

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: V: Die Chormalereien der Oswaldkapelle
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: 03.05.2026

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

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 *Vaterunser* 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 richtungweisende 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 Tischende 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 Aermel; 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 entmacht. 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 breitkrepfigen 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 unbekanntem 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 Künste I, S. 206. Dazu Reallexikon zur dtsh. Kunstgesch. Stuttgart 1937. Sp. 1121 ff. — Bréhier, S. 357, Fig. 214.

³⁶ Frauenfelder, Wandmalereien. S. 13.

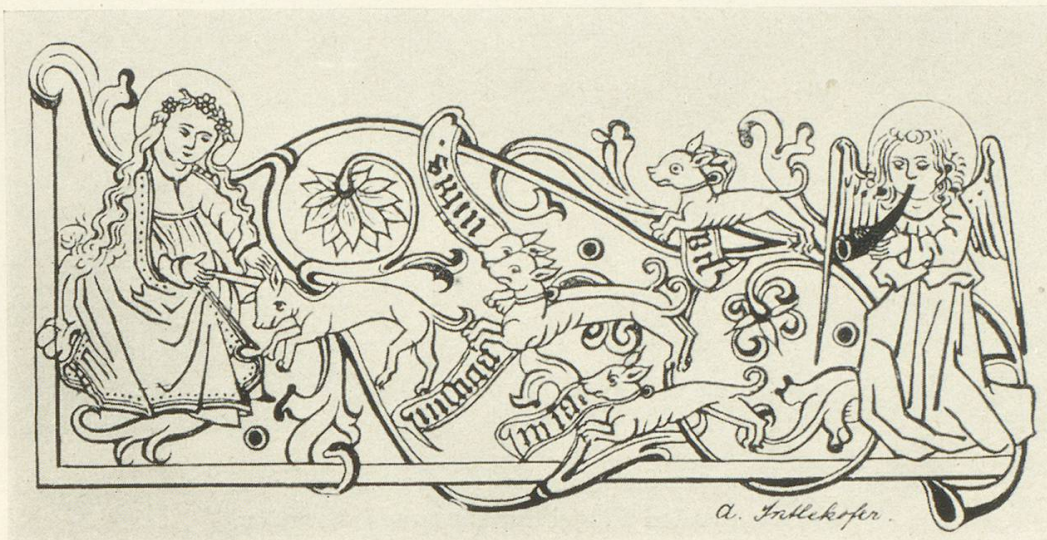


Abb. 13. Colmar, Stadtbibliothek. — Miniatur aus einem Dominikanerbrevier.

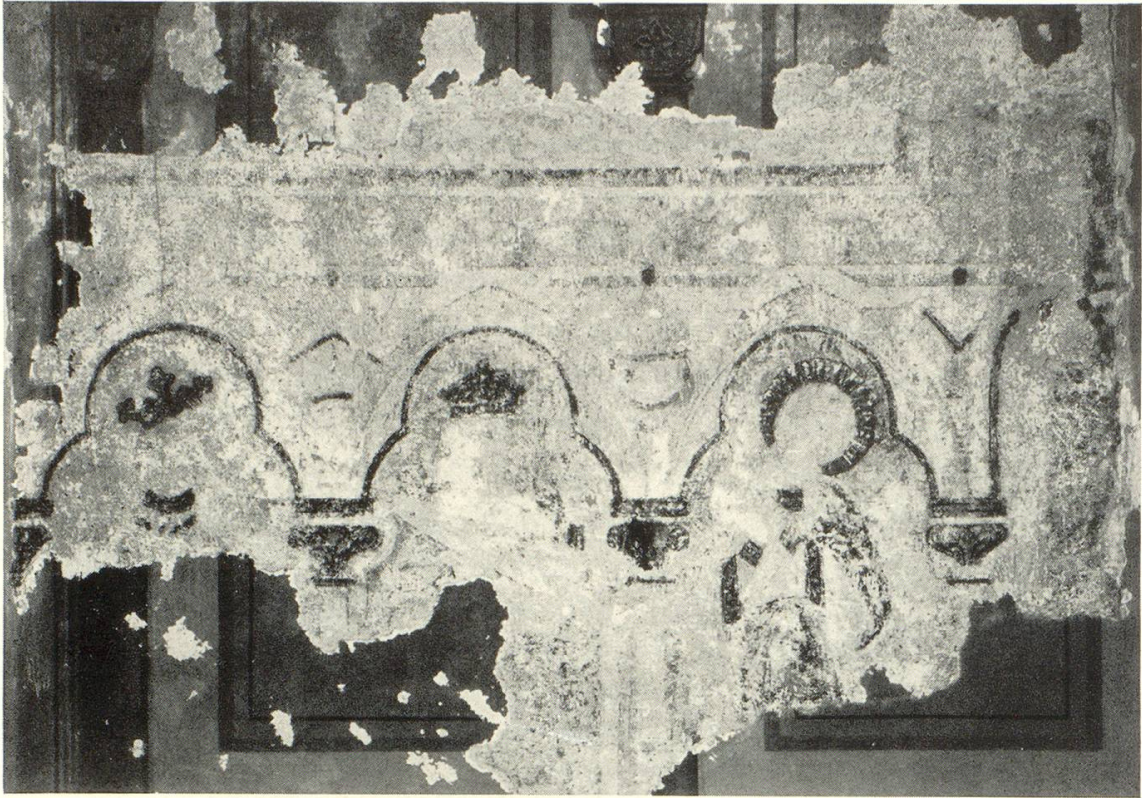


Abb. 14. Münster, Sanktuarium. — Reste vom Mittelfeld und vom linken Flügel der Ostwanddekoration.

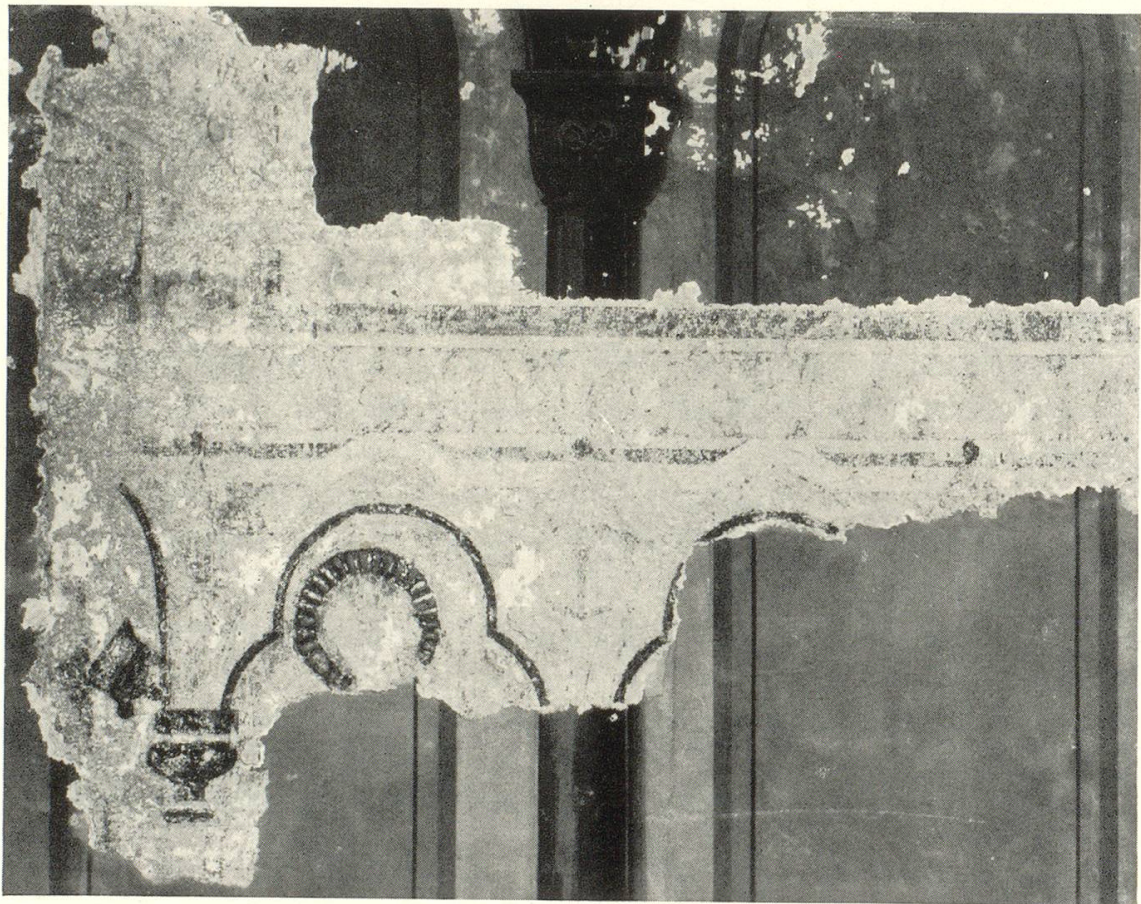


Abb. 15. Münster, Sanktuarium. — Reste vom Mittelfeld und vom rechten Flügel der Ostwanddekoration.

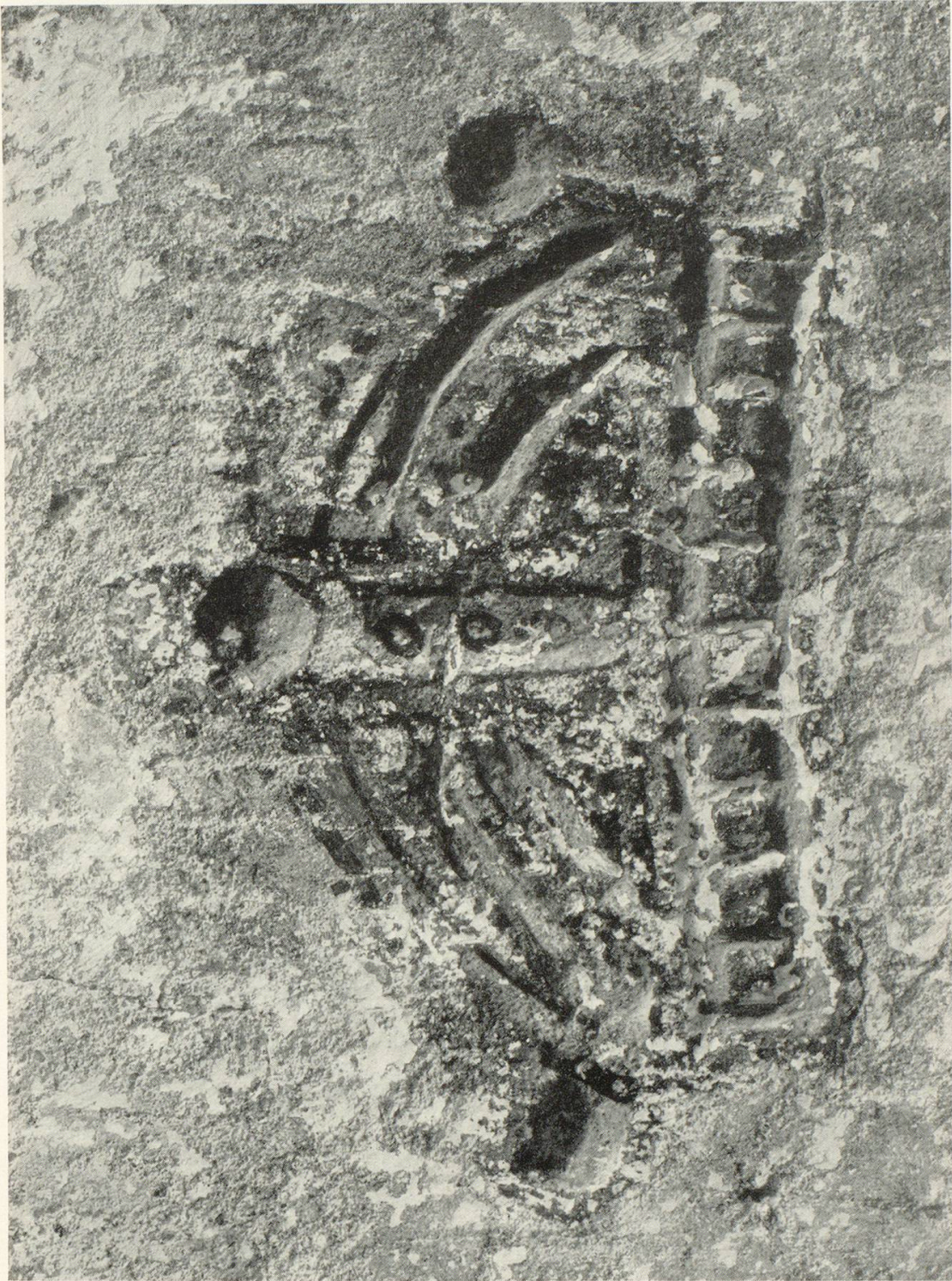


Abb. 16. Münster, Sanktuarium. — Bügelkrone der männlichen Figur.



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



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

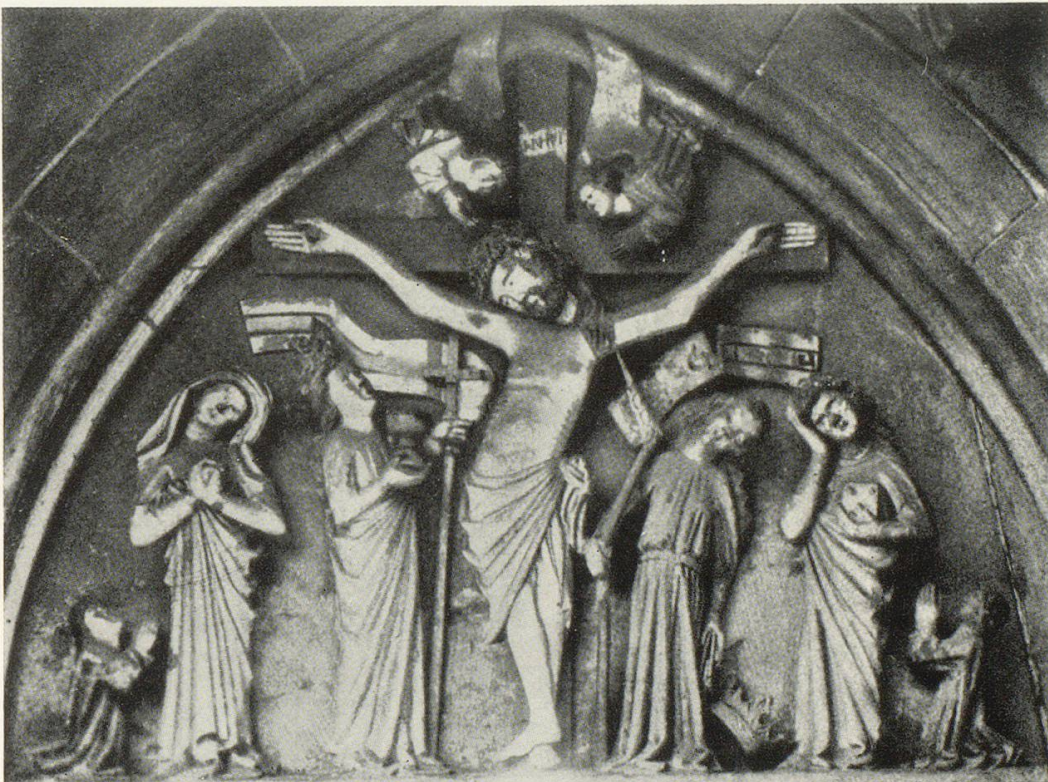


Abb. 19. Saint-Gilles. — Tympanon vom südl. Westportal. Spätes 12. Jh.

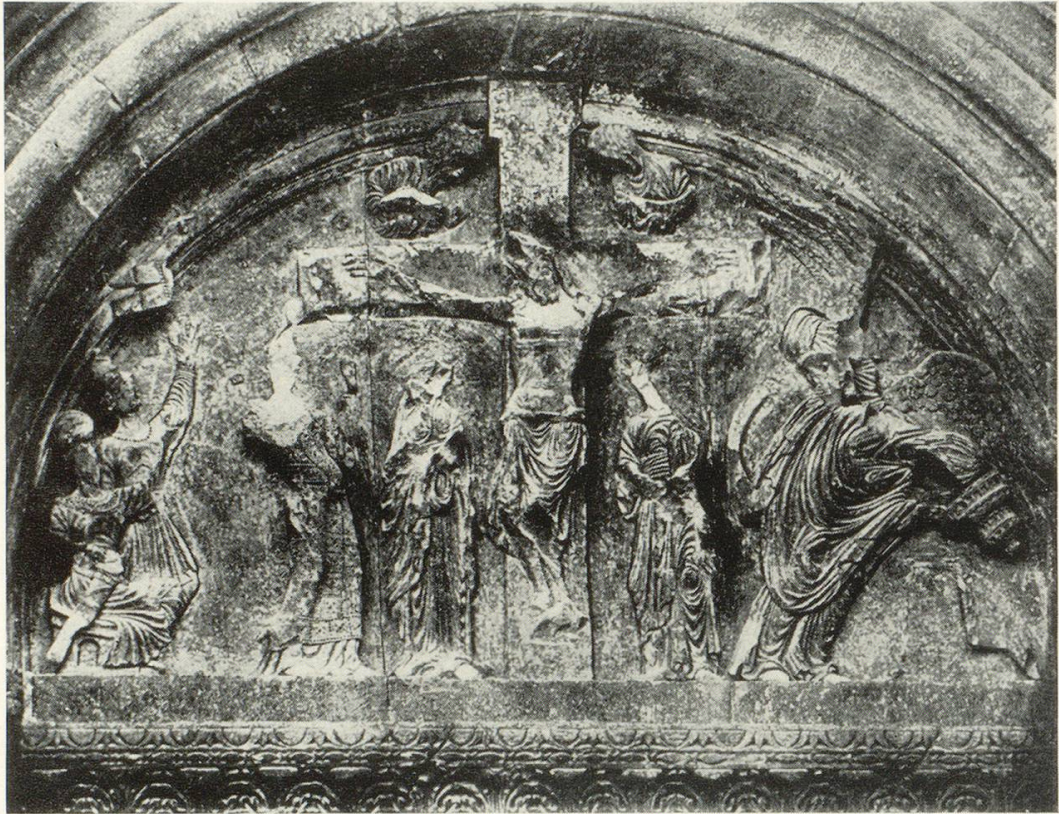


Abb. 20. Wimpfen, St. Peter. — Tympanon vom Südportal, um 1270.

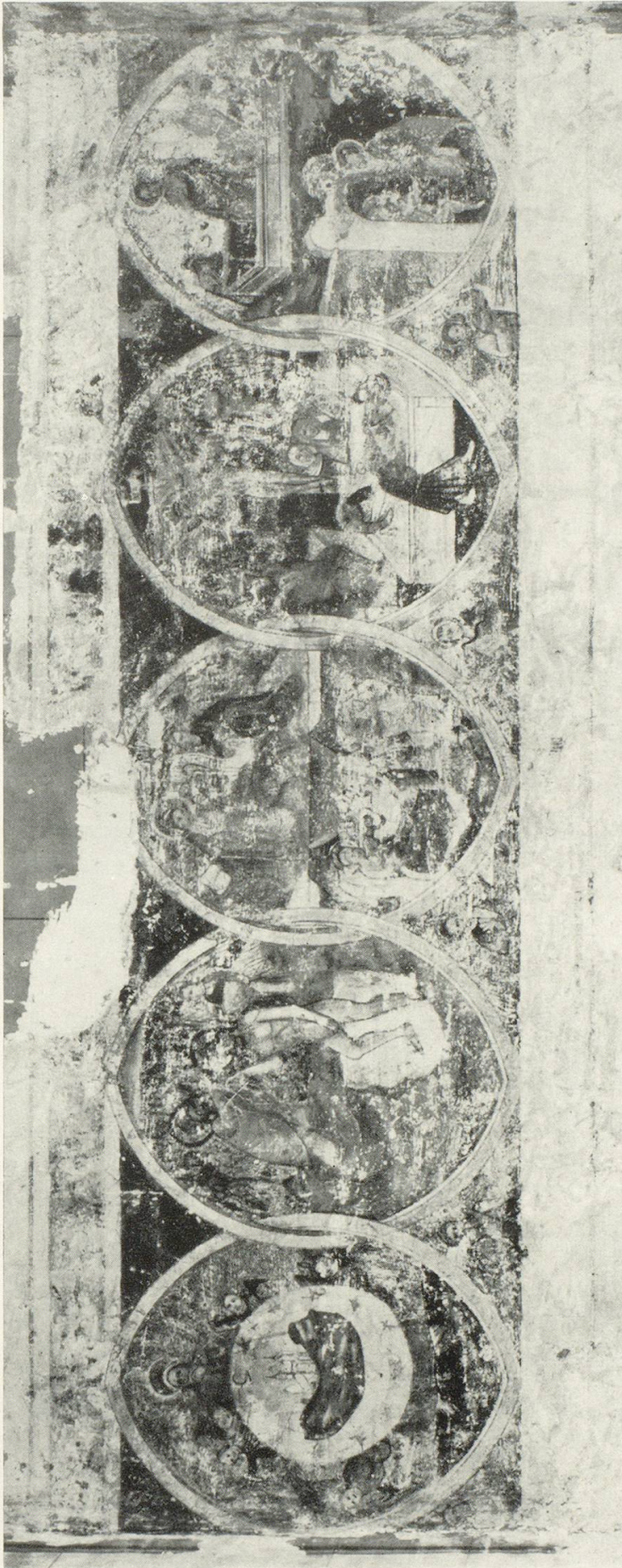


Abb. 21. Münster, südl. Nebenchor. — Credo-Fries, Medaillons der Ostwand.

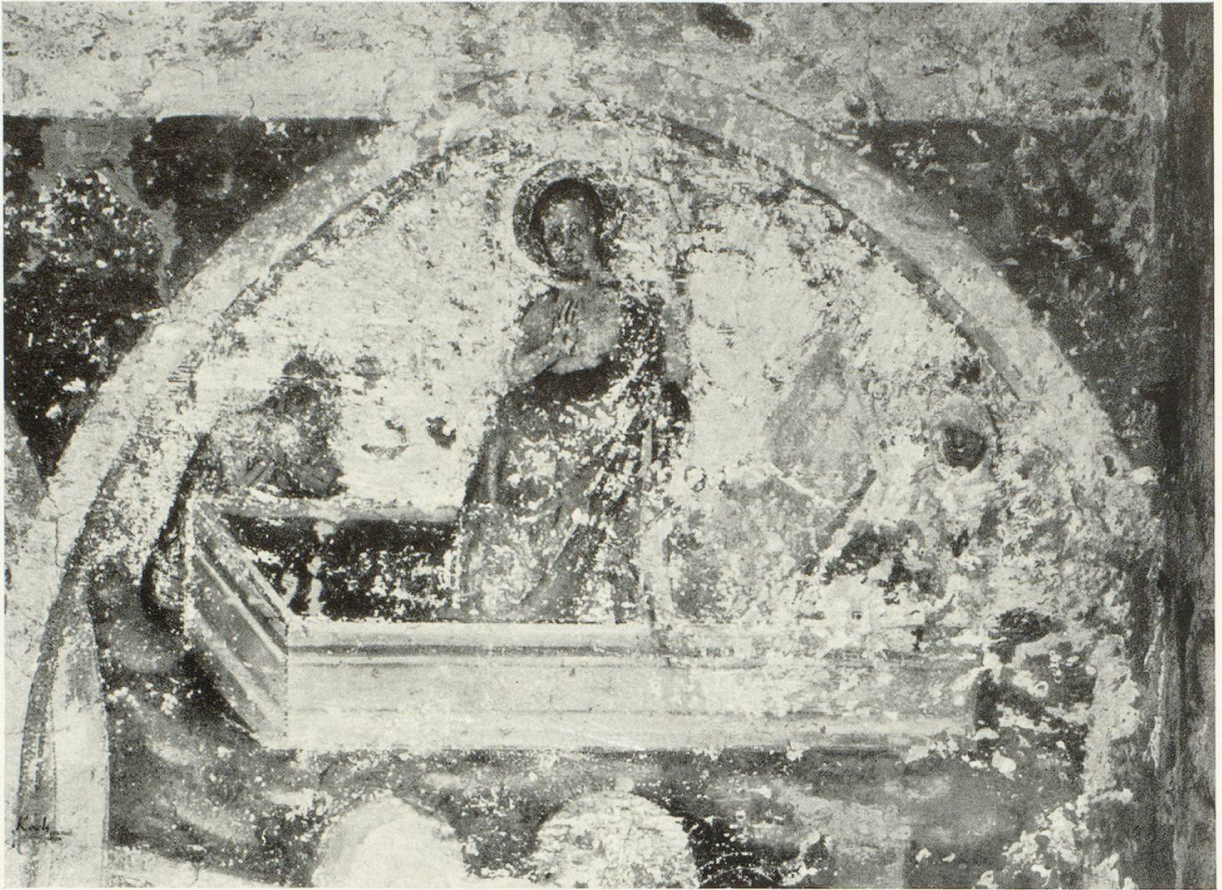


Abb. 22. Münster, südl. Nebenchor. — Credo-Fries. Das fünfte Medaillon.

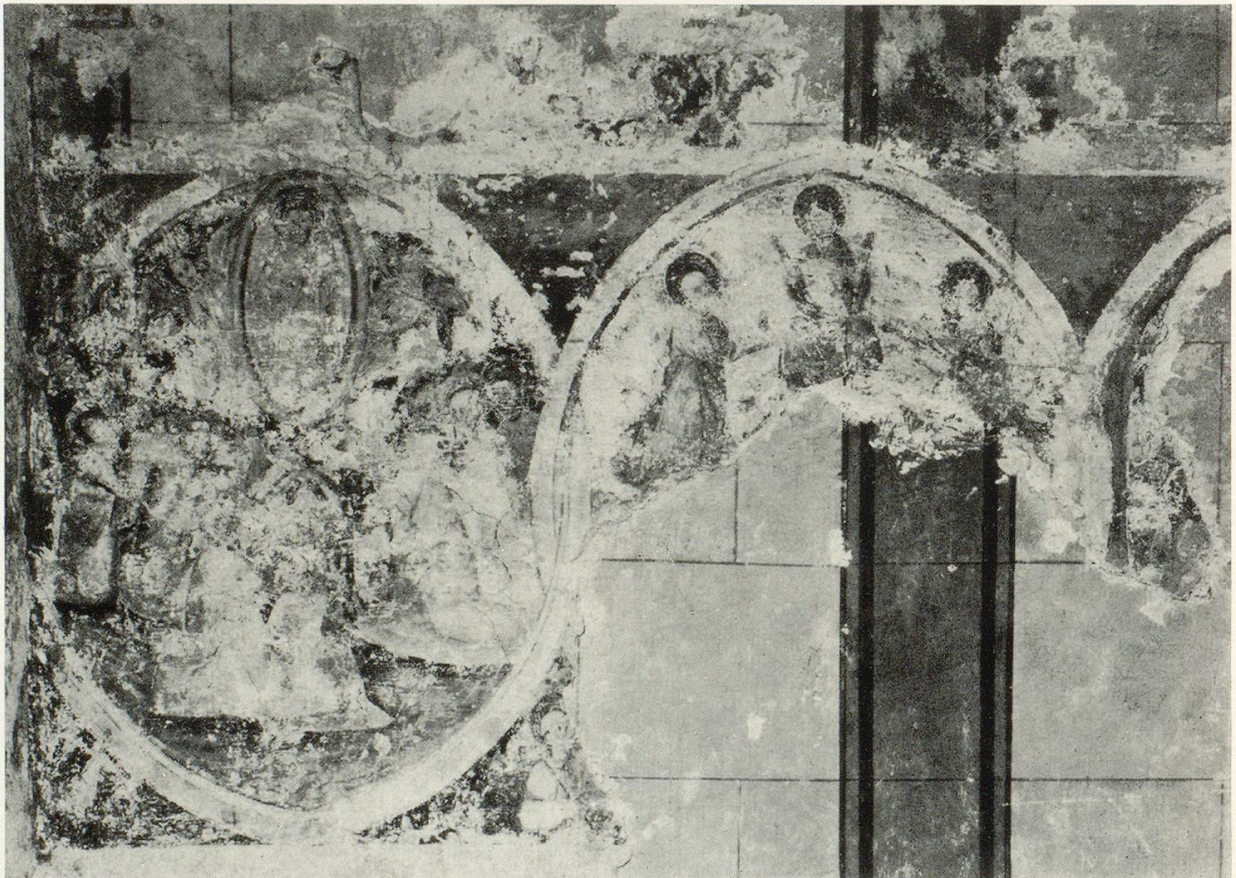


Abb. 23. Münster, südl. Nebenchor. — Credo-Fries. Reste der Medaillons der Südwand.



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



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

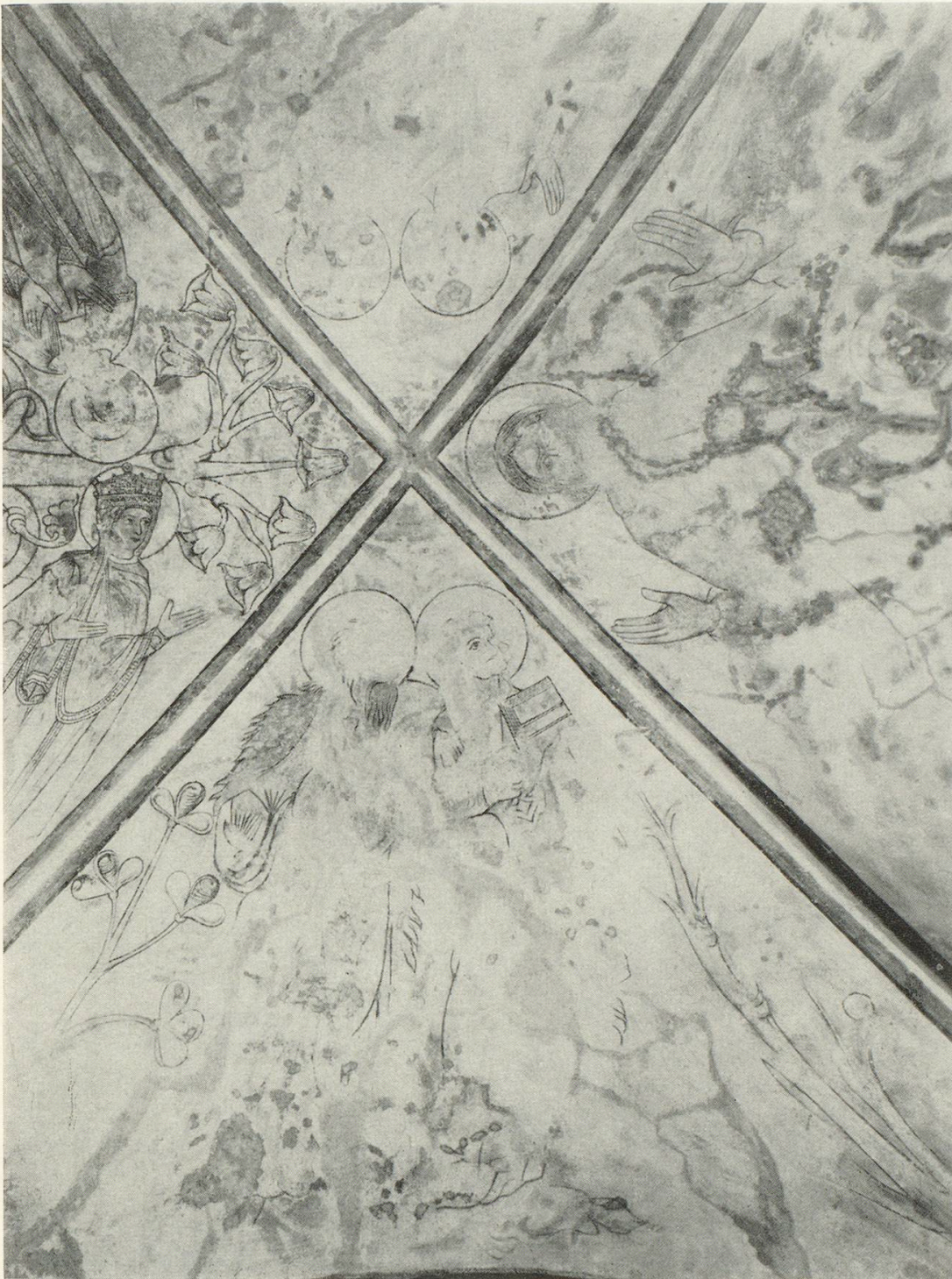


Abb. 26. Johanneskapelle. — Die Malereien des Chorgewölbes.

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.

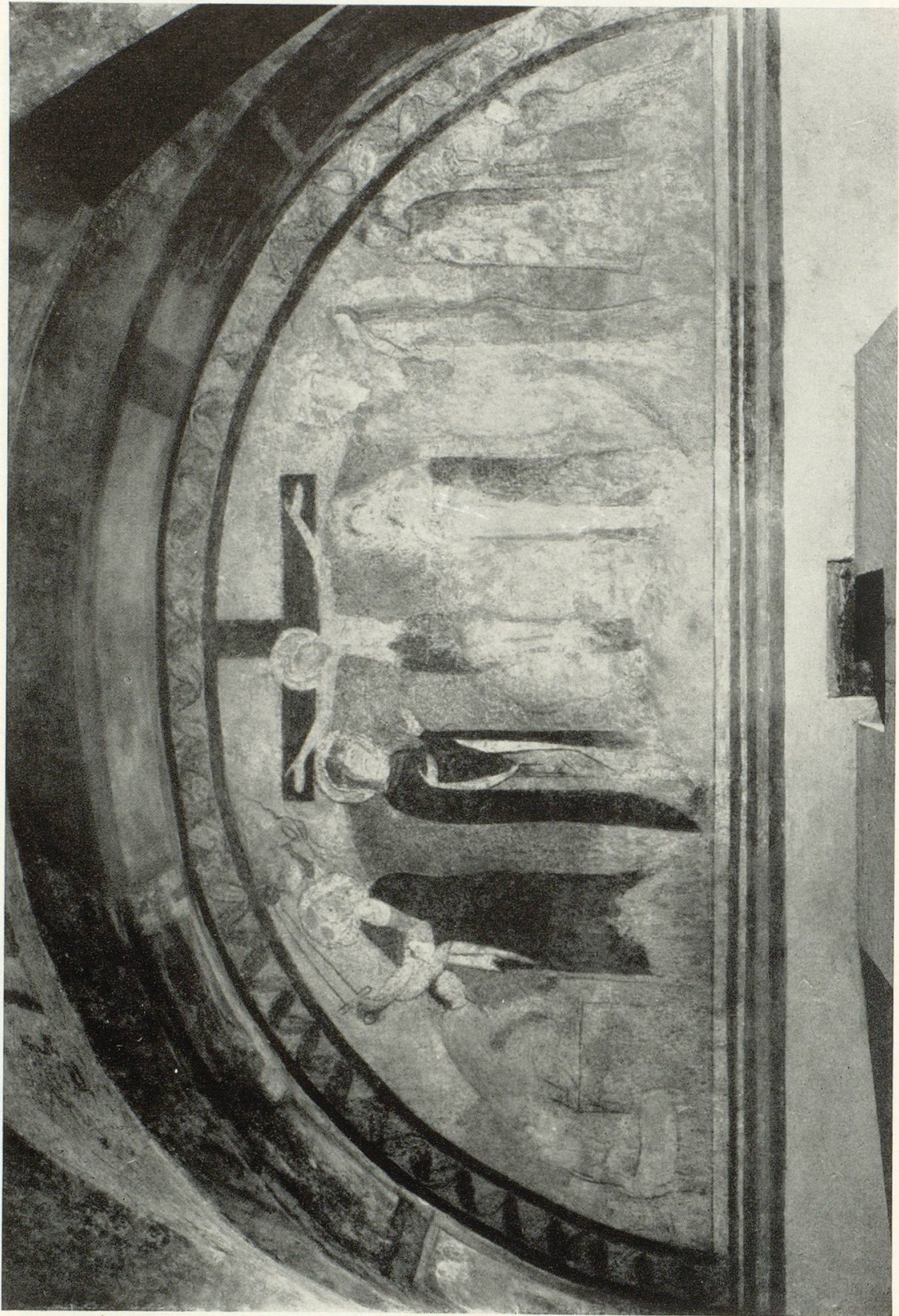




Abb. 30. Michaelskapelle, Nordwand. — Reste einer Darstellung des Vaterunsers.

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

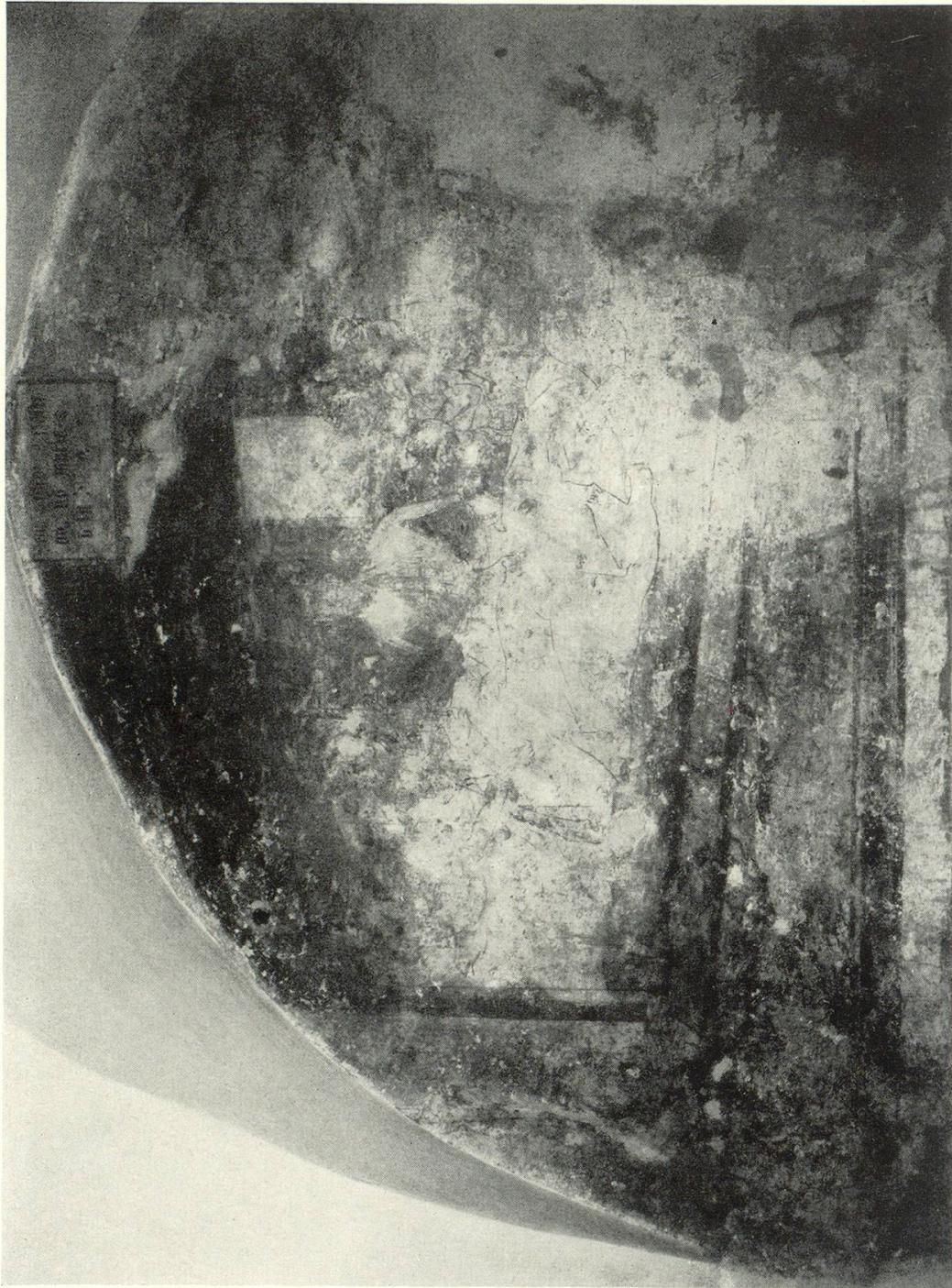
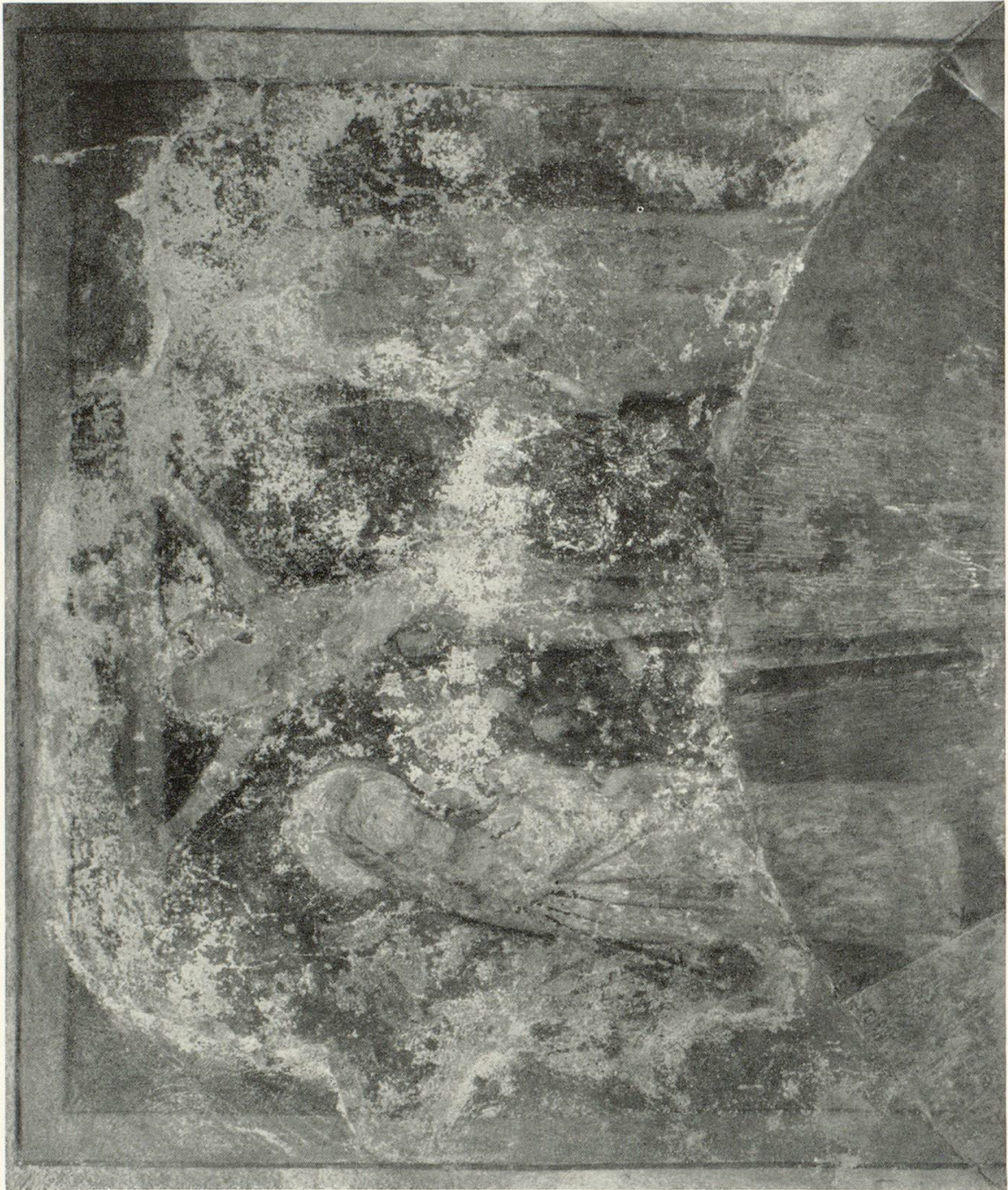




Abb. 32. Oswaldkapelle. — Detail der Ars moriendi.

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



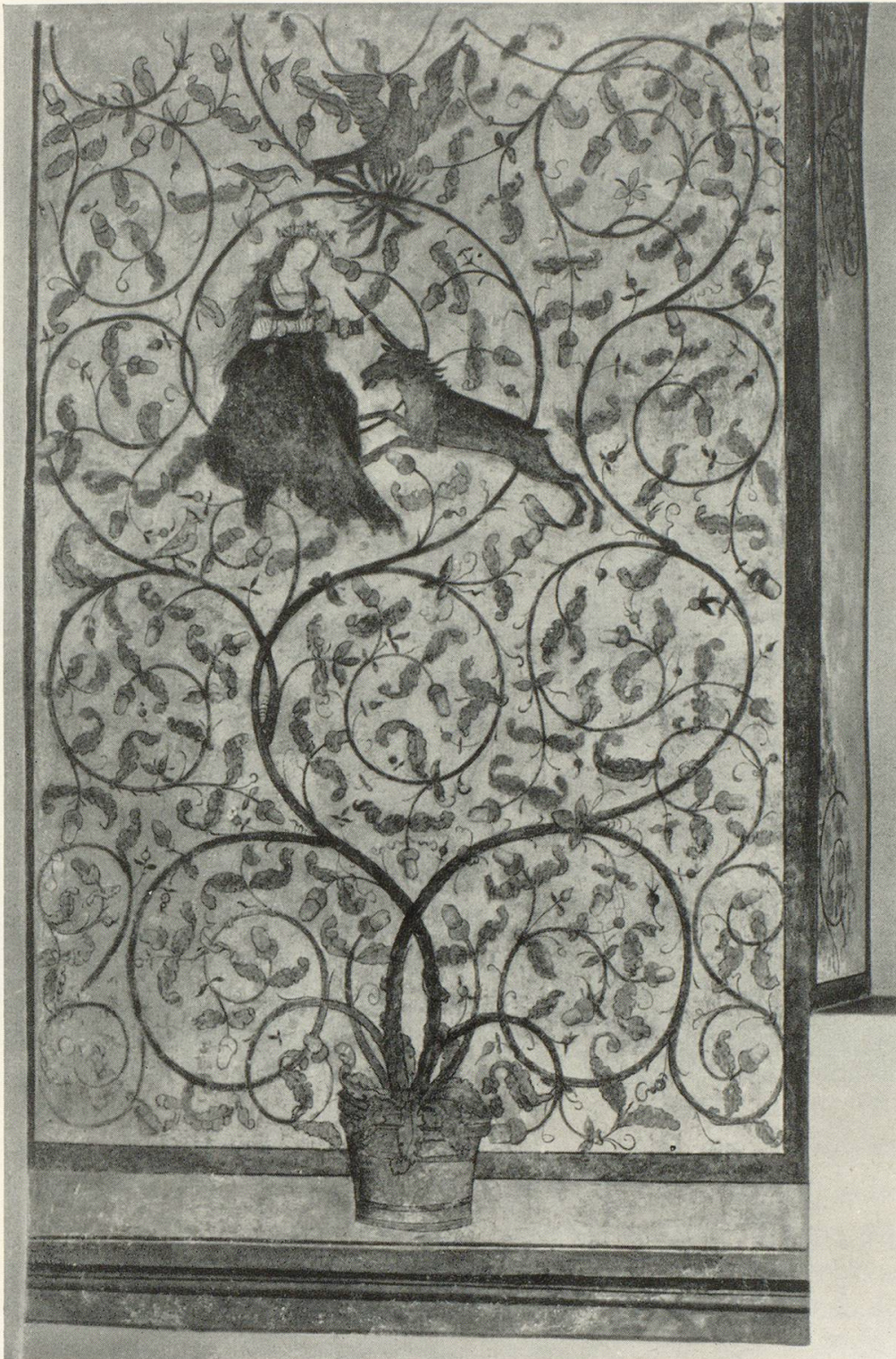


Abb. 34. Kreuzsaal, Nordflügel. — Dekoration der Ostwand.

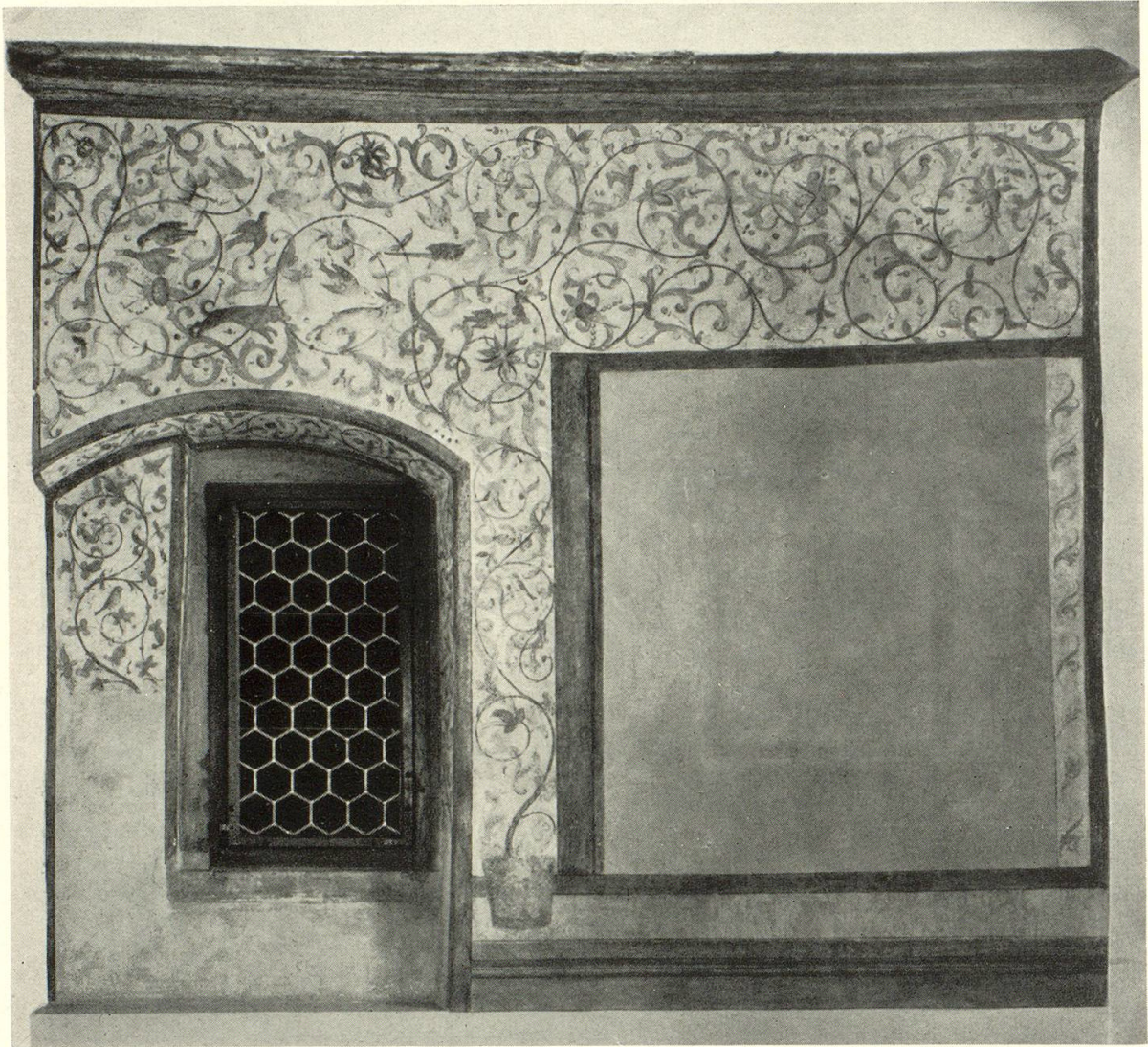


Abb. 35. Kreuzsaal, Nordflügel. — Dekoration der Westwand.

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 erlebten 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 · ruvoene 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.