

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
Kapitel: I: Die Malereien der Münsterkirche
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>

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-

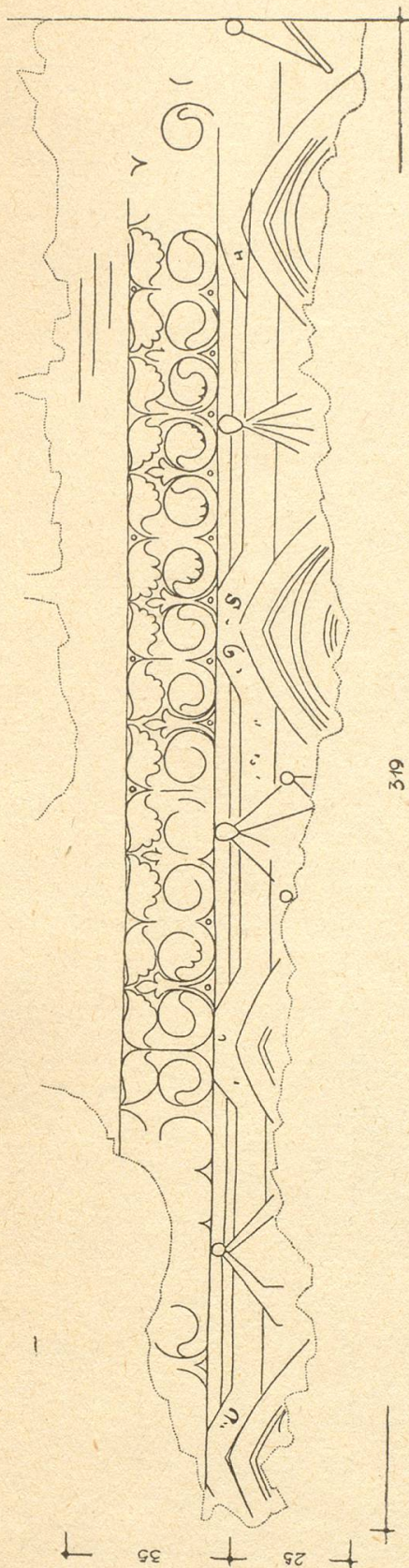
Engeln umgebene Gottesmutter dargestellt gewesen. Vergleicht man diese phantasievolle Interpretation der Malereireste mit dem heute kontrollierbaren Befund, so wird man auch Wüschers Angaben über eine Himmelfahrtsdarstellung mit Vorsicht aufnehmen. Immerhin darf ihnen entnommen werden, daß in den oberen, 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.

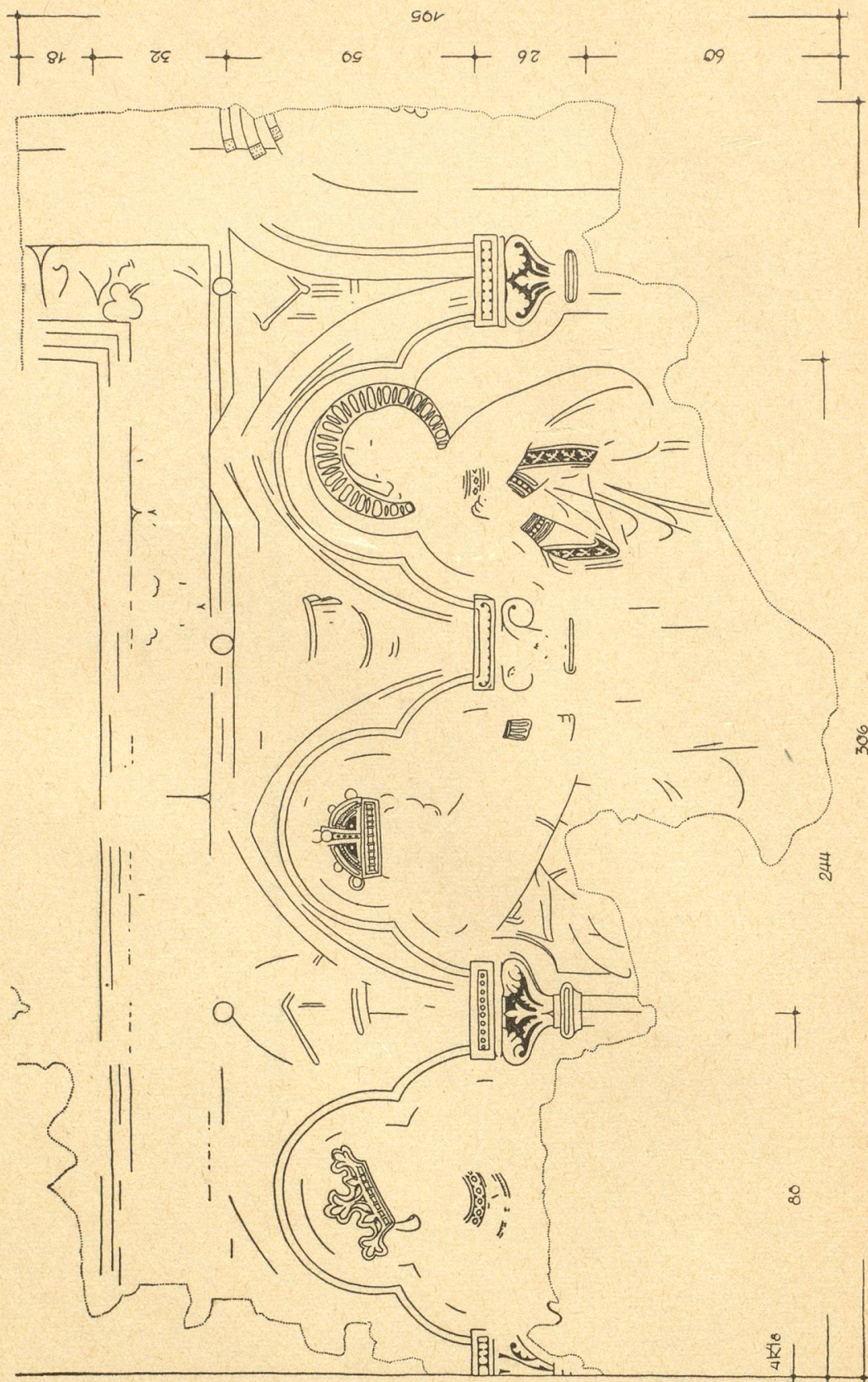


b

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).



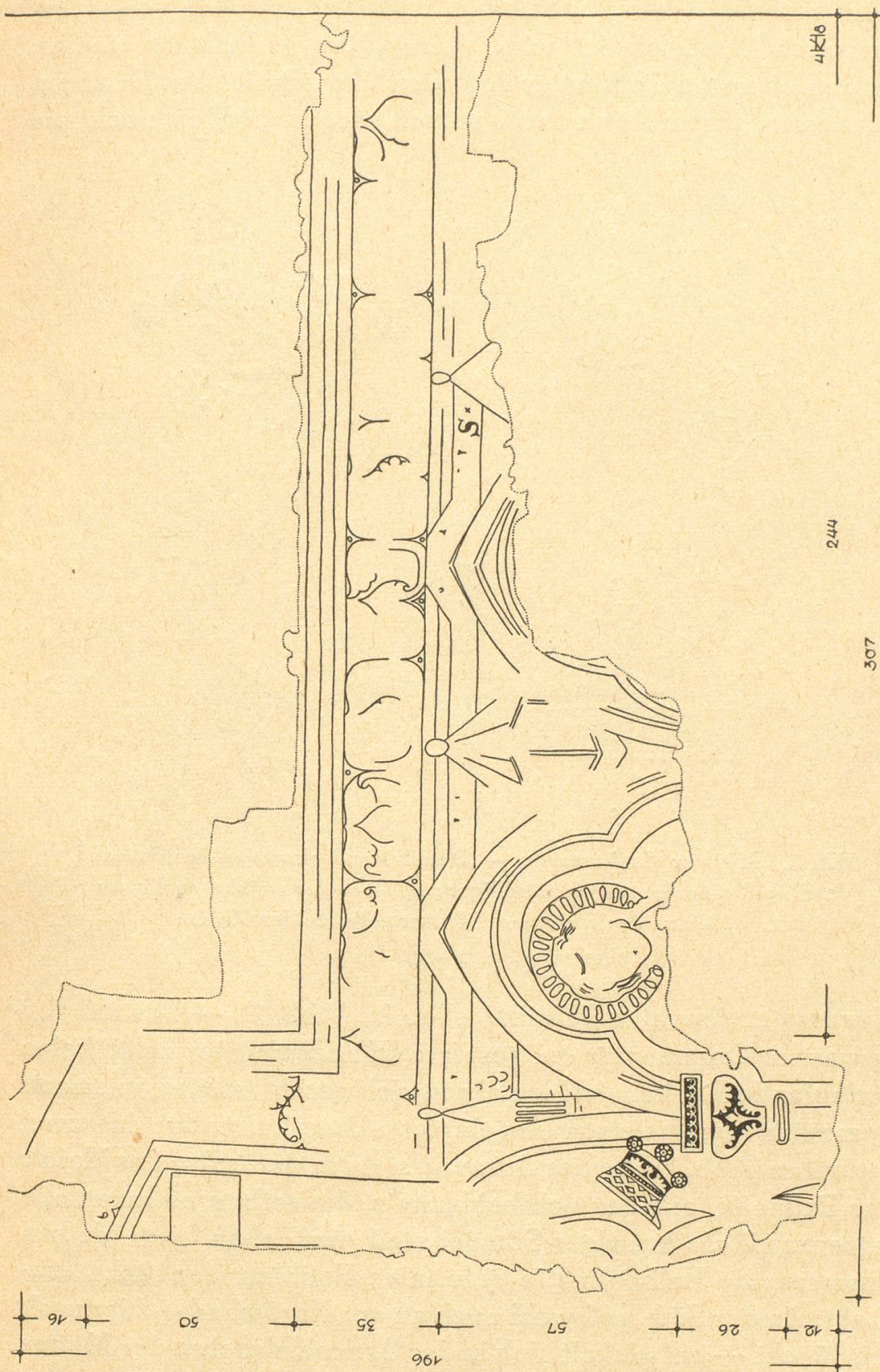


Abb. 4. Münster, Sanktuarium. — Reste vom Mittelfeld und vom rechten Flügel der Ostwanddekoration (Netzpause).

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

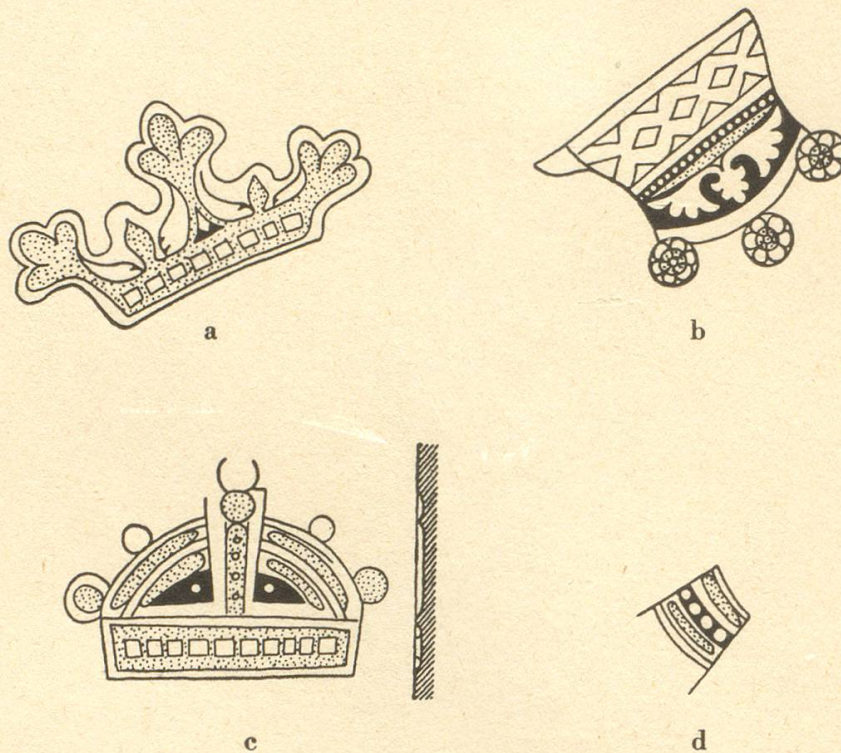


Abb. 5. Münster, Sanktuarium. — Details der Dekoration der Ostwand.
a) Bügelkrone der männlichen Figur; b) Kone der weiblichen Figur;
c) Krone der Synagoge; d) Aermelborte der Maria.

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

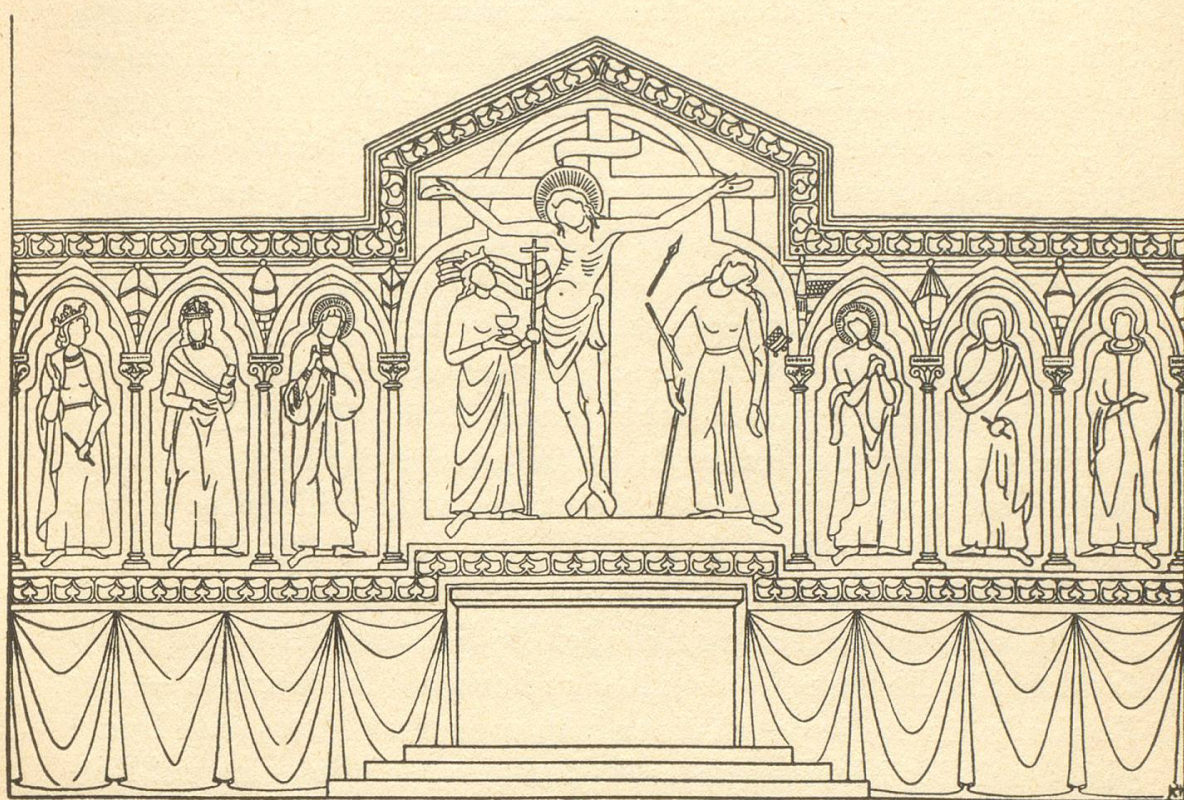


Abb. 6. Münster, Sanktuarium. — Rekonstruktionsversuch
der Ostwanddekoration.

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 Kressesegmente. — 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.

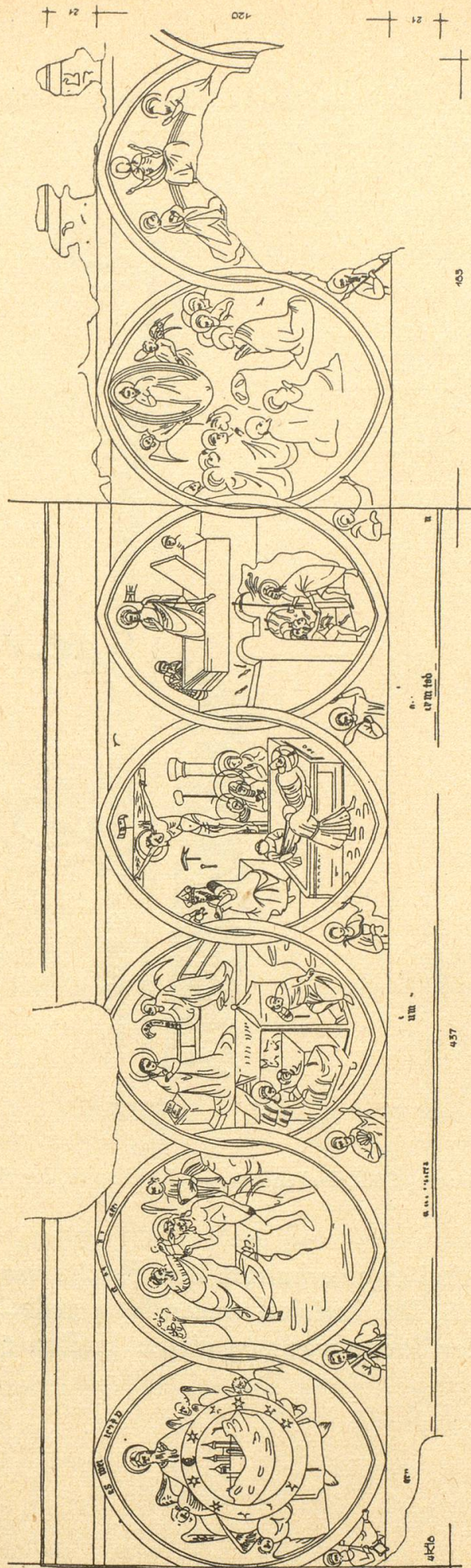


Abb. 7. Münster, Süd. Nebenchor. — Credo-Fries an der Ost- und Südwand.

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

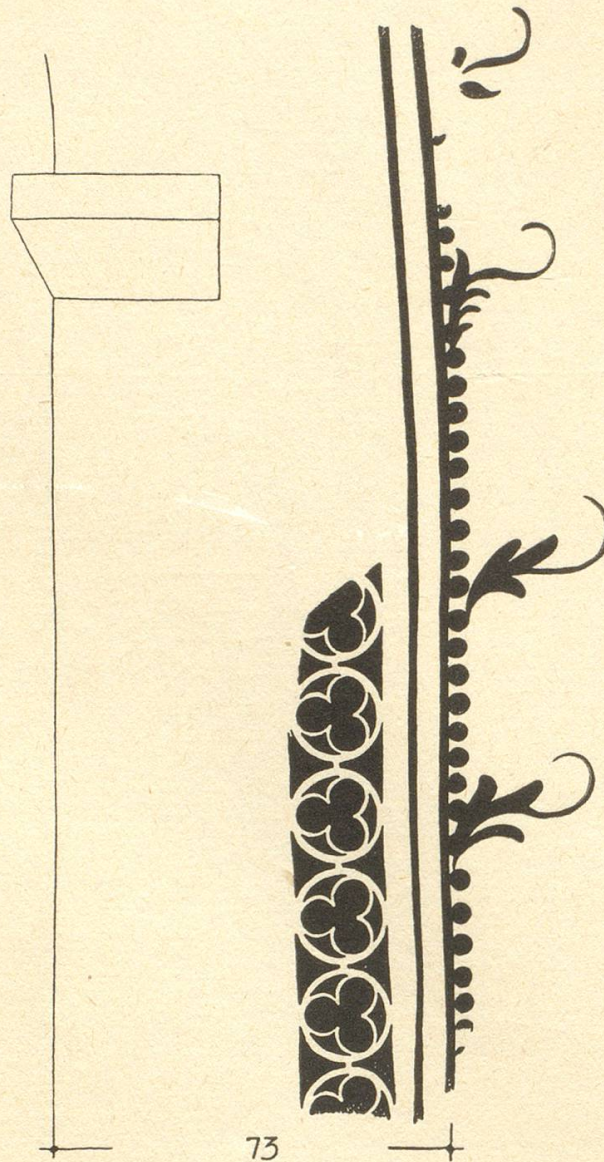


Abb. 8. Münster, Südl. Nebenchor. — Randborte der Wandvorlage.

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

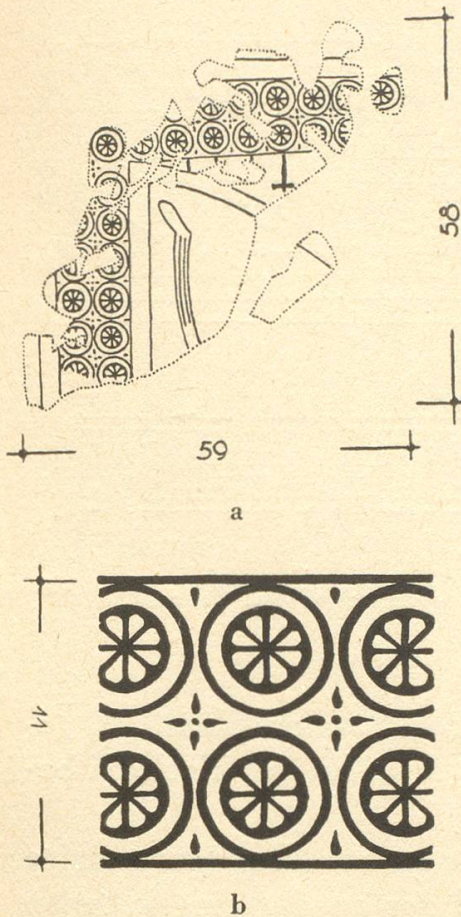


Abb. 9.

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

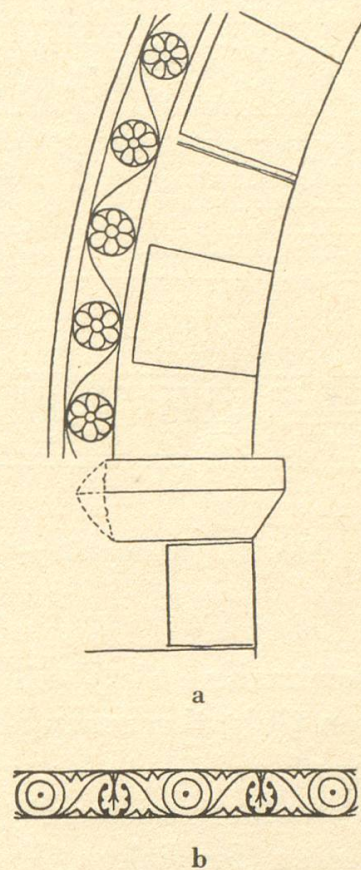


Abb. 10.

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

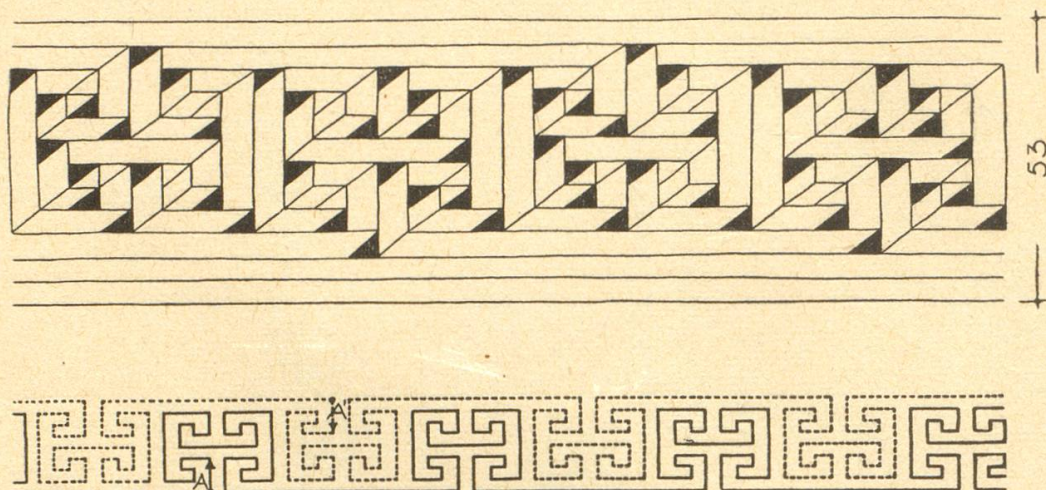


Abb. 11. Michaelskapelle. — Deckenfries im Schiff mit Schema.

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

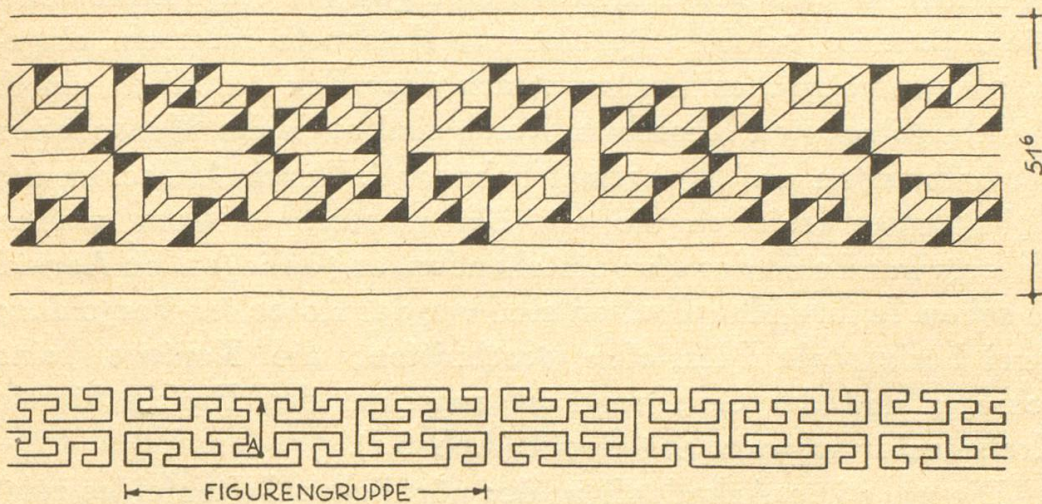


Abb. 12. Erhardskapelle. — Deckenfries im Schiff mit Schema.

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. Szene (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.

Szene (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.