewand mit dem eckigen Halsausschnitt einen grünen Mantel gelegt, der vom Rücken her die beiden Schultern und den rechten Oberarm deckt. Der rechts von Maria stehende Begleiter, ein junger Mann mit kurzem, dunkelbraunem Lockenhaar, langärmeligem, farblosem Gewand und rötlichem Mantel streckt den rechten Arm vor und deutet mit dem Zeigefinger auf Maria. Die ihm von dem oben genannten Kopisten gegebenen Flügel sind heute nicht mehr nachzuweisen. Links von Maria steht ein älterer Mann. Er trägt einen langen, dunklen Vollbart, einen breitrempigen Hut, rotbraunes Gewand. Auf der Brust ist ein schräges Balkenkreuz sichtbar; Hände und Unterkörper sind verloren.

Was ist nun der Sinngehalt dieser merkwürdigen Szene? — Offenbar trägt sie weder den Charakter des Genrehaften, noch den des Historischen, wohl aber den des Beispielhaft-Belehrenden im Sinne eines eindringlichen Memento mori.

Ist sie also in ihrem Gehalt zeitlos, so ihrem Entstehen nach doch auch wiederum zeitgebunden. Ein Dokument jener Epoche, da Krieg, Hunger und Pest das religiöse Leben des Abendlandes in jener heilsamen Erschütterung erhielt, die den von einem

radikalen Jenseitsglauben und von einem unbändigen Wirklichkeitsbewußtsein von Christus und seiner Kirche durchdrungenen Menschen lehrte, den dunklen Problemen des Todes schon von Jugend auf immer und überall tapfer und zuversichtlich ins Auge zu sehen. Jene Zeit empfand es daher als ganz natürlich, daß das *Memorare novissima*, das ständige Sichvergegenwärtigen der letzten Dinge des Menschen, das Thema so mancher Predigt war. Daß sich die Seelsorge bemühte, in eigens geschaffenen *Praeparationes ad mortem* die so sichtlich vom Tod umfangenen Gläubigen mit den besonderen Nöten der im Sterben liegenden Seele und mit den Mitteln, diesen letzten und größten Nöten wirksam zu begegnen, vertraut zu machen. Dabei lag es nahe, diese Betrachtungen, diese Anweisungen zu einem seligen Hinscheiden in Gottes Frieden durch die Beigabe von Bildern noch anschaulicher und fruchtbarer zu gestalten³⁵.

Die ersten uns überlieferten Handschriften dieser Art stammen aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Für Schaffhausen weist Reinhard Frauenfelder zwei bereits in deutscher Sprache verfaßte Traktate nach³⁶. Der eine, heute im Besitz der Einsiedler Stiftsbibliothek, ist 1451 von einem Schaffhauser Theologen Hartmann Keller geschrieben und zeigt auf dem vorletzten Blatt einen im Bett liegenden Sterbenden, dem der Priester ein offenes Buch vorhält. Den zweiten Traktat, datiert 1457, verwahrt die Schaffhauser Stadtbibliothek.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts dürfte dann das *Speculum artis bene moriendi* eines unbekannten Theologen entstanden sein, das kein Geringerer als der Meister ES mit seinen Kupferstichen versah und das, einmal in die Blockbücher übernommen, im ganzen Abendland immer wieder neu gefaßt und neu illustriert, das christliche Gewissen wach erhielt.

Gemeinsam ist allen diesen Sterbebüchern, daß sie dem Betrachter in Wort und Bild die ihn in seiner Todesstunde bedrohenden fünf großen Versuchungen des bösen Feindes, ihn

³⁵ Künstele I, S. 206. Dazu Reallexikon zur dtsch. Kunstgesch. Stuttgart 1937. Sp. 1121 ff. — Bréhier, S. 357, Fig. 214.

³⁶ Frauenfelder, Wandmalereien. S. 13.

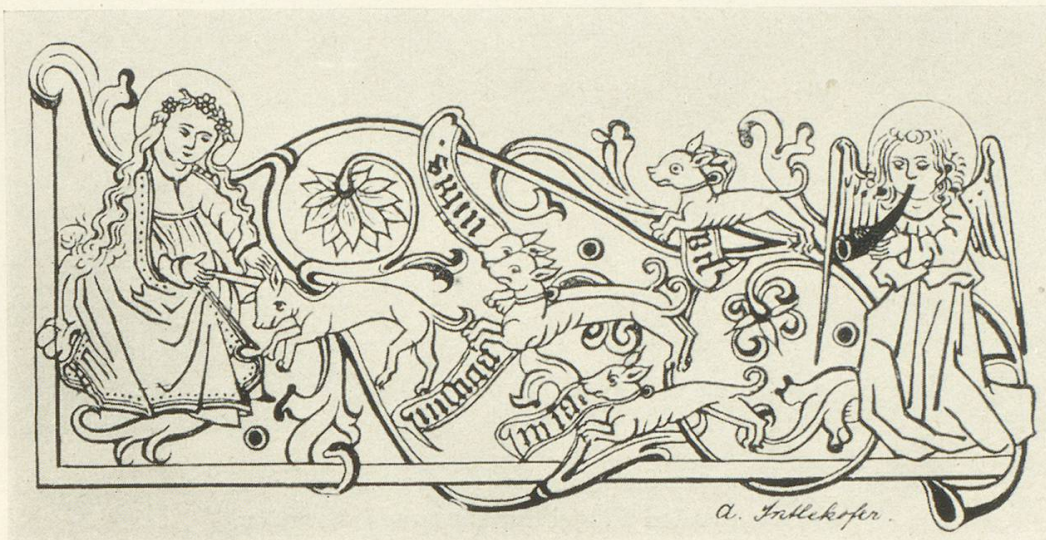


Abb. 13. Colmar, Stadtbibliothek. — Miniatur aus einem Dominikanerbrevier.

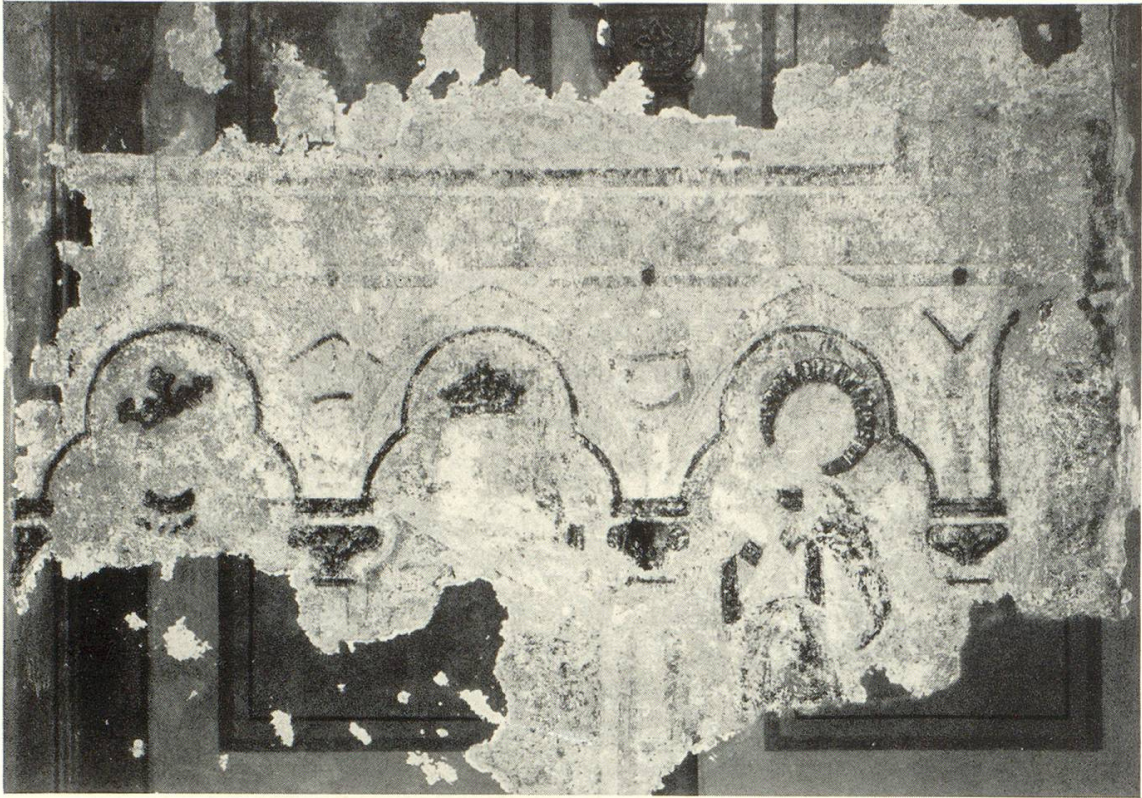


Abb. 14. Münster, Sanktuarium. — Reste vom Mittelfeld und vom linken Flügel der Ostwanddekoration.

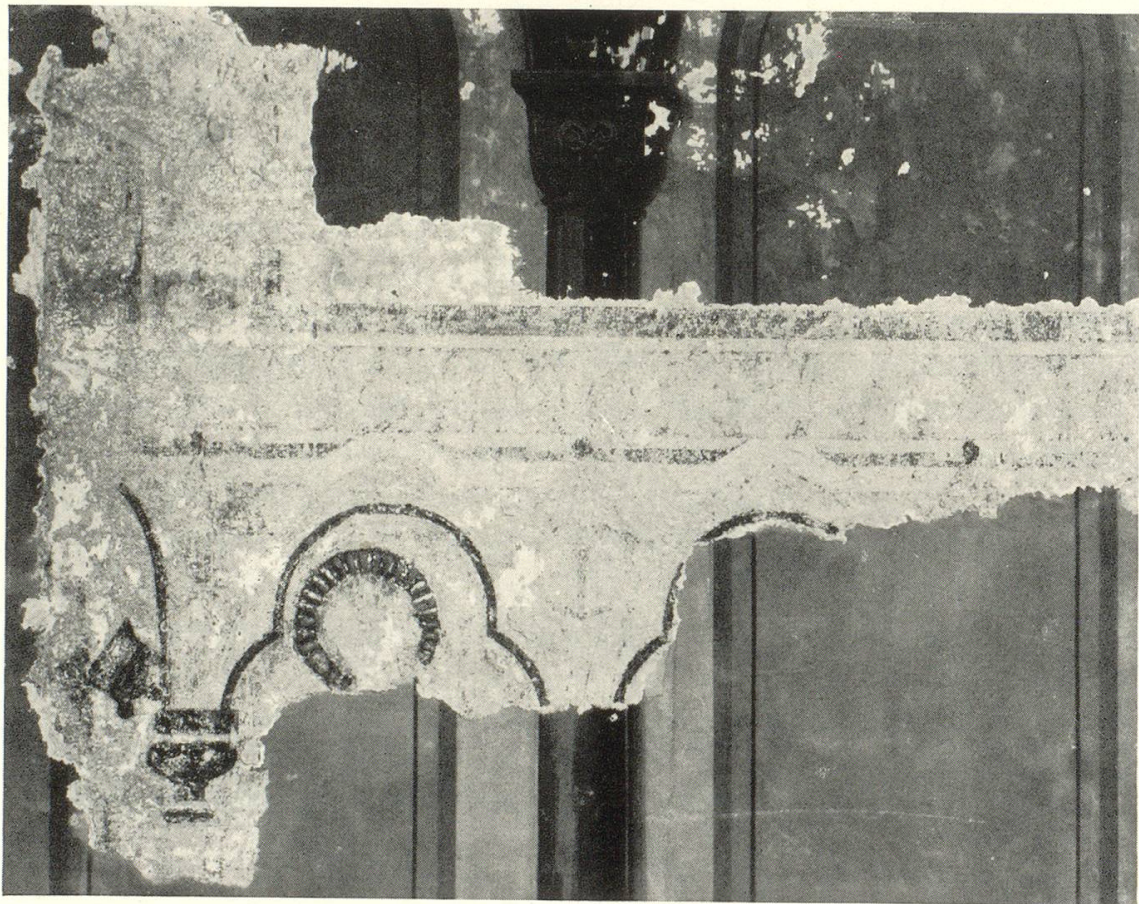


Abb. 15. Münster, Sanktuarium. — Reste vom Mittelfeld und vom rechten Flügel der Ostwanddekoration.

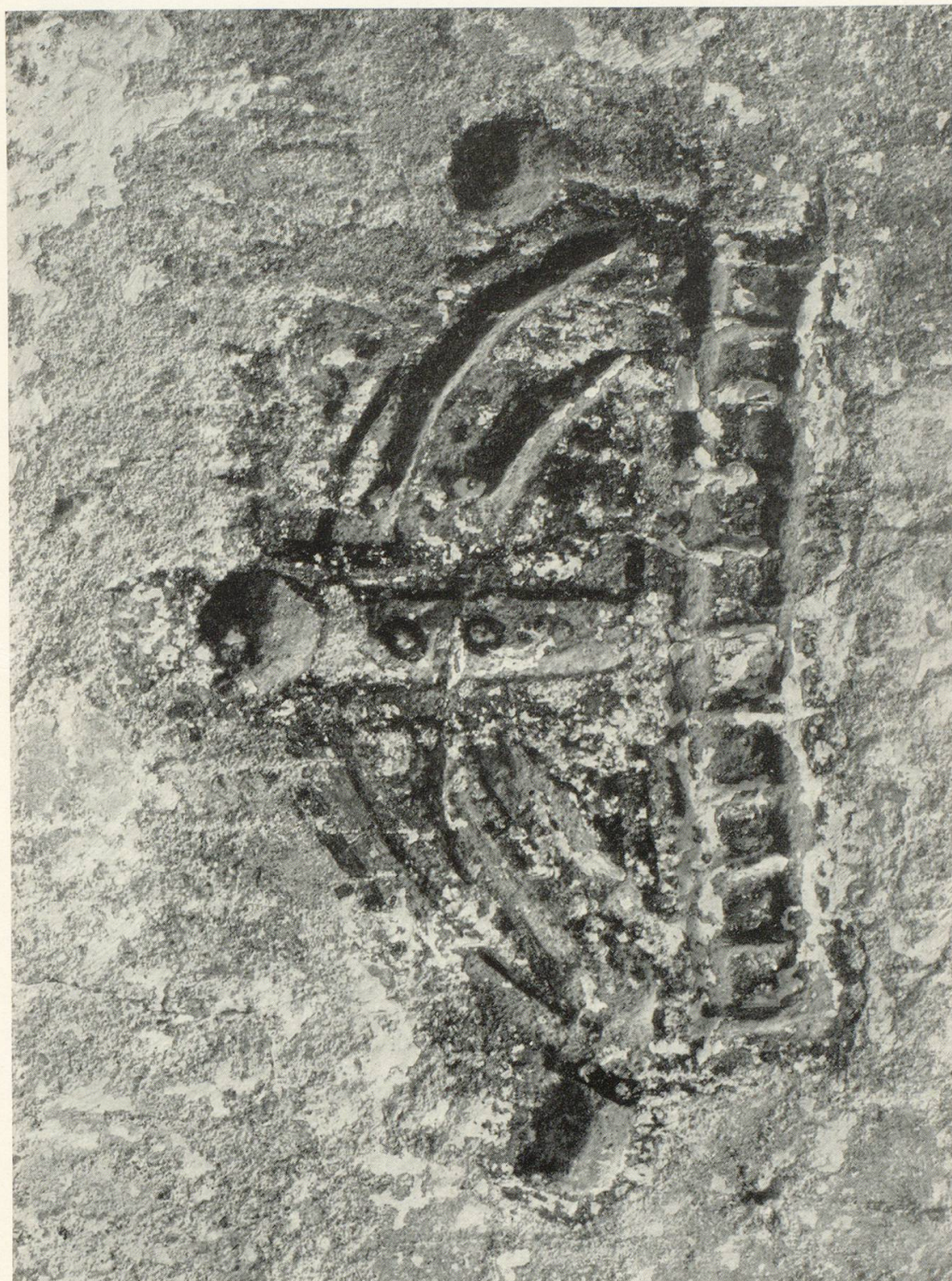


Abb. 16. Münster, Sanktuarium. — Bügelkrone der männlichen Figur.



Abb. 17. Florenz, Bargello. — Elfenbeintafel 9./10. Jh.



Abb. 18. Augsburg, Dommuseum. — Unterseite eines Tragaltars
aus Oettingen, 12. Jh.

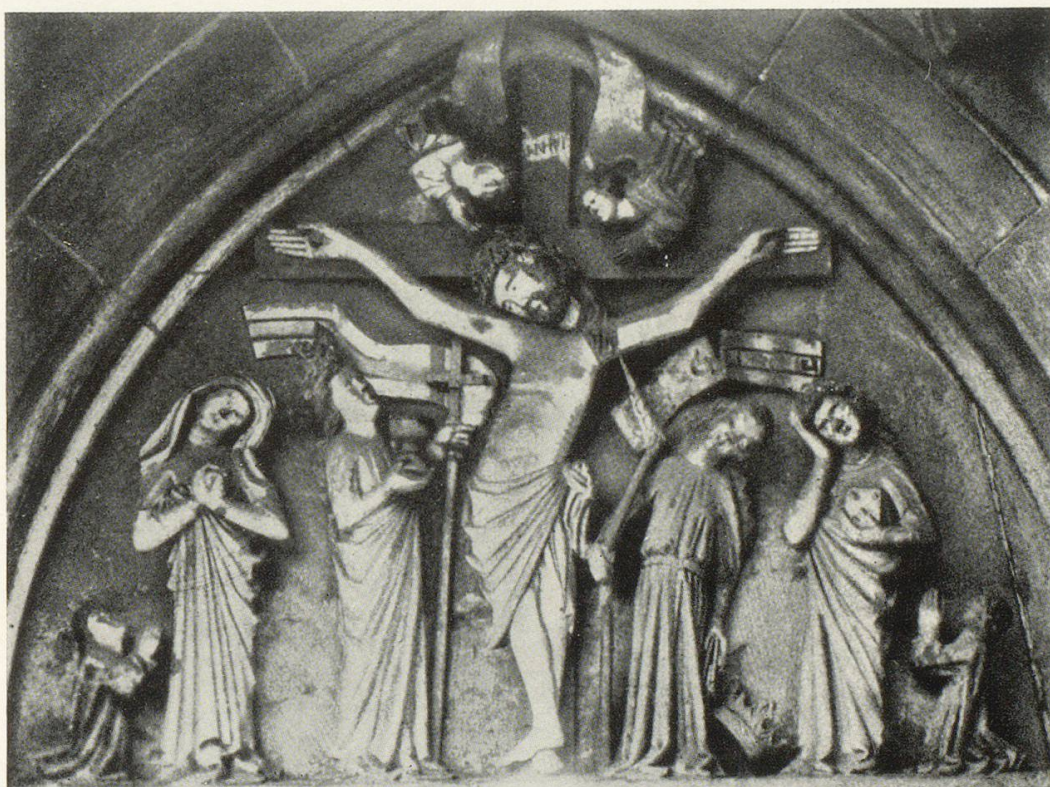


Abb. 19. Saint-Gilles. — Tympanon vom südl. Westportal.
Spätes 12. Jh.

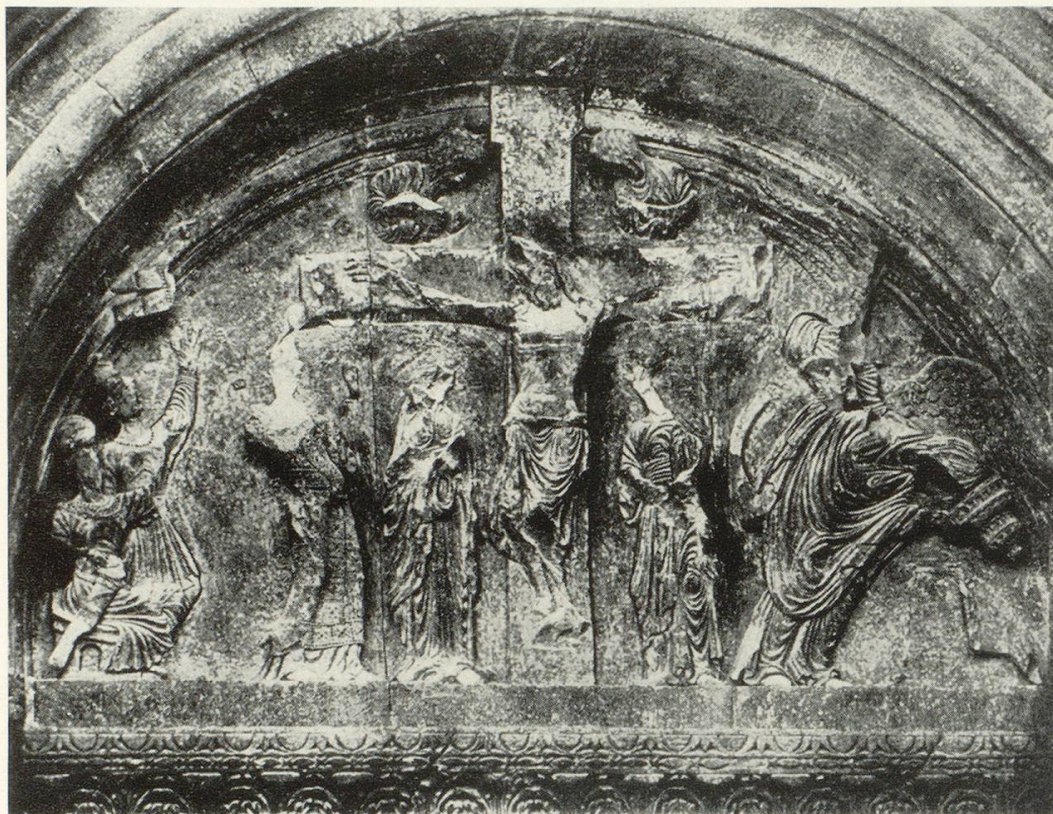


Abb. 20. Wimpfen, St. Peter. — Tympanon vom Südportal, um 1270.

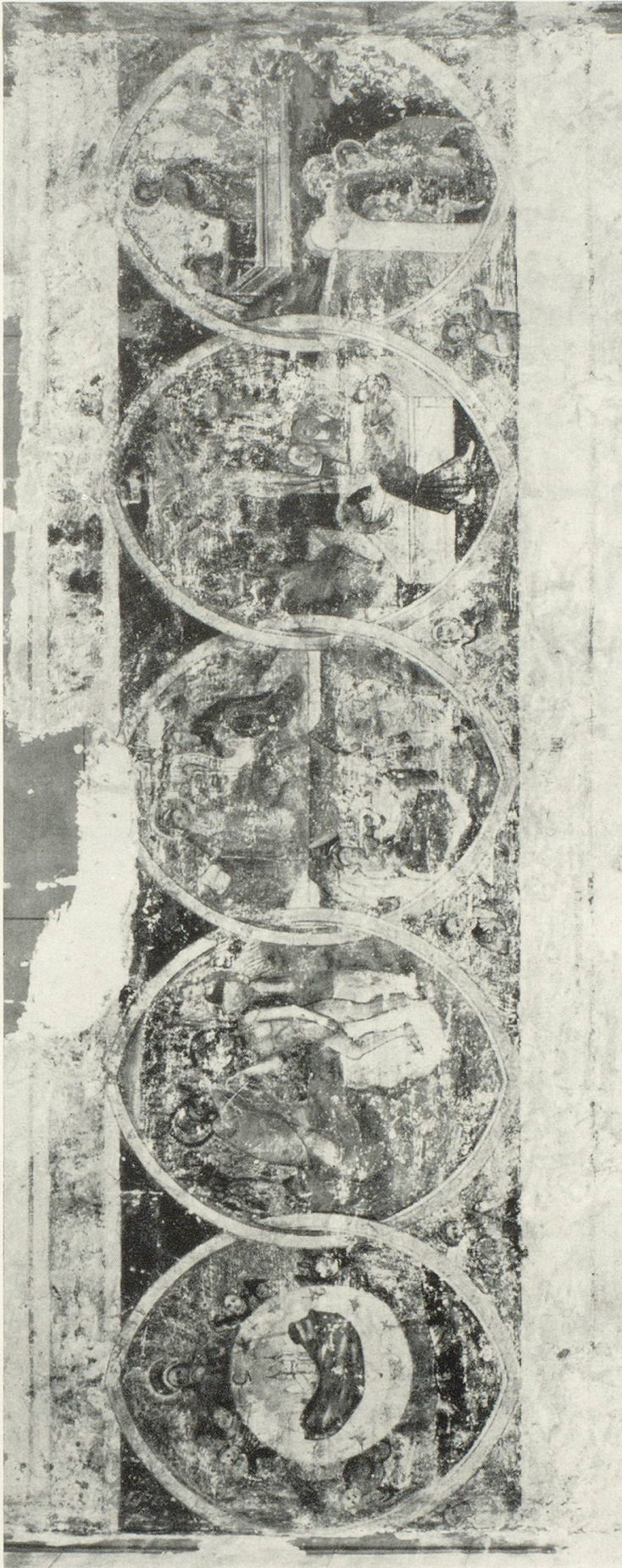


Abb. 21. Münster, südl. Nebenchor. — Credo-Fries, Medaillons der Ostwand.



Abb. 22. Münster, südl. Nebenchor. — Credo-Fries. Das fünfte Medaillon.

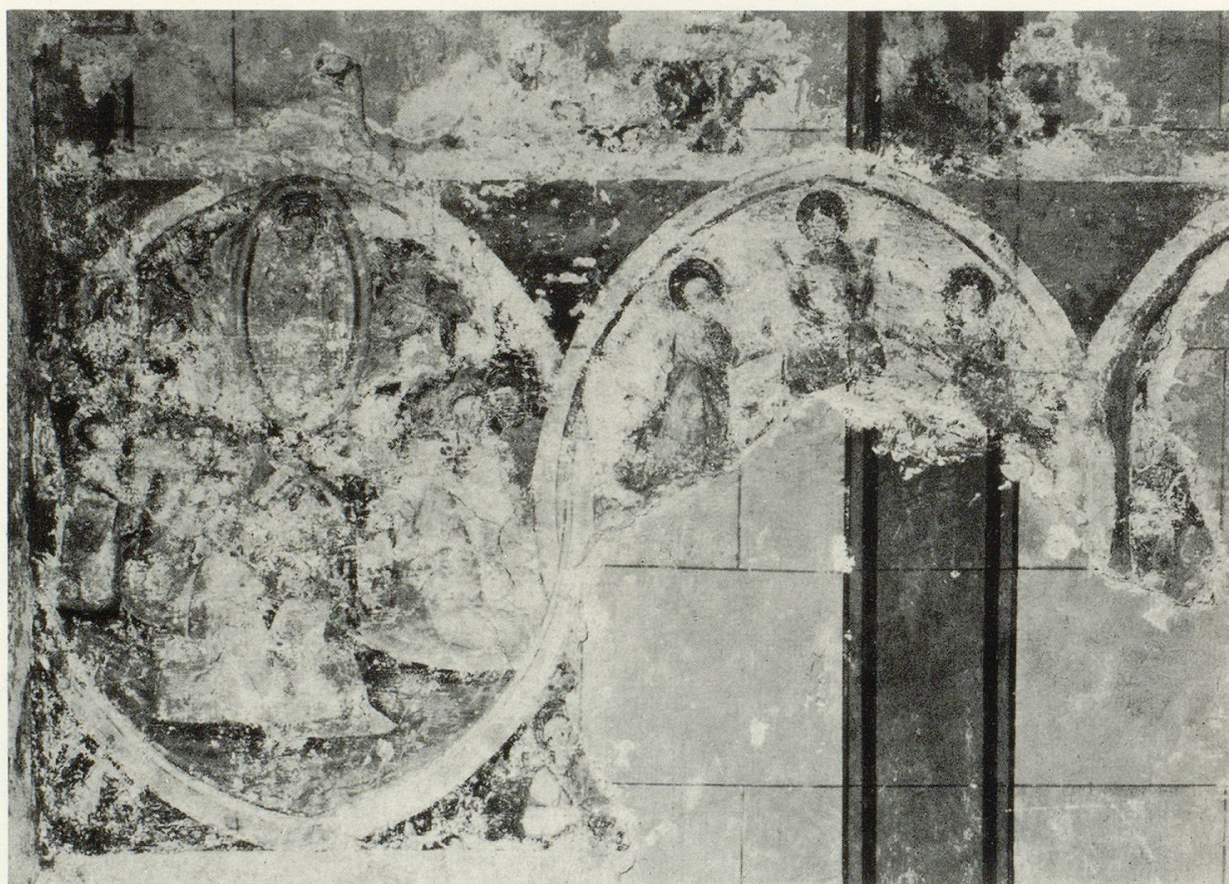


Abb. 23. Münster, südl. Nebenchor. — Credo-Fries. Reste der Medaillons der Südwand.



Abb. 24. Münster, südl. Querhausapsis. — Reste der Ausmalung.



Abb. 25. Münster, südwestl. Vierungspfeiler. — Thronende Madonna mit Kind.

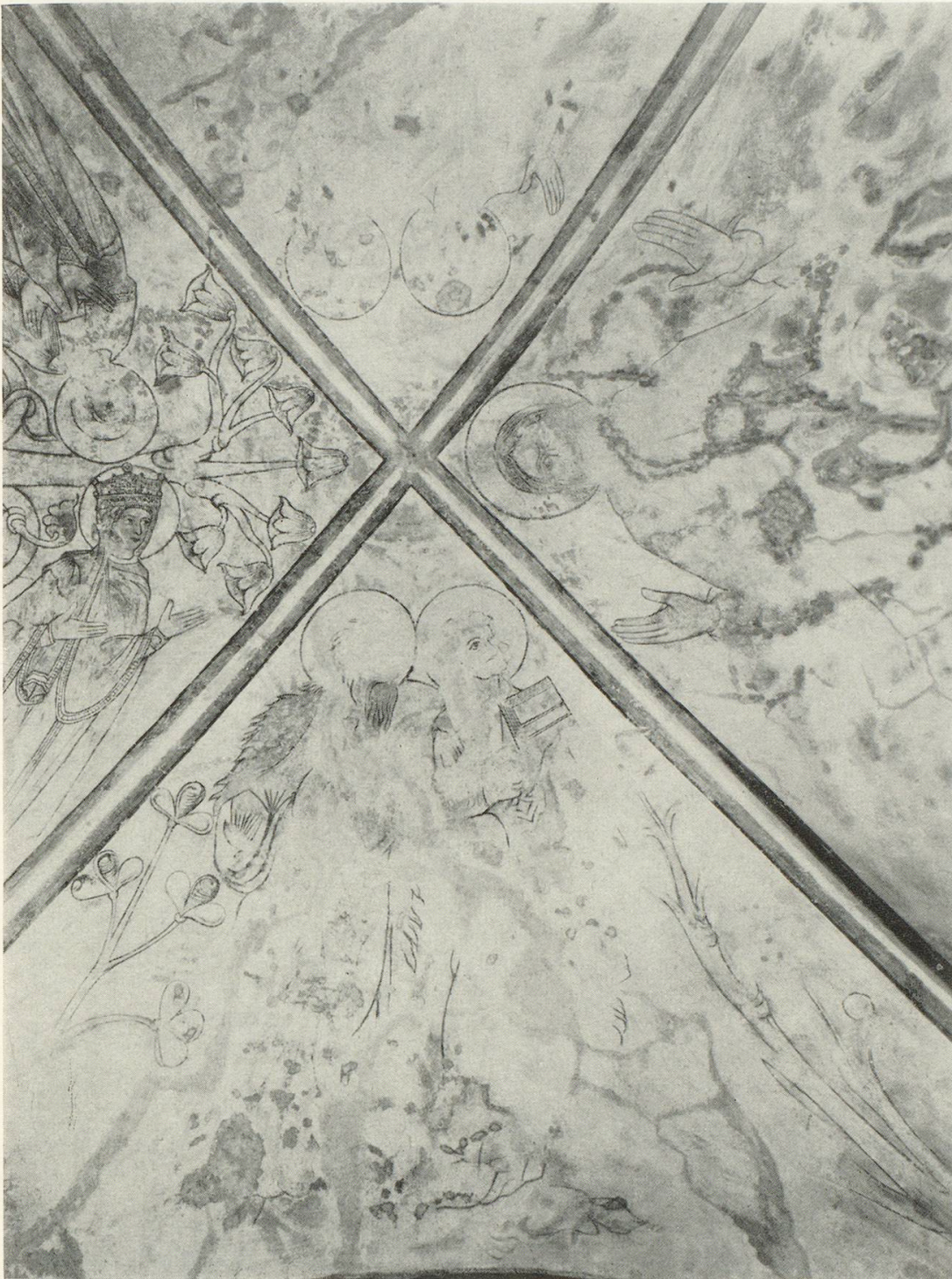


Abb. 26. Johanniskapelle. — Die Malereien des Chorgewölbes.

Abb. 27. Johanneskapelle. — Darstellungen auf der Westkappe.
Ecclesia und Maria.





Abb. 28. Erhardskapelle. — Die Malereien des Chorgewölbes.

Abb. 29. Erhardskapelle, Ostwand. — Kreuzigung mit typologischen Nebenszenen.

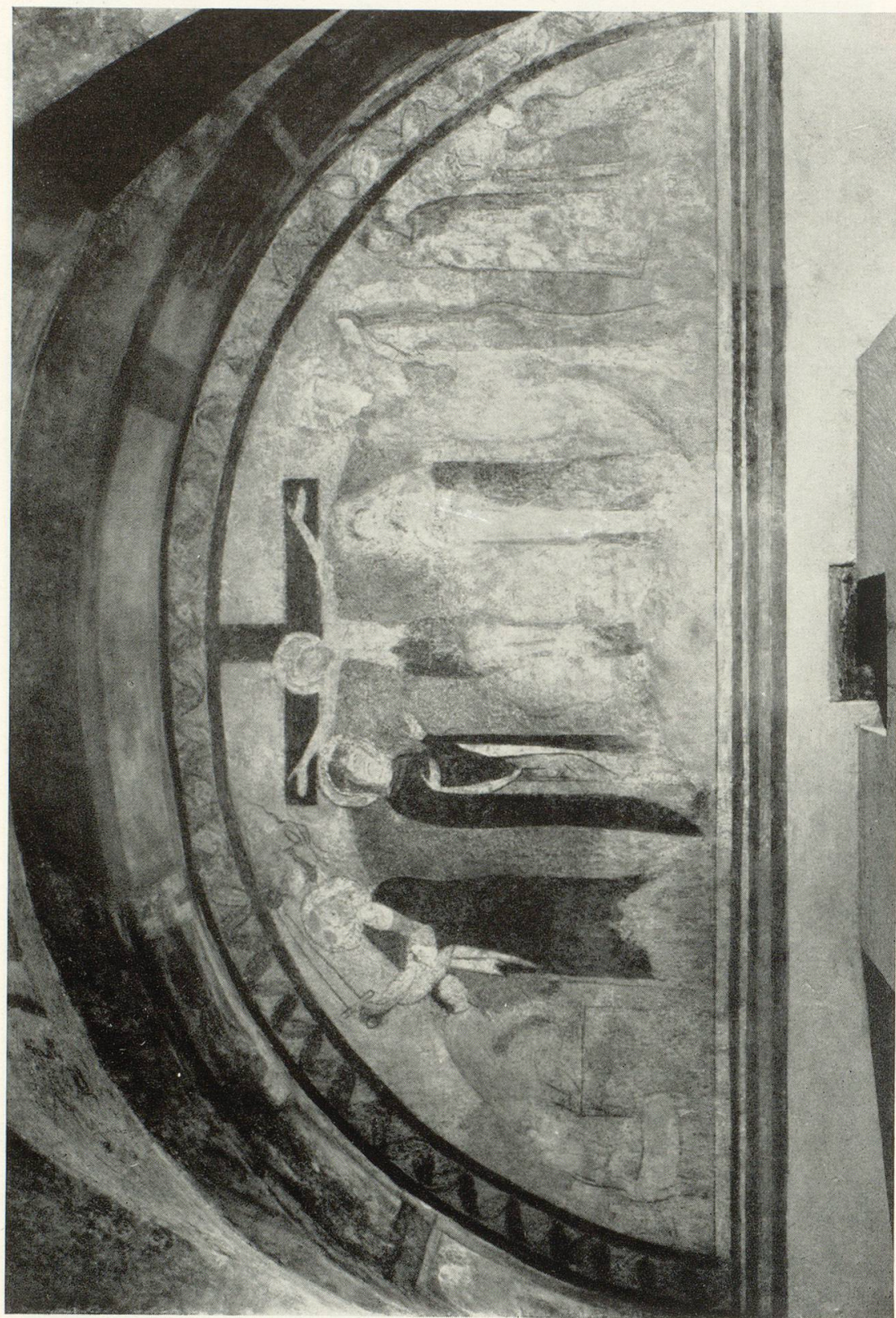




Abb. 30. Michaelskapelle, Nordwand. — Reste einer Darstellung des Vaterunsers.

Abb. 31. Oswaldkapelle. — Dekorationsreste der Südwand. Ars moriendi.





Abb. 32. Oswaldkapelle. — Detail der Ars moriendi.

Abb. 33. Kreuzgang, Ostflügel. — Kreuzigung über der Pforte zur Annakapelle.



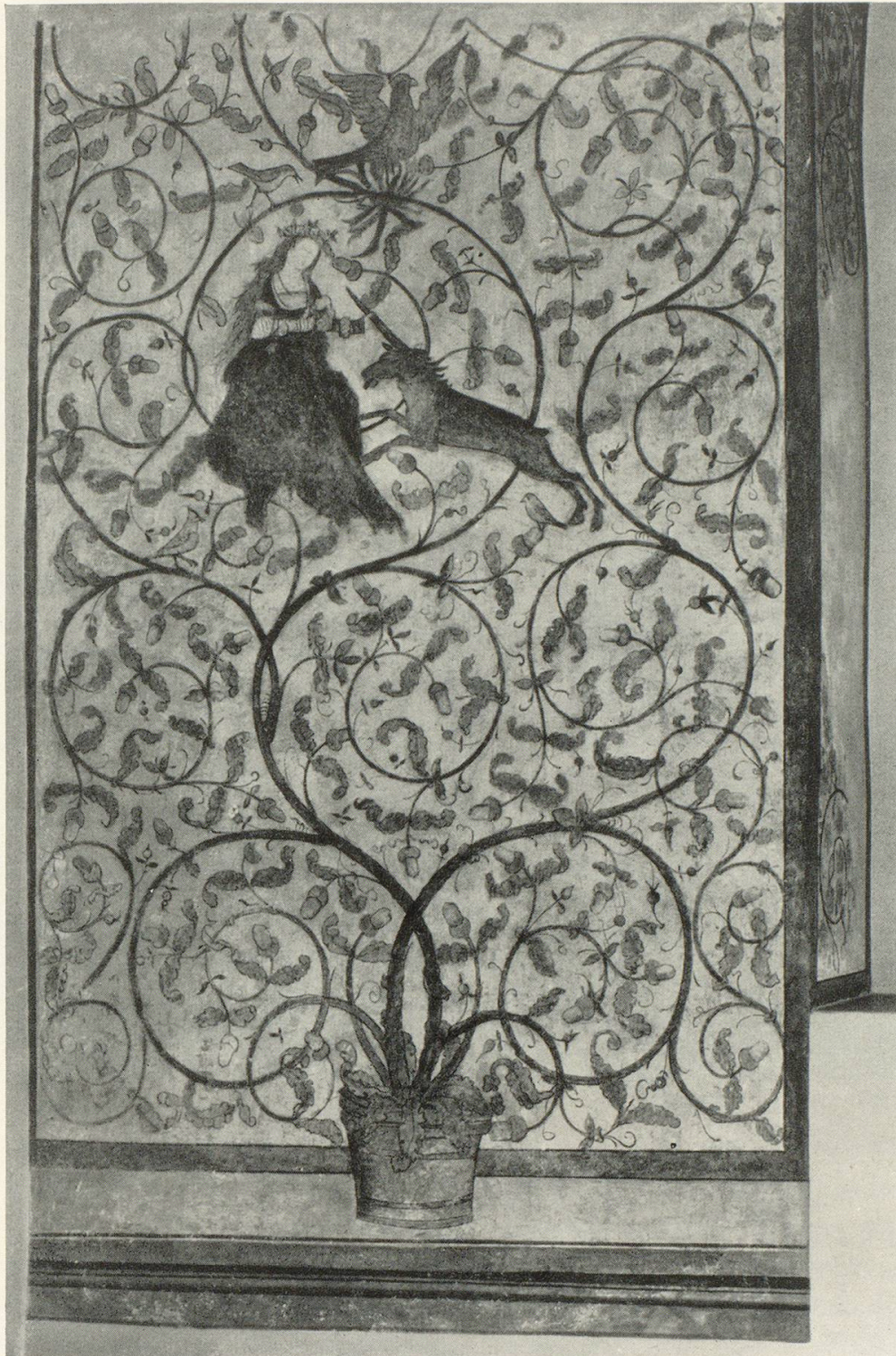


Abb. 34. Kreuzsaal, Nordflügel. — Dekoration der Ostwand.

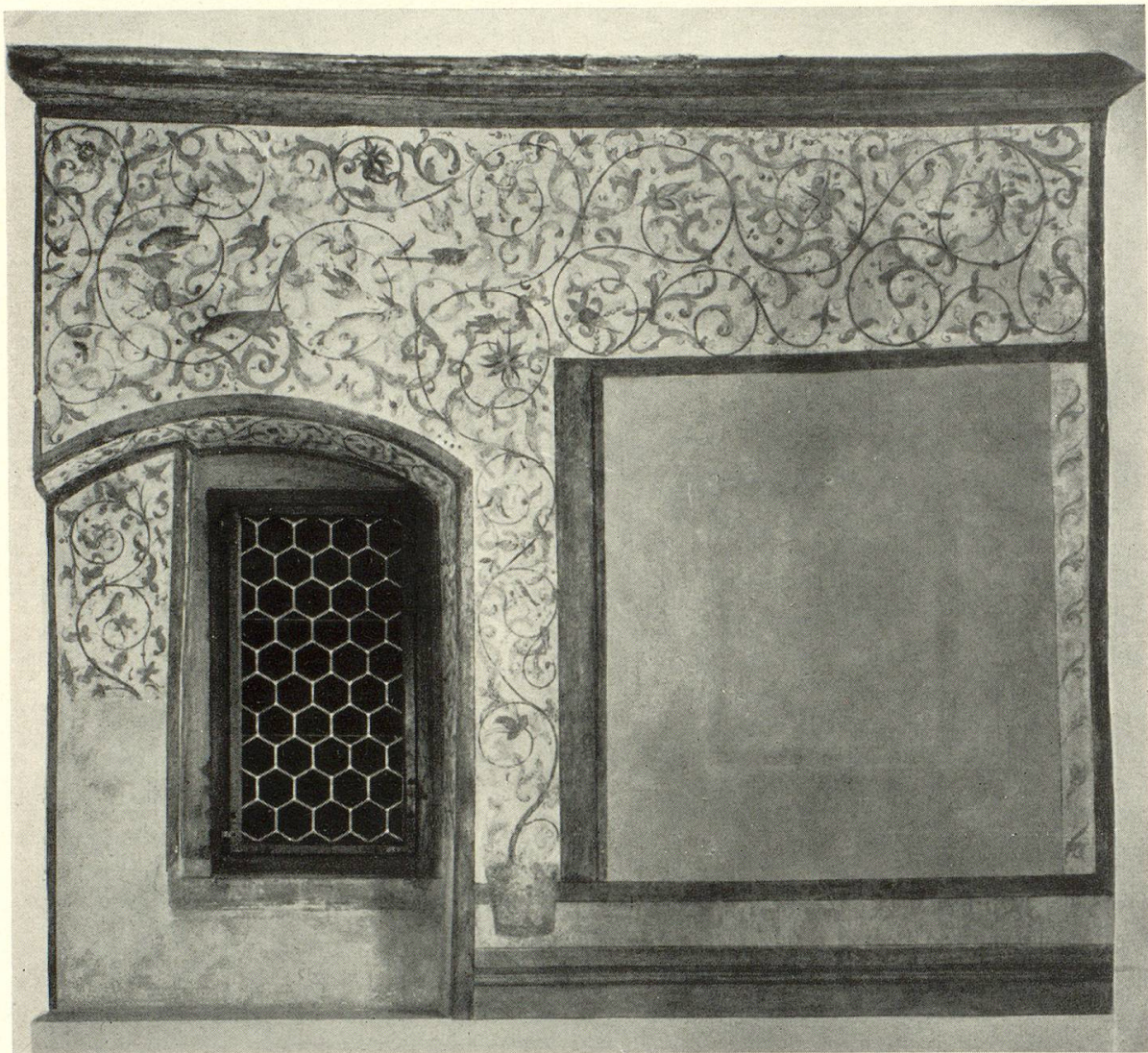


Abb. 35. Kreuzsaal, Nordflügel. — Dekoration der Westwand.

der ewigen Gemeinschaft mit Christus und seiner Kirche zu entreißen, und ebenso die ihn allein aus dieser Gefahr rettenden fünf Gegenmittel eindringlich vor Augen führen, um ihn dann in einem besonderen Schlußbild mit dem als Verheißung gedachten Anblick seines von ihm zeitlebens als Gnadengeschenk des barmherzigen Gottes erflehten trostreichen Sterbens zu beglücken.

Unser Wandbild von St. Oswald ist nun nichts anderes, als eine freie und wahrhaft monumentale Nachschöpfung des Schlußbildes einer *Ars moriendi*. In diesem Licht betrachtet, erklärt sich sein Verzicht auf alle äußeren Affekte, seine Sparsamkeit in der Beigabe der Details und nicht zuletzt die bei der modernen Bewußtseinslage manchem vielleicht dunkel erscheinende Bedeutung der Einzelheiten: das Beten der *Commendatio animae* durch den vor der brennenden Sterbekerze sitzenden Mönch und das Zurückweichen des besiegten *Diabolus*, das Reichen des Sterbekreuzes durch den Beichtiger und das Bereitsein des sich im Sakrament als Wegzehrung anbietenden Herrn und Erlösers, die tröstliche Gegenwart des als Seelenleiter bestimmten Schutzengels und schließlich das Sichöffnen der strahlenden Paradiesespforte, unter welcher die von den Schutzpatronen begleitete Gottesmutter der heimkehrenden Seele ihren Sohn liebend entgegenhält. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende!

Was mag den Anlaß gegeben haben, für die Chordekoration einer Klosterkapelle das doch nur der privaten Erbauungsliteratur zustehende Thema einer *Ars moriendi* auszuwählen? Wir kennen die einst an den übrigen Wänden und an den Gewölben des Oswald-Chores dargestellten Stoffe nicht. Wir wissen auch nicht, ob die kleine, abseits vom großen Clausturm gelegene Kapelle, die bereits im Jahre 1300 urkundlich belegt ist, etwa dem Gottesdienst der Kranken vorbehalten war. Immerhin fehlen nicht alle Hinweise. Im oberen Zwickel unseres Bildes ist eine weiße, schwarz konturierte Tafel erhalten. Auf ihrer schwarzen Zeilenlinierung vermögen wir mit Vorbehalt noch in schwarzer spätgotischer Minuskel — die Initialen sind rot — folgendes zu lesen:

Sca · rubroene frater
 · on .. ad morie · is ...
 In tu'l ... m .. ie ...

Dunkel wie der Name des Stifters bleibt vorerst auch der des Künstlers. Das im beginnenden 16. Jahrhundert entstandene Werk aber hat wohl den Glanz, nicht aber die Sprache verloren. Auch in seinem heutigen ruinösen Zustand gibt es noch zu erkennen, wie harmonisch sich in ihm die souveräne Ruhe und Simplizität einer Komposition, die sich mit der Aussage des absolut Notwendigen begnügt — und nun erinnere man sich an die beseelten Gelehrtenhände des lesenden Mönchs oder an die feine Gestalt des am Bette knienden Engels (Abb. 32) — mit der Lebendigkeit und Frische eines zarten, flüssigen und doch erstaunlich energischen und sicheren zeichnerischen Stils verbinden. Ueberdurchschnittliche Qualitäten eines einheimischen Meisters, der nicht nur in der Wandmalerei, sondern auch in der Graphik, und hier vor allem, reich beschäftigt gewesen sein muß.

VI. Die Kreuzigung im Ostflügel des Kreuzganges

Genauer gesagt: Das den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes darstellende Bild befindet sich oberhalb der Rundbogenpforte, die einst vom östlichen Trakt des Kreuzganges aus in den erst unter dem letzten Abt, Michael Eggenstorfer, um 1522 abgetragenen alten Kapitelsaal führte³⁷, seitdem aber den direkten Zugang zur Annakapelle vermittelt (Abb. 33).

Bei diesen mit der Erneuerung der einst der Jungfrau Maria geweihten Kapelle verbundenen Arbeiten war im Kreuzgang der 1 cm dicke, einschichtige Wandputz in einer Stärke von etwa

³⁷ RKB, S. 313, 315. — Festschr. Abb. S. 48.

3 mm auch über die Keilsteine des Intrados gezogen und hier mit der Oberwand für ein rechteckiges Bildfeld von $1,37 \times 1,19$ m, eben das, von dem die Rede ist, verwendet worden.

Dieses am Vorabend der Reformation entstandene Kreuzigungsbild hat unter den Witterungseinflüssen im Laufe der Zeit sehr gelitten. Der auf der Archivolte liegende dünne Malputz ist abgesprengt, sodaß nun die äußere Bogenkante die drei Figuren ungefähr in Kniehöhe abschneidet. Dadurch ist auf dem Schlußstein das in Rotocker ausgeführte Triumphalkreuz zum Vorschein gekommen, das einst den Eintritt in den Kapitelsaal beschirmte. Abgestoßen ist sodann der Putz auf allen drei Gesichtern, bei Christus auch auf dem Unterleib. Im Zuge der 1903 erfolgten Restauration des Kreuzgangs sind die Fehlstellen des Bildes neu verputzt und eingestimmt und die Konturen und der das Bild einfassende Strich rotbraun nachgezogen worden. Seitdem hat sich der Zustand der Malerei wieder sehr verschlechtert. Die Pigmente schuppen ab, die auf die Archivoltenquader gesetzte Partie hat sich von neuem abgelöst und da und dort liegt der Putz hohl und droht zu Boden zu stürzen.


Im Bilde dominiert ein kräftiges Rotbraun. Die helle lachsfarbene Randborte — die schwarze Kontur ist neu — vermittelt geschickt zwischen dem warmen Bildton und dem kalten Weiß der Wand; sie grenzt die Darstellung ab, gibt ihr aber nicht den Charakter eines Tafelbildes, sondern bindet sie in die große neutrale Fläche der Wand ein.

Aus der grünen Bodenzone steigt eine rotbraune, schwarz schattierte, heute verdorbene Hintergrundlandschaft auf, deren Berge sich bis in Schulterhöhe der beiden Assistenzfiguren erheben. Das wie das alte schlichte Signum im Archivoltenscheitel aufragende Kreuz, dessen Rundhölzer sich überschneiden, zeigt auf dem grünen Lokaltönen eine schwarze Maserung. Die traditionelle Inschrifttafel ist bis auf Reste verloren. Christus hängt mit Kopf und Oberkörper an den steifen Armen noch schwerer gegen Maria vor als auf dem oben beschriebenen Credo-Medailon. Inkarnat hellgrau; Kreuz auf gelbem Nimbus, Konturen und Schattenstriche des Corpus und des heute farblosen Lendenschurzes schwarz. Maria wendet sich in Dreiviertelprofil dem

Beschauer zu, den Kopf leicht gesenkt, die unter dem Mantel verborgenen Hände vor der Brust betend erhoben. Nimbus gelb, schwarz konturiert. Der über den Kopf gezogene, von den Armen gehobene Mantel blau mit rotbrauner, neuer Faltenzeichnung. Johannes steht in spiegelgleicher Haltung und hat wie Maria die Hände betend erhoben. Nimbus gelb, schwarz umrissen. Langärmeliges Gewand farblos, weiter faltiger Mantel grün.

VII. Die Deckenfrieze der Erhards- und der Michaelskapelle

Diese in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandenen Frieze zählen zu der Gattung jener geometrischen Ornamente, die in den frühmittelalterlichen Wanddekorationen des Abendlandes immer und immer wiederkehren und sich uns in den im Bodenseegebiet erhaltenen Sakralbauten geradezu als ein Leitmotiv vorgotischer Wandmalerei aufdrängen³⁸. Das Kernmotiv dieser Ornamente ist eine Mäanderfigur, deren von Haus aus lineare Formelemente so gefaßt sind, daß das Ornament uns heute, obwohl mit ihm der in der Literatur ihm so willig supponierte Begriff der Linearperspektive nie verbunden war, als ein in Schrägsicht gezeichnetes, rhythmisch gebrochenes, konkretes Band erscheint.

Jeder mittelalterliche pseudoperspektivische mäandrische Wandfries ist in ein mit dem Rotocker-Pinsel vorgezeichnetes, in der Regel quadratisches Liniennetz eingetragen. Die Maßeinheit des Netzes entspricht der Maßeinheit der Mäanderfigur des Ornaments. Beispielsweise setzt sich die einfachste Figur von der Form  zusammen aus einem senkrechten aufsteigen-

³⁸ Hecht, Konrad, Der sog. perspektivische Mäander, Vorkommen, Herkunft und Wesen eines tektonischen Ornaments der Romanik. Maschinenschriftl. Diss. der Techn. Hochschule Stuttgart, 1946.

den und einem horizontalen Stab von zwei Einheiten, einem senkrechten absteigenden, einem horizontalen einspringenden und einem weiteren senkrechten absteigenden Stab von je einer Einheit und schließlich von einem horizontalen Stab von zwei Einheiten, der den Anschluß der Figur mit der nächstfolgenden bewirkt und so die rhythmisch gebrochene Linie in gleichmäßigem Fluß erhält, bis sie mit den Bandstreifen ihr Ende findet. Dem so entwickelten Ornament käme also die Formel 2-2-1-1-1-2 oder, wenn wir die Stabfolge 1-1-1 mit Z bezeichnen, 2-2-Z-2 zu.

Die karolingischen und die ottonischen Dekorationen kennen nur derartige einfache Figuren und bilden, wie schon in der Antike, das von Bändern eingefasste Ornament aus einem einzigen fortlaufenden Mäanderzug, häufiger jedoch und mit gesteigerter Dynamik aus zwei gleichförmigen, in verschiedenen Phasen einsetzenden Zügen, wobei sich diese an gewissen Stellen in den Formen einer Swastika überschneiden. Diese klassischen Ornamentbildungen der Frühzeit werden im 12. Jahrhundert mehr und mehr verlassen. Bevorzugt wird nun ein rechteckiges Hilfsnetz, und in dieses werden häufig auch zwei Züge eingetragen, deren Figuren sich überhaupt nicht mehr überschneiden. Im 13. Jahrhundert wird das Ornament aufgelockert. Der figurenbildende Zug, der doch bis zum Ende des Ornamentbandes durchlaufen sollte, ist in regelmäßigen Abständen unterbrochen und formt auf den Teilstücken komplizierte, auf eine senkrechte und manchmal auch noch auf eine horizontale Symmetrieachse ausgerichtete, in sich geschlossene, von einander aber völlig isolierte Figurengruppen. Und eben zu diesen ihrer Struktur nach typischen Spätformen gehören nun auch die Deckenfrieze der Erhards- und der Michaelskapelle.

Allen Mäanderornamenten der in mittelalterlichen Dekorationen verwendeten Deckenfrieze ist es nun eigen, daß den einzelnen Stäben in der Netzdiagonale nach links bzw. nach unten eine «Fläche» angesetzt wird. Diese Flächen, die dem Ornament in modernen Augen den bereits erwähnten Anschein eines perspektivisch gezeichneten Streifens geben, haben die Breite einer Netzeinheit; sie überschneiden sich und sind in einem

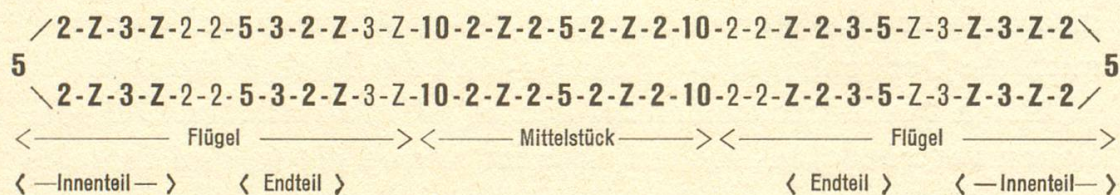
rhythmischen Farbwechsel getönt. Sie verkleiden dekorativ das magere Stabskelett des Ornaments, geben ihm Pracht und dynamische Kraft.

1. Der Deckenfries der Erhardskapelle

Außer den Resten in den Bauecken zwischen Schiff und Chor, die zu beiden Seiten des Chorbogens stark restauriert und mißverstanden ergänzt worden sind, haben sich an der Nordwand des Schiffes ein Fragment von 3,25 m, an der Südwand von 1,10 m, eines von 70 cm und eines von 60 cm Länge erhalten³⁹.

Das rechteckige Hilfsnetz hat als Maßeinheit in der Höhe 4,3 cm, in der Breite 5 cm. Für die oben und unten das Ornament begleitenden Doppelbänder werden je zwei, für das Ornament selbst acht Höheneinheiten beansprucht. Das ergibt für den Fries eine Höhe von $12 \times 4,3 = 51,6$ cm.

Strukturell zeigt das Ornament eine Reihe gleichartiger isolierter, in sich geschlossener Figurengruppen, die aus einem einzigen Zug — in Abb. 12 gibt A den Einsatzpunkt, der Pfeil die Laufrichtung an — die in abwechselndem Rück- und Vorwärtsschreiten gebildet werden und 27×1 Breitereinheiten erfordern, also eine Länge von $28 \times 5 = 1,40$ m haben. Die Figurengruppe ergibt wie jede andere der Reihe die auf den ersten Blick sehr komplizierte, bei näherem Zusehen raffiniert ausgeklügelte Formel, die, wie die lineare Figur, als geschlossene Folge zu lesen ist.



Das Mittelstück der Gruppe und die Innen- und Endteile der Flügel sind zu einer vertikalen Mittelachse symmetrisch ge-

³⁹ Vgl. Festschr. Abb. S. 56.

zeichnet, während die inneren Abschnitte der Flügel dadurch variieren, daß die Elemente 2-2 bzw. 3-Z umgestellt sind, aber, wie die ganze Figur, die Symmetrie zu einer horizontalen Mittelachse wahren. Es kommt also nirgends zu Ueberschneidungen. An der Südwand sind die Flügel der Gruppenfigur vertauscht.

Die farbige Behandlung der an die linearen Stäbe gesetzten «Flächen» ist bei dem schlechten Erhaltungszustand des Frieses nicht mehr in allen Einzelheiten zu erkennen. Die eine Figurengruppe tönt in der rechten Gruppenhälfte die senkrechten Flächen gelb, die waagrechten blau, in der linken Hälfte die senkrechten Flächen rotbraun, die waagrechten gelb. Vereinzelt erscheint in Abweichung von der Regel auch Blau und Grün. Bei der vorausgehenden und ebenso bei der folgenden Figurengruppe ist nur noch die Farbgebung der rechten Gruppenhälfte festzustellen. Hier tragen die senkrechten Flächen Gelb oder Rotbraun, die waagrechten Grün oder Blau. Alle Stäbe sind schwarz nachgezogen; die nicht von den farbigen Elementen des Musters beanspruchten dreieckigen Zwickel des Hilfsnetzes sind schwarz gedeckt, sodaß das Ornament auf einem schwarzen Grund zu stehen scheint. Von den oberen Begleitborten ist die an das Ornament anschließende innere grün, die äußere hat bei der Restauration ein gelbliches Grau-grün erhalten; von den unteren Begleitborten ist die innere rotbraun, die äußere ockergelb.

2. Der Deckenfries der Michaelskapelle

Von ihm finden sich an der Südwand drei Bruchstücke von 94 cm, 1,46 m und 1,45 m, an der Westwand ein weiteres von 1,02 m Länge⁴⁰.

Das rechteckige Hilfsnetz hat die Maßeinheiten 4,4 cm und 5,7 cm. Das Ornament beansprucht 9, das einfachere obere 1 und das untere Doppelband 2 Höheneinheiten; der Fries ist also $12 \times 4,4 = 53$ cm hoch.

⁴⁰ Festschr. Abb. S. 57.

Die Struktur des Ornaments ist weit einfacher als bei dem eben besprochenen Fries der Erhardskapelle. Zwei gleichförmige Züge sind in fortlaufender Rechtsbewegung. In Abb. 11 setzt der erste Zug bei A ein und bildet seine komplizierte, auf ein mittleres Achsenkreuz symmetrisch ausgerichtete Figur nach der Formel:

3-2-Z-2-6-3-2-Z-2-5-2-Z-2-3-6-2-Z-2-3

Ein horizontaler Stab von 15 Einheiten grenzt ein Leerfeld ab und vermittelt zugleich den Anschluß an die folgende Figur. Der zweite Zug beginnt bei dem Punkt A', entwickelt seine Figur im Leerfeld der ersten und sucht gleichfalls mit einem Stab von 15 Einheiten die nächste Figur zu erreichen. Auch bei diesem Ornament überschneiden sich die Züge nicht; vielmehr füllen die Figuren des einen Zuges die Leerfelder des anderen.

In beiden Zügen sind im allgemeinen die waagrechten «Flächen» blau, die senkrechten rotbraun getönt. Zur Vermeidung von Härten trägt jedoch die linke der senkrechten Sechser-Flächen zweier benachbarter Figuren Blau; die Flächen der Verbindungsstäbe wechseln in Blau und Grün. Die linearen Stäbe sind wiederum schwarz nachgezogen, und auch die Zwickeldreiecke des Grundes sind schwarz gedeckt. Die obere Begleitborte ist an der Südwand grün, an der Westwand blau. Von den beiden unteren Bordüren ist die innere rotbraun, die äußere weiß.

VIII. Die Malereien im Nordflügel des sog. Kreuzsaales

Der unorganische, kreuzförmige Raum, der dem Saal den Namen gegeben hat, geht auf den um 1500 von Abt Michael Eggenstorfer unternommenen Umbau der alten Abtei zurück. Uns interessiert allein der Nordarm, der, damals ein selbständiges, von Süden her zugängliches Gemach, zu Anfang des

16. Jahrhunderts ausgemalt worden war. Nur die Dekorationen der Ost- und der Westwand haben sich erhalten⁴¹. Sie sind in reiner Secco-Technik auf den weißen Putz der Wand gesetzt und befinden sich im Vergleich zu den geretteten kirchlichen Malereien der Abtei in einem überraschend guten Zustand. Wie üblich steht die Vorzeichnung in Rotbraun; die Ausführungskonturen sind schwarz.

Die Dekoration der Ostwand (Abb. 34).

Von der nordöstlichen Bauecke an bis zum heutigen Maueransatz des Ostflügels läuft 3,51 m über dem Niveau ein 11 cm starker Eichenbalken, der vor seinem Abschluß eine $1,60 \times 2,33$ m messende Nische abdeckt.

Den profilierten Balken beleben vier übereinandergesetzte Längsstreifen in Rotbraun, Dunkelblau, Gelb (heute farblos) und Grün. Innerhalb der Nische ist auf seine Untersicht eine Bohle genagelt. Die Untersicht dieser Bohle zeigt auf dem dunkelblauen, rotbraun eingefassten Feld in der Mitte eine leuchtende, auf eine aufgeklebte dunkelblaue Pergamentscheibe mit Gold ausgelegte Sonne mit geflammten Strahlen.

Das zwischen Bauecke und Nische gespannte Hauptfeld imitiert eine direkt von vorn gesehene Fensterbank. Der rotbraune Rahmen des «Fensters» umspannt eine weiße Fläche von $1,70 \times 2,70$ m. Die Draufsicht der Bank ist blaßrötlich, die auf dem Banksockel liegende Leiste violettbraun.

Auf dieser Bank steht nun, aus der Mitte etwas nach rechts gerückt, ein gelbbrauner, mit dunkleren Reifen verstärkter Blumenkübel, und aus diesem entwickelt sich vor dem «Fenster», auf dessen weiß getünchte Fläche gelegt, ein üppiges Rankenwerk. Zwischen jungen Trieben kommen zwei kräftige rotbraune Eichenstämmchen hervor, rollen sich spiralig ein, verästeln und verzweigen sich beim Aufsteigen zu immer neuen Spiralen, an denen die gebuchteten, krausen, in grünen Tönen modellierten Blätter und, an den zarten Spitzen der Zweige, die in zierlichen graugrünen Näpfchen steckenden, gelblichen

⁴¹ Festschr. Abb. S. 76.

Eicheln hängen und, wie vom Abendwind bewegt, zu zittern scheinen.

Im oberen Geranke fesselt die figurale Gruppe einer Frau und eines Einhorns unsere Aufmerksamkeit. Die Frau, die breit auf dem dünnen eingerollten Bogen einer sie umfassenden Ranke sitzt, hat den rechten Fuß auf den nächst unteren Spiralzweig gesetzt, der vorgestreckte linke scheint im Laubwerk zu spielen. Ihre rechte Hand greift impulsiv nach dem Herzen, die linke umfaßt das Horn des seltsamen Tieres, dem sie sich im Dreiviertelprofil zugekehrt hat. Eine grüne Blätterkrone schmückt ihr gescheiteltes Haar, das in üppigen gelben Wellen über Nacken, Schultern und Rücken fließt. Die Zeichnung und Modellierung des zarten Gesichtsovals und des schlanken Halses ist verloren. Sie trägt das Zeitkostüm der vornehmen Dame: Ein reiches, in Rotbraun modelliertes Kleid, dessen weiß bordierter Halsausschnitt fast bis zum grünen Mieder reicht und hier das farblose, dunkel eingefasste Hemd hervortreten läßt, ein Kleid, dessen Ärmel, wie bei dem Engel der Oswaldkapelle mit drei weißen, schwarz ornamentierten Puffen und gelben Manschetten verziert sind und dessen Rock in wenigen schweren Falten vom breiten Schoß fällt und mit seinen Stoffmassen die Füße verhüllt. Das Einhorn, halb Pferd, halb Hirsch, springt von den rechts aufsteigenden Ranken her mit fliegender Mähne und rot leuchtender Zunge auf die Frau zu. Der Kopf mit dem starren, spitzen Horn und der Rücken sind in dunkelbraunen, Hals und Füße in gelblichen Tönen modelliert. Links von der Frau stolziert auf der seitlichen Ranke ein bunter Vogel; das lustige Federbarett, Stirn, Schnabel und Brust sind rot, Rücken und Flügel sind hellgrau. Ihm gegenüber steht sorglos unter den Hinterbeinen des Einhorns auf einer Eichel ein zweiter Vogel. Er ist kleiner, hat blaßrote Stirn und Brust, schwarze Flügel und einen schwärzlichen Schwanz. Ein drittes ähnliches Vöglein schreitet zwitschernd auf dem die Frau überdachenden Rankenbogen heran. Der vierte, größte und ganz in helles Gelb getauchte taubenähnliche Vogel endlich steht in majestätischer Haltung, den Kopf hochgereckt, die Flügel gespreizt, in einem Blätternest, das auf dem die Frau und das Einhorn umfassenden

Rankenbogen angeordnet ist, also mitten über der Gruppe, der er offenbar zugeordnet ist.

Werfen wir noch einen Blick auf das Rankenwerk des «Fensters» der Nischenleibung. Es ist feingliedriger als das besprochene. Neben Eicheln kommen auch große, spitze, rotbraun gezeichnete Fruchtkapseln vor. Vögel fehlen.

Kehren wir zum Hauptfeld zurück. Sieht man in seiner Malerei, was sie in der Tat auch ist, eine sozusagen extemporierte Komposition, so wird man nicht in die Versuchung kommen, dem Bezogensein der unteren Rankenspiralen auf eine mittlere Achse eine besondere Bedeutung beizulegen, etwa im Sinne einer sich ankündigenden Renaissance. Atmet doch diese wenn auch gewisse renaissancehafte Züge aufweisende Komposition noch ganz den Geist der auf belebende Asymmetrie ausgehenden Spätgotik. Die kräftigen und so biegsamen, warm leuchtenden, von den zarten Formen und gedämpften Farben der Blätter, Früchte und Vögel durchwirkten flutenden Ranken schlagen im freien Spiel gegen das feste Gefüge des Rahmens, umfassen und umgaukeln in reizvollen Verschlingungen die drei Figuren des Bildmotivs, die schöne Frau, das wundersame Einhorn und den großen, taubenähnlichen Vogel, und fügen sie in das strömende Leben der Dekoration ein, wie das die Buchillustration der Zeit — als Beispiel mögen die Randleisten Dürers zu dem von Kaiser Max bestellten Gebetbuch dienen — liebte.

Dabei ist nun nicht zu übersehen, daß das Bildmotiv unserer Wanddekoration nicht etwa im Boden des Genre, sondern in jenem der Sage wurzelt, in der dem Abendland bereits im 5. Jahrhundert durch den Physiologus bekanntgewordenen Sage von dem starken Einhorn, das nur, wenn es den Kopf auf den Schoß einer Jungfrau legen könne, seine Natur vergäße und sich willig gefangen gebe⁴². Die Symboliker des 11. und 12. Jahrhunderts deuteten den Stoff auf die Menschwerdung des Gottessohnes im Schoße der reinen Magd Maria. Der in die deutsche

⁴² Künste I, S. 87, 123, 337. — Sauer, S. 285, 332. — Bréhier, S. 221, 304, 380.

Volkssprache übertragene Physiologus, aber auch Predigt⁴³ und Hymnendichtung nahm diese Deutung auf und vermittelten das Motiv der bildenden Kunst, die es mit der Darstellung der verwandten Allegorie des Hortus conclusus verschmolz.

Die im 15. Jahrhundert übliche Interpretation des Motivs möge uns eine Miniatur des Dominikanerbreviers aus Colmar veranschaulichen (Abb. 13). Maria sitzt hier im Rankenwerk des Hortus. Sie nimmt das heraneilende Einhorn, das von den als Hunde dargestellten Tugenden, der Misericordia und Justitia, der Veritas und der Pax begleitet und von dem ins Hifthorn stoßenden Jäger Gabriel angekündigt wird, bereitwillig auf⁴⁴.

Auf unserem Wandbild ist der Engel Gabriel nicht dargestellt. Ob er einst auf der weggeräumten Südwand in ein ähnliches Rankenwerk verwoben war, wissen wir nicht. Maria trägt wie zuweilen auf Darstellungen des Hortus conclusus — wir erinnern an den großen Hortus-Stich des Meisters ES — einen Blätterkranz. Aber es fehlt hier der traditionelle Nimbus. So hat das theologisch-symbolische Motiv zwar nicht seinen Bedeutungsinhalt verloren, aber es ist, der leichten Haltung einer für einen wohl klösterlichen, aber nicht kirchlichen Raum bestimmten Dekoration entsprechend, aus der Sprache der religiösen Erbauung in jene der geistlichen Lyrik übertragen.

⁴³ So z. B. im *Speculum ecclesiae*, einer im 12. Jahrh. im Kloster Benediktbeuren entstandenen Predigtsammlung.

⁴⁴ Wie populär im 15. Jahrh. die Einhorn-Allegorie geworden war, zeigen folgende Beispiele. Auf einer im Anfang des 15. Jahrhunderts gemalten Tafel des Bonner Provinzialmuseums ist die mit ihrem Kinde auf der Mondsichel stehende Gottesmutter umgeben von vier symbolischen Tieren: von dem in den Schoß einer Jungfrau geflüchteten Einhorn, von einem Phönix, einem Pelikan und von einem Löwen. Die Inschrift besagt: *Hanc per figuram noscas castam paritutam.* — Gegen Mitte des 15. Jahrh. gibt Stephan Lochner auf zweien seiner berühmtesten Altartafeln, auf der Madonna im Rosenhag des Kölner Museums und auf dem Mittelbild des Dreikönigaltars im Dom der Himmelskönigin eine kostbare Brust-Agraffe, auf der eine sitzende Jungfrau das sich ihr anvertrauende Einhorn liebkost. — Dieselbe Szene zeigt im Konstanzer Münster eine Wange des gegen 1470 vollendeten Chorgestühls in Anlehnung an einen bekannten Stich des Meisters E. S.

Die Dekoration der Westwand (Abb. 35).

Der zwischen der Bauecke und dem vorspringenden südlichen Wandpfeiler eingespannte Balken ist ähnlich profiliert und dekoriert wie jener der Ostwand. Die an den Pfeiler stoßende Nische ist jedoch niedriger; im Stichbogen überwölbt, öffnet sich ihre einseitig abgetreppte Rückwand in ein Licht spendendes Fenster.

Auch diese Dekoration imitiert an entsprechender Stelle ein «Fenster», das so breit ist, wie jenes der Ostwand, in der Höhe aber nur 1,70 m mißt. Die Bank ist bis an die Stichbogen-nische vorgezogen, wohl mit Rücksicht auf den zwischen Nische und Fensterrahmen gestellten Blumenkübel. Der aus diesem Kübel emporsproßende Rankentypus ist jedoch keine Eichenranke. Hier hängen an dünnen Stengeln, die sich fortlaufend gabeln und spiralgig einbiegen, bis sie an eine reelle oder gemalte Kante stoßen, abstrakt stilisierte lange, schmale, in der Fläche oder im Profil gesehene Blätter, die sich kräuseln und einrollen und mit den Rankenstengeln überschneiden. Und an den zarten Zweigen leuchten Blüten, reich in den Formen und Farben, glocken-, stern- und rosettenähnliche Gebilde, Blüten mit einem Sporn, mit Flügeln, mit kolbigen Staubfäden, Blüten und kleine und große an Hagebutten erinnernde Früchte. Ueber dem Stichbogen der Nische aber stehen, schreiten, flattern und fliegen bunte Vögel aller Art, Vögel in allen Posen; und in entzückendem Spiel huscht gar ein jagender Hund und ein flüchtiger Hase durch das Geranke.

Keines dieser Tiere, auch wenn es mit einem anderen gruppiert ist, verkörpert einen eigenen, konkreten, durch die Tradition gefestigten religiös-symbolischen Gedanken. Keines will sich über die Sphäre des Genrehaften erheben, keines will etwas «bedeuten». Das Figürliche geht restlos im Dekorativen auf. Einen «Inhalt» erhält das Ganze erst im Zusammenhang mit dem Gegenüber. Die Westwand ist Fortsetzung, Ergänzung der Idyllik, in die das Einhorn-Motiv der Ostwand versponnen ist.

So bilden also die beiden erhaltenen Dekorationen eine wenn auch durch den Verlust der Nord- und der Südwand in der Wirkung beeinträchtigte ideelle und dekorative Einheit von

hohem Reiz. Sie sind für uns das anspruchslose und eben darum so liebenswerte Werk der schöpferischen Phantasie eines um 1500 wirkenden anonymen Schaffhauser Meisters, Zeugnis einer sich auf altem Holz zu neuer Blüte entfaltenden Kunst, Ausklang des Mittelalters.

Z u s a m m e n f a s s u n g

War es unsere Aufgabe, die gegenwärtig im Schaffhauser Klosterbezirk aufgedeckten Malereien einer je nach ihrer Bedeutung mehr oder minder eingehenden Untersuchung zu unterziehen, so können abschließend wir uns mit dem Versuch begnügen, diese restlichen Dekorationen zusammen mit den freilich noch viel grausamer dezimierten Bildwerken tabellarisch in die in großen Zügen für das Kloster wohl noch feststellbaren Bauperioden einzuordnen, die ja immer auch Erneuerungen des Wandschmuckes im Gefolge gehabt haben müssen.

Wenn wir diese Tabelle aufmerksam betrachten, dann wird uns vor allem jene dunkle, das ganze 12. Jahrhundert umfassende Lücke in die Augen fallen, die durch keinen an sich auch noch so unbedeutenden, das Bestehen monumentaler Malereien bezeugenden Beleg aufgeheilt wird. Damit stehen wir aber unversehens wieder vor dem schon eingangs gestreiften Ausmalungsproblem des von Abt Siegfried (1080—96) begonnenen und 1104 vollendeten und geweihten zweiten Münsters. Hier ist zu diesem Problem folgendes zu sagen:

Graf Burkhard von Nellenburg hatte 1078 die nicht alle Erwartungen erfüllende Stiftung seines Vaters unter die Fittiche des sich aus einer veralteten Anlage wie ein Phönix aus der Asche erhebenden Reformklosters Hirsau gestellt⁴⁵, und es ist nicht zu bezweifeln, daß sich der zunächst unter der Oberhand des großen Abtes Wilhelm selbst stehende, mit Hirsauer

⁴⁵ RKB, S. 293 ff.

Mönchen und Brüdern besetzte und dann von dem oben genannten Siegfried, einem Lieblingsschüler Wilhelms, geleitete Konvent für den Neubau des gewaltigen Münsters die damals im Entstehen begriffene Peterskirche des Mutterklosters in allem zum Vorbild nahm. Die Frage wäre damit also diese: Legten schon bei ihren ersten klösterlichen Neugründungen die Hirsauer Reformmönche besonderen Wert auch auf die dekorative Ausstattung ihrer so imposanten sakralen Architekturschöpfungen?

Für Hirsau selbst ist zwar diese Frage nicht mehr zu beantworten, wohl aber für das in derselben Zeit wie Schaffhausen von Wilhelm von Hirsau betreute und von seinen Mönchen geleitete und erbaute Reformkloster Zwiefalten. Hier ist nach den Augenzeugenberichten der Chronisten⁴⁶ im Anschluß an die 1109 vollzogene Weihe der Klosterkirche — ihr Titulus erinnert lebhaft an den der fünf Jahre früher vollendeten und geweihten Schaffhauser Basilika⁴⁷ — nicht nur diese selbst, sondern auch

⁴⁶ König, Erich und Müller, Karl Otto. Die Zwiefalter Chroniken Ortliebs und Bertholds. Stuttgart 1941.

⁴⁷ Natürlich ist in Patroziniums-Fragen zu beachten, daß in rein historischen Nachrichten die meist sehr komplizierte Weiheformel einer Klosterkirche aus praktischen Gründen nicht immer in der vollständigen authentischen Fassung erscheint. Vielmehr werden in der Regel als *pars pro toto* nur die charakteristischen Haupt-Patrone aufgeführt. So ist urkundlich in Schaffhausen das I. Münster 1064 geweiht in honore sancti Salvatoris, id est in nomine sancte et individue Trinitatis et sanctissime crucis / et in honore sancte et perpetue atque intemerate virginis Marie, genitricis eiusdem domini nostri Ihesu Christi / et sancti Michahelis archangeli omniumque supernorum civium et illorum sanctorum, quorum reliquie hic continentur et quorum nomina in sequentibus notata inveniuntur, et omnium insuper sanctorum (RKB, S. 279). — Für das II. Münster ist die dreiteilige Formel nur stark verkürzt zu belegen. Wir erfahren lediglich, daß es 1104 geweiht worden ist in honore sancti Salvatoris / et sancte dive genitricis Marie / atque omnium sanctorum (RKB, S. 297).

Das Zwiefalter große Münster ist nach S. 96 der Chroniken 1109 geweiht in nomine sanctae et individuae Trinitatis et in honore sanctae et victoriosissimae crucis, praecipue autem in honore sanctae ac perpetuae virginis Dei genitricis Mariae. Den fehlenden dritten Teil der authentischen Formel erfahren wir S. 80 der Chroniken. Darnach war das große Münster geweiht in honore sanctae Dei genitricis Mariae / et omnium sanctorum. Die vollständige Fassung wird nun auch in die Weiheformel des kleinen Münsters übernommen. Nach S. 106 der Chroniken war es 1141 geweiht worden in

die Abtskapelle und die Krankenskapelle mit Wand- und sogar mit Glasmalereien versehen worden, und zwar durch den vermutlich aus Hirsau gekommenen Mönch Bertholdus⁴⁸. Es liegt somit durchaus nahe, anzunehmen, daß auch der Schaffhauser Reformkonvent auf eine farbenprächtige Ausschmückung des neuen Münsters und der daneben errichteten Kapellen bedacht gewesen war, die großartige Dekoration des um 1200 erweiterten Sanktuariums also nicht etwa den Anfang der Schaffhauser Monumentalmalerei bedeuten kann.

nomine sanctae et individuae Trinitatis et in honore sanctae et victoriosissimae crucis / sanctissimaeque Dei genitricis Mariae perpetuae virginis / et omnium sanctorum. —

Die auffallende Konkordanz zwischen der Weiheformel des Schaffhauser und derjenigen des Zwiefaltener Münsters erklärt sich zur Genüge aus der parallelen Entwicklungsgeschichte der beiden Hirsauer Reformklöster.

⁴⁸ Ueber die Ausmalung der Kirchen und Kapellen des Klosters *Zwiefalten* berichten die Chronisten an verschiedenen Stellen. S. 78: Am Tage der Weihe (1109) *templum* (das große Münster) *praeter picturas et alia huiusmodi ornamenta, licet cum magna paupertate, fuerit consummatum.* — S. 170: *dedicatum* (also bald nach der Weihe des Münsters) *Bertoldus pictor noster honeste depinxit, depictum fenestris pulcherrimis illuminavit et decoravit.* — Ebenda: *Capellam sancti Michaelis abbas Udalricus sibi construxit, Bertoldus depinxit.* Diese Capella abbatis war nach Seite 102 der Chroniken 1120 geweiht worden. — Ebenda: Zugunsten der 1121 geweihten Capella *infirmorum* wird ein Kelch und eine Hube Land gestiftet, und zwar *ad illuminationem* (Ausmalung) *eiusdem ecclesiae.* — Dazu kommt ein Vermerk des Zwiefaltener Nekrologiums: *Bertoldus m. n. c. magister pictor. Iste totum monasterium picturis et aliis ornamentis et fenestris ornavit* (MG Necr. I, 243).

Nun haben die eindringlichen Untersuchungen von Albert Boeckler über die stilistischen Zusammenhänge der berühmten romanischen Glasfenster des Augsburger Domes mit der Zwiefaltener Buchmalerei es höchst wahrscheinlich gemacht, daß diese Fenster zwischen 1120 und 1140, also in der Zeit des eben genannten Zwiefalter Malermönches Berthold in Zwiefalten selbst oder wohl eher in den gewiß viel bedeutenderen Werkstätten des Mutterklosters Hirsau entstanden sind (Ztschr. d. dtsh. Ver. f. Kstwissensch. Berlin 1943. Bd. 3/4, S. 173 ff.). Aber auch wenn das letztere wirklich der Fall wäre, so bliebe immer noch die Tatsache bestehen, daß die Zwiefalter Wand- und Glasmalereien am Orte selbst unter Leitung eines klostereigenen Künstlers ausgeführt worden sind. Zudem muß dort auch ein Atelier für Goldschmiedarbeiten und Bronzeguß wirksam gewesen sein (Chroniken, S. 266). Und eben diese Tatsachen werfen nun auch ein Licht auf das Schaffhauser *saeculum obscurum*.

Wie gesagt, es haftet an der von uns zusammengestellten Tabelle der Charakter des Bruchstückhaften und Problematischen. Gleichwohl kommt ihr mehr als eine nur registrierende Bedeutung zu. Veranschaulicht sie doch die bisher kaum beachtete und gewiß überraschende Tatsache, daß das Schaffhauser Allerheiligenkloster von seinen in das 11. Jahrhundert zurückreichenden Anfängen an bis an die im beginnenden 16. Jahrhundert so jäh über es hereinbrechende Katastrophe eine erstaunliche künstlerische Tätigkeit auch auf dem Gebiet der Monumentalmalerei entfaltet hat, die weit intensiver und wohl auch für den oberrheinischen Kulturkreis fruchtbarer war, als wir heute angesichts der zwar noch immer von der Phantasie und dem Können lebendig schaffender, für die Tradition und für die Entwicklung gleich aufgeschlossener Talente zeugenden, am einstigen Bestand gemessen aber doch dürftigen Dekorationsreste zu ahnen vermögen.

Tabellarische Zusammenfassung

Zeit	Nachweisbare Bauvorgänge	Nachweisbare Bildwerke	Heute freiliegende Wandmalereien
1064	Weihe d. I. Münsters mit d. Atriumskap. d. hl. Johannes		Johanneskap: Bordürenreste
1104	Weihe d. II. Münsters	Glasfenster? zerst. 1753	
2. H. 12. J. - Anf. 13. J.	Neues Münstersanktuarium Münsterturm	Westportal mit Jüngst. Gericht (zerst. 1753), Grabreliefs d. Stifter (jetzt Erhardskap.)	Malereien d. Münstersanktuariums
	Umbau d. Erhardskap.		Erhardskap: Deckenfries und Chormalereien
	Errichtung der Michaelskap.		Michaelskap: Deckenfries und gemalte Quader
	Umbau d. Johanneskap.		Johanneskap: Gewölbemalerei (2. Ausmalg.)
	Umbau d. Abtei	Reliefierte Fensterlunetten (cap. abbatis?) Pfeilerreliefs d. Loggia Elefantenreliefs am Münsterturm	
um 1300	Veränderungen in d. Erhards- u. Michaelskap.		Michaelskap: Nische, Rankenwerk, Fensterleibungen. Münster: Pfeilerborte im südl. Nebenchor
1412	Abt Berthold II. richtet die Johanneskap. zu seiner Grabkap. ein (Grabmal)		Johanneskap: 3. Ausmalung (1928 wieder abgelöst)
um 1420	Gotisierung d. Fenster im Ostbau d. Münsters		Münster: Pfeilermadonna
Mitte 15. J.		(1447) „Großer Herrgott“ am Chorbogen d. Münsters (zerst. 1529)	Münster: Credo-Fries im südl. Nebenchor Michaelskap: Vaterunser
2. H. 15. J.	(1484) Errichtung der „Neuen Abtei“: der „Pfaffengang“	1486 Große Glocke (Schillerglocke)	Münster: Malereien oberhalb d. Credo-Frieses, Ausmalung d. südl. Querhausapsis, (Malereien im Langhaus, 1928 wieder übertüncht)
1496 - 1524	Errichtg. d. gotischen Konventsaales (1496) u. Umbau d. südl. Kreuzgangflügels; Niederlegung des alten Kapitelsaals, Gotisierung d. Marien- (Anna-) kap., Erweiterung d. Krankenhauses bei d. Oswaldkap.	Holzbildwerk d. Marien-todes (heute in der Kirche zu Riedheim). Abtsstab Wappenscheiben Michael Eggenstorfers	Münster: Malereien unterhalb d. Credo-Frieses Oswaldkap: Malereien im Chor Kreuzgang, Ostflügel: Kreuzigung Abtei: Ausmalg. e. Gemaches (im späteren sog. Kreuzsaal)