

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 30 (1928)

Heft: 2

Artikel: Die Kirche von Scherzlingen und ihre Wandmalereien. II, Die Wandmalereien

Autor: Grütter, Max

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-160881>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.01.2025

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

Die Kirche von Scherzligen und ihre Wandmalereien.

Von *Max Grütter*, Thun.

(Fortsetzung.)

II. Die Wandmalereien.

Während uns Jahrzeitenbücher, Kirchenrechnungen und sonstige Urkunden wenigstens vereinzelte Nachrichten zur Baugeschichte der Landkirchen liefern, sucht man im allgemeinen vergebens nach Aufzeichnungen, die sich auf die künstlerische Ausstattung dieser Gotteshäuser beziehen. Namentlich hinsichtlich der Wandmalereien, die doch, wie es scheint, vielfach den Hauptschmuck ausmachten, lassen uns die Quellen meist gänzlich im Stich. Selbst der Visitationsbericht vom Jahre 1453, der über die baulichen Verhältnisse zahlreiche wertvolle Mitteilungen enthält, gibt kaum mehr als Andeutungen, die auf die einstige Bemalung der Kirchen schließen lassen. An verschiedenen Orten verlangen die Visitatoren ganz einfach die Neubemalung der Chorwände oder der ganzen Kirche¹⁾. Ob es sich dabei aber um figürliche Darstellungen oder bloß um gewöhnliche Flachmalereien handelte, darüber lesen wir nichts. Einzig der Umstand, daß in Ins zur Wiederbemalung eine Frist von einem Jahr, in Erlach eine solche von drei Jahren gewährt wurde, läßt vermuten, daß bildliche Darstellungen vorgesehen waren, denn man wollte offenbar den Leuten genügend Zeit lassen, um sich nach einem geeigneten Künstler umzusehen und die für eine derartige Ausstattung auch damals nicht unbedeutenden Mittel zu beschaffen.

Auch für die Malereien in Scherzligen besitzen wir keinerlei schriftliche Nachrichten, mit denen sich Entstehungszeit und Urheberschaft der einzelnen Zyklen und Darstellungen belegen ließen. Weder in den beiden Visitationsberichten, noch im Jahrzeitenbuch und in den Kirchenamtsrechnungen werden sie auch nur mit einem Wort erwähnt! Es ist dies um so überraschender, als gerade hier dem malerischen Schmuck zu den verschiedensten Zeiten starke Aufmerksamkeit geschenkt worden sein muß. Nicht bloß die Innenwände der Kirche waren mit ausgedehnten Bilderfolgen ausgestattet, sondern auch die Außenseite der Westfassade war wiederholt mit figürlichen Darstellungen bemalt worden. Dabei waren im Laufe der Zeit wenigstens sieben verschiedene Maler tätig, von denen der letzte seine Werke eben vollendet haben mochte, als die weiße Tünche der Reformation den ganzen farbigen Zauber des Kirchleins verhüllte.

¹⁾ Grindelwand: «Item ... cancellus dealbetur et repingatur» Abhandl. des Hist. Vereins, I, S. 278. Ähnlich in Erlach, Ins, Vauffelin u. a. O.

1. Malereien des 13. Jahrhunderts.

Von den ältesten, noch dem romanischen Bau zugehörigen Malereien (Hand A) sind heute Überreste zu beiden Seiten der das Chor vom Schiff trennenden Mauer zu sehen. Es sind wagrechte Bildstreifen von 85 cm Höhe, die sich ursprünglich ohne Zweifel über die ganze Fläche der Scheidewand und, wie ein Bruchstück auf der südlichen Chormauer vermuten läßt, möglicherweise auch über die Chorwände erstreckten.

Von diesen Malereien haben sich auf der Ostseite der Scheidewand die Schlußdarstellungen eines Zyklus, der wohl ausführlich die Legende der *hl. Katharina* schilderte, am besten erhalten. Die Erzählung beginnt heute mit der Enthauptung. Vom Henker sind jedoch nur noch die das Richtschwert führenden Arme und Hände sichtbar. Vor ihm und ihm den Rücken zukehrend kniet die Heilige auf einem Hügelchen, die erhobenen Hände zum Gebet gefaltet und den Blick zum Himmel gerichtet, wohin ihre Seele als kleiner Engel entschwebt. Die folgende Darstellung zeigt die Überführung der Toten nach dem Berge Sinai: der wagrecht im Bilde liegende Leichnam wird von Engeln — der renovierte Zustand des Bildes läßt deren drei erkennen, es scheinen aber ursprünglich mehr gewesen zu sein — von denen der eine das Haupt der Toten stützt, über die Berge getragen. Die Leiche ist mumienartig in Tücher gehüllt, die einzig das Gesicht freilassen und am Körper kreuzweis mit Bändern umwickelt sind. Der Zyklus schließt mit der Grablegung: trauernd umstehen die Engel, deren einer ein Buch im Arme hält, den Sarkophag, in den sie die Tote niederlassen. Ikonographisch bemerkenswert ist dabei, daß die Heilige in keiner der drei Darstellungen die sonst übliche Krone trägt.

Unter dieser Bilderreihe und von ihr durch ein Band mit einfachem Flächenmuster getrennt finden sich spärliche und nur in den oberen Teilen erhaltene Darstellungen aus dem Leben des *hl. Nikolaus von Myra*, dessen Legende in der schweizerischen Wandmalerei vielfach wiederkehrt ¹⁾. Zu äußerst rechts erkennt man den Heiligen, der die niedrige Mitra trägt. Er wendet sich drei vor ihm stehenden weiblichen Figuren zu, in denen wir ohne Zweifel die drei Töchter des armen Nachbarn zu sehen haben, die von Nikolaus heimlich mit Gold für die Aussteuer beschenkt worden waren. Eine vierte Gestalt, von der nur noch der Kopf sichtbar ist und die vor dem Bischof zu knien scheint, ist wohl der Vater der drei Mädchen, der dem Wohltäter aus Dankbarkeit die Füße küssen wollte, was ihm der Heilige aber wehrte ²⁾. Links neben den Mädchen ist noch einmal der Bischof zu sehen. Er steht bei einem Turm mit Zinnenkranz, der vielleicht den Kerker darstellt, in dem Kaiser Konstantin die drei ungerecht angeklagten Ritter Nepotianus, Ursus und Apilio gefangen hielt. In ihrer Not

¹⁾ Escher, Wand- und Deckenmalerei, S. 25. Der hl. Nikolaus von Myra gehört jedoch nicht zu den 14 Nothelfern wie Escher angibt.

²⁾ Die Legende findet sich ausführlich in deutscher und lateinischer Fassung bei Durrer, Die Kapelle St. Niklausen bei Kerns, S. 343f.

riefen sie den hl. Nikolaus um Hilfe an, der hierauf dem Kaiser erschien und die Freilassung der drei Gefangenen erwirkte ¹⁾). Auf der andern Seite des Turmes endlich ist eine weibliche Heilige zu sehen, die sich jedoch auf eine weiter links liegende und heute zerstörte Darstellung bezieht.

Von gleicher Hand sind die Malereien auf der Westseite der Scheidewand nördlich des Chorbogens, deren schlechter Erhaltungszustand jedoch die sichere Bestimmung des Bildinhaltes erschwert. Auch hier sind es zwei übereinander liegende Bildstreifen, von denen der untere eine einheitliche Darstellung enthält. Man erkennt zu äußerst links die spärlichen Überreste einer Gruppe von Figuren ohne Heiligenscheine. Die vorderste dieser Gestalten, die eine Bischofsmitra zu tragen scheint, erhebt segnend die Hand und wendet sich einem Ritterhaufen zu, der die Bildmitte einnimmt. Noch blicken einige der Krieger nach der Gruppe zurück, während die andern einem Zeltlager (?) zureiten, das die Darstellung auf der rechten Seite begrenzt. Die Ritter stecken in Panzerhemd, Waffenrock und der nur Augen, Nase und Mund freilassenden Panzerkappe. Auf dem Haupte tragen sie alle eine runde, eng anliegende Helmhaube mit Stirnreif ²⁾, und über ihren Köpfen weht ein kleines Feldzeichen mit schwarzem Kreuz auf gelbem Grund.

Den Weg zur Deutung dieser Szene weisen einige wenige Buchstaben eines Schriftbandes, das wie ein zweites Fähnchen zu Häupten der Ritter steht. Wir lesen (MAU)RITIUS ³⁾ und haben wohl eine der frühesten bisher bekannten Darstellungen des burgundischen Landesheiligen und der thebäischen Legion vor uns. Die Legende nun, wie sie ein unbekannter Mönch des Klosters St. Maurice im 6. Jahrhundert niedergeschrieben und dem Mittelalter überliefert hat, erzählt, daß Mauritius und seine Legion, ehe sie in Rom zum kaiserlichen Heere stießen, vom Bischof der Stadt Jerusalem im christlichen Glauben unterrichtet und bestärkt worden waren ⁴⁾. Und diese Szene ist es, die unser Maler im Bilde festgehalten hat ⁵⁾.

Im obern, fast vollständig zerstörten Bildstreifen erkennt man nur noch andeutungsweise einen Turm mit weiblichen Heiligen auf beiden Seiten. Zu

¹⁾ Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea* I, 38. Vgl. hierzu Durrer, *Die Kapelle St. Niklausen bei Kerns*, Taf. VIII, wo eine ähnliche Darstellung abgebildet ist, die aber leider nicht erklärt wird.

²⁾ In genau derselben Form finden wir den Helm bei den Ritterfiguren auf den aus dem Ende des 12. Jahrhunderts datierenden Kapitellen im Chorumgang des Basler Münsters. Vgl. Ganz, *Geschichte der heraldischen Kunst*, Fig. 7, 8.

³⁾ Ohne Schwierigkeit erkennt man die Buchstaben RI..U und die 9förmige Endkürzung, die gewöhnlich für «us», gelegentlich aber auch nur für «s» steht. Dazwischen deuten Reste auf ein T, dem das fehlende I wohl eingeschrieben war, wie dies in mittelalterlichen Handschriften häufig vorkommt.

⁴⁾ «... Hi ergo milites christianae Religionis ritum orientali traditione susceperant a Jerosolimitanae urbis episcopo, fidemque sacram virtuti et armis omnibus praeponabant...» Bernard de Montmélian, *Saint Maurice et la Légion Thébéenne* II, S. 377.

⁵⁾ Die Szene findet sich als zweite Darstellung auch in der wohl vollständigsten Mauritius-Folge im Chor der Kirche von Saanen. Vgl. Grütter, *Die Wandmalereien im Chor der Kirche von Saanen*.

Füßen der Figur rechts liegt ein länglicher, mit Schuppen (?) bedeckter Körper, vielleicht ein Drache. Vermutlich handelt es sich um Darstellungen aus der Legende der hl. Margareta, die wie die hl. Katharina unter den 14 Nothelfern eine bevorzugte Stellung einnimmt, und der wir sowohl in einem spätern Bilde der Kirche, wie in den Malereien in der Vorhalle der Thuner Stadtkirche begegnen.

Endlich stammt von gleicher Hand auch das Bruchstück auf der nördlichen Chormauer dicht an der Scheidewand. Es stellt den obern Teil einer Kirche dar, die deutlich als Zentralbau mit aufgesetzter Laterne gekennzeichnet ist und von zwei Rundtürmen flankiert wird. Das Dach der Laterne und die Dächer der Türme sind dabei als einfache, mit Kugel und Kreuz gekrönte Dreiecke gegeben.

Alle diese Darstellungen sind in ausgesprochenem Flächenstil gehalten, der mit seltener Strenge und Folgerichtigkeit durchgeführt ist. Bei den einzelnen Figuren sowohl wie bei den Figurengruppen liegt der Hauptakzent im Umriß. Jede Modellierung fehlt; die Innenzeichnung ist auf ein Mindestmaß beschränkt und ist nur dort zur Anwendung gelangt, wo es die Deutlichkeit des Gegenstandes unbedingt erforderte. Mit breitem, sicherem Pinsel sind die ausschließlich in Schwarz gehaltenen Linien auf die Mauer gesetzt. Dabei handelt es sich hier nicht, wie bei den meisten Wandmalereien des 14. und namentlich des 15. Jahrhunderts, um bloße Vorzeichnung, die bei der Ausführung durch die Farbe wieder überdeckt wurde, sondern jeder einzelne Strich hat seinen ganz bestimmten Formwert und soll als solcher wirken. Man erkennt in diesen Malereien deutlich die Nachwirkungen frühmittelalterlicher Mosaikkunst.

Dementsprechend sind auch Landschaft und Architektur behandelt. Die Berge, die in der Katharinenlegende notwendig mit zur Darstellung gehörten, sind kaum mehr als andeutende Symbole: in der Überführung der Toten erheben sie sich als große, regelmäßige Wellenlinien, und in der Grablegung wird der felsige Boden durch zahlreiche, wie abgerundete Pfähle aufragende Kegel charakterisiert. In der Architektur ist jeder Versuch zu perspektivischer Darstellung vermieden: die Türme sind genau frontal als bloße geometrische Flächen ins Bild gesetzt, und die Rundung der Zentralkirche wird auf die denkbar einfachste Weise allein durch die Linie ausgedrückt. Spitzwinklige und streng symmetrisch angeordnete Dreiecke stellen im Ritterbilde die Zelte dar, und der Sarkophag in der Grablegung der hl. Katharina ist ohne Obersicht rein seitlich gegeben.

In den zyklischen Darstellungen fehlen die sonst üblichen senkrechten Trennungstreifen. Die einzelnen Szenen sind unmittelbar nebeneinander gestellt — in der Katharinenfolge berühren und überschneiden sie sich sogar! — heben sich aber durch ihre kompositionelle Geschlossenheit deutlich von den angrenzenden ab. Dagegen werden die Bilderreihen, wie schon erwähnt, in wagrechter Richtung äußerlich voneinander geschieden. Auch diese trennenden und zugleich einrahmenden Bänder, von denen die einen einfache geometrische, die andern Blattornamente aufweisen, sind vollkommen flächig gehalten.

Dieser knappen, klaren Art der Darstellung entspricht auch die Farbgebung. Außer dem Schwarz der Zeichnung, dem hier vielfach farbige Werte zukommen, haben als eigentliche Farben nur Rot und Gelb Verwendung gefunden, die überall rein und ungebrochen auftreten. Verschiedene Figuren scheinen jedoch nicht bemalt gewesen zu sein; auch bleiben die unbedeckten Körperteile immer farblos. Wo die Farbe aber zur Anwendung kam, ist sie ganz im Sinne der Flachmalerei aufgetragen: die durch die Zeichnung gegebenen Flächen sind mit einem einheitlichen Farbton ausgefüllt, wobei zwischen Zeichnung und Farbe vielfach ein schmaler Rand freigelassen wurde. Das Gelb hat vornehmlich für die Heiligenscheine, die alle in dieser Farbe gehalten sind, und da und dort auch zur Bemalung der Gewänder Verwendung gefunden. Rot dagegen scheint mehr der festen Materie vorbehalten zu sein: so ist das Mauerwerk der Türme in dieser Farbe gegeben. Rot ist der Steinsarkophag, und die Berge erhalten durch eine dem Umriß parallel laufende rote Linie farbiges Leben, was ihre rein ornamentale Wirkung noch erhöht. Bei den Zelten läuft zwischen dem schwarzen Kontur und der innern roten Linie noch eine gelbe. Von den Rahmenstreifen scheinen die mit geometrischer Musterung unbemalt gewesen zu sein, während in den andern beide Farben nebeneinander auftreten. Den Bildgrund liefert überall die Naturfarbe der Mauer.

Zeitlich am nächsten stehen diesen Malereien in der engern Umgebung wohl die Fresken der Kirche von Meiringen ¹⁾. Auch dort finden wir den breiten Pinselstrich in der Zeichnung, das Vorherrschen von Gelb und Rot in der Farbgebung und eine ausgesprochen dekorative Durchbildung des Landschaftlichen. Doch ist der Umriß flüssiger, die Faltengebung der Gewänder reicher als in Scherzligen; die einzelnen Gestalten sind schlanker, bewegen sich freier, und die Figurengruppen sind aufgelöster. Man spürt deutlich die stärkere Betonung des Gefühlsmäßigen, die anbrechende Gotik.

Neben diesen Bildern wirken die Darstellungen in Scherzligen altertümlich. Der Maler, der sie geschaffen — und die sichere, unmittelbare Art des Vortrags läßt erkennen, daß er nicht bloß Handwerker war — redet noch die reine Sprache der Romanik. Daß ihm dabei auch der byzantinische Formenkanon nicht fremd gewesen sein dürfte, zeigt neben der Auffassung des Landschaftlichen der Typus der Engelköpfe. Die kräftige, nur das Wesentliche der Einzelform gebende Zeichnung, der Verzicht auf jede Modellierung, die spärliche Verwendung der Farbe und die Art des Farbeauftrags erinnern noch ans 12. Jahrhundert. Auf die Zeit der Jahrhundertwende weist auch die Rüstung der Ritter, und wir dürfen wohl annehmen, daß die Malereien um 1200 oder in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sind.

2. Malereien des 14. Jahrhunderts.

Mehr als 150 Jahre scheinen die romanischen Malereien unverändert geblieben und ein Schmuck des Kirchleins gewesen zu sein. In der zweiten Hälfte

¹⁾ Über die Malereien in Meiringen vgl. Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde NF. XIX, S. 284.

des 14. Jahrhunderts aber wurde auch Scherzlichen, den Bedürfnissen der Gotik entsprechend, umgestaltet: An Stelle des alten, halbrunden Chors erstand das geräumigere achteckige; neue Fenster wurden geschaffen, und der Chorbogen wurde erweitert und erhielt seine heutige spitzbogige Form. Unter diesen baulichen Veränderungen litten ohne Zweifel auch die Malereien, die überdies dem Zeitgeschmack längst nicht mehr entsprachen; sie mögen deshalb nach Vollendung der Arbeiten übertüncht und durch zeitgemäßere Bilder ersetzt worden sein.

Von diesen (Hand B) haben sich jedoch nur spärliche Überreste aus einer Passionsfolge erhalten, die auf der Westseite der Scheidewand, dicht über dem Chorbogen zu sehen sind. Dargestellt ist *Christus vor Herodes*. Der König sitzt mit gekreuzten Beinen auf seinem Throne, einem einfachen Steinsockel ohne Lehne. Auf dem Haupte trägt er die Krone, mit der rechten Hand hält er das Zepter, und seine erhobene Linke deutet auf das Gesicht Christi. Der Gefangene, dessen Hände gefesselt sind, wird durch einen Juden im spitzen Hut dem Richter vorgestellt und von nachdrängenden Kriegsknechten bewacht. Außer Christus, der in ein langes, bis auf den Boden reichendes Gewand gekleidet ist, tragen alle Gestalten die enganliegenden, modischen Beinkleider und überaus lange, nadelspitze Schuhe. Auch diese Szene gehörte einer Bilderfolge an, die sich in Streifenform über die ganze Länge der Wand erstreckte. Von den einrahmenden Bändern hat sich nur unten ein Stück erhalten, das Würfelmusterung aufweist.

In bezug auf den Stil zeigt die Darstellung die typischen Merkmale des späten 14. Jahrhunderts. Noch fehlt jeder Versuch zur Wiedergabe räumlicher Tiefe. In scharfen, flüssig gezeichneten Umrissen heben sich die in eine Ebene gerückten Figuren vom dunkeln, rotbraunen Bildgrunde ab. Die Gestalten sind außerordentlich gestreckt, schlank und feingliedrig und scheinen mehr über den Boden hinzuschweben als auf festem Grunde zu stehen. Der leiseste Windstoß müßte sie zu Fall bringen! — Leider sind Farbe und namentlich Innenzeichnung fast gänzlich erloschen. Spuren von Grün weisen das Gewand Christi und der Mantel (?) von Herodes auf; für Haare und Bärte scheint Gelb verwendet worden zu sein.

Allein, auch in ihrem dürftigen Erhaltungszustande wirkt die Darstellung an dieser Stelle überraschend. Ein Bild von solch auserlesener Kultur des Geschmacks dürfte sich kaum ein zweites Mal auf den Wänden einer bescheidenen Landkirche finden. Wir begegnen der Szene zwar wenige Jahre nach 1400 in fast wörtlich gleicher Fassung in der Kapelle von Waltalingen ¹⁾, doch sind dort die Figuren gedrungenener, die Zeichnung ist derber, unausgeglichenener, und vor allem fehlt jene miniaturenhafte Zierlichkeit, die das Scherzlicher Bild auszeichnet. Hier war ein leichter und spitzer Pinsel an der Arbeit, und die gesuchte, spielerische Eleganz der Gestalten läßt keinen Zweifel darüber, daß der Maler mit den Feinheiten höfischer Kunstübung wohl vertraut war. In der Komposition, besonders in bezug auf die Gruppe von Herodes, Christus und den

¹⁾ Vgl. Durrer, Der mittelalterliche Bilderschmuck der Kapelle zu Waltalingen bei Stammheim.

ihn anklagenden Juden, zeigt die Darstellung zudem überraschende Ähnlichkeit mit einem Werk, dessen höfische Herkunft feststeht: mit der gleichen Szene auf dem bekannten, von Herzog Albrecht von Österreich in den fünfziger Jahren des 14. Jahrhunderts dem Kloster Königsfelden gestifteten Antependium, das sich heute im Historischen Museum in Bern befindet. Sollte unser Maler diese Stickerei gekannt haben? Jedenfalls bleiben, auch wenn man von der Möglichkeit einer direkten Abhängigkeit der beiden Darstellungen absieht, sowohl die geistige, wie die unter französischem Einfluß gewordene rein formale Verwandtschaft bestehen.

3. Malereien des 15. Jahrhunderts.

Auf der Westseite der Scheidewand rechts vom Chorboden zeigt eine weitere Darstellung (Hand C) den «*Tod der Maria*».

Die Legende erzählt: Als die Stunde nahe war, in der die Muttergottes sterben sollte, ergriff die Macht des Heiligen Geistes die zwölf Apostel, und alle Jünger, die in der weiten Welt zerstreut waren, führte sie durch die Lüfte nach der Stadt Jerusalem und vor das Haus, in dem Maria wohnte. Durch Johannes hörten sie, daß die Jungfrau den Tod erwarte, und ihre Freude über das Wiedersehen wandelte sich in Trauer. Um Maria ein letztes Mal zu grüßen, betraten sie das Haus.

Nu sazen die Junger hin
Vor ir mit guoten sitten
Bis uf die nacht enmitten
Do starb die reiniu süssi magt
Die sere wart von in geclagt ¹⁾.

Trauernd und betend umstehen sie auf unserem Bilde das Lager der Sterbenden.

Auch diese Darstellung, deren Höhe ungefähr 170 cm beträgt, ist nur teilweise erhalten geblieben und war ursprünglich nach links, besonders aber nach rechts stark erweitert. Die Farbschicht ist bis auf wenige Reste abgefallen. Dagegen sind die braunroten Linien der Zeichnung im wesentlichen noch deutlich zu erkennen. In der Komposition folgt die Darstellung dem durch die Tradition festgelegten Schema, das sich bis weit ins 15. Jahrhundert hinein erhalten hat, und diese formelhafte Durchbildung wird auch bei Einzelheiten, wie der Zeichnung der Gesichter und der Faltengebung am Kopftuch der Maria, fühlbar. Dabei bleibt der Flächenstil streng gewahrt; jede räumliche Andeutung fehlt, und auf erzählerische Ausschmückung, wie sie namentlich aus ähnlichen Bildern der Tafelmalerei bekannt ist, hat der Maler verzichtet. Kaum daß den Aposteln erlaubt wird ihre Gebetbücher aufzuschlagen! Durch nichts soll der Betrachter von der Trauer über den Tod der Jungfrau abgelenkt werden.

Am Anfang des 15. Jahrhunderts dürfte diese Einzeldarstellung als Andachtsbild über einem der Maria an dieser Stelle ihrer Kirche errichteten Altar entstanden sein.

¹⁾ Walter von Rheinau, Marienleben, IV, S. 38.

4. Malereien des 15. Jahrhunderts.

Aus derselben Zeit, aber von einem anderen Maler (Hand D) stammen die beiden untersten Darstellungen auf der Nordwand des Kirchenschiffes links vom östlichen Fenster. Davon ist die eine stark zerstört, doch erkennt man noch einen sitzenden Heiligen mit offenem Buche. Das Gewand und der verzierte Heiligenschein lassen vermuten, daß es sich um einen hohen geistlichen Würdenträger handelt. Das angrenzende Bildfeld links zeigt die *hl. Margarete*, die einst, wie die Legende berichtet, von einem Drachen verschlungen wurde. Das Kreuz Christi aber, das sie bei sich trug, wuchs im Bauche des Drachen, zerteilte ihn in zwei Teile, und die Heilige blieb unversehrt. Auf unserer Darstellung hält sie die Märtyrerpalme in der Hand und blickt auf das bezwungene Untier, das ihr zu Füßen liegt. Neben ihr steht der *hl. Bartholomäus*, der bei lebendigem Leibe geschunden wurde und so den Martertod erlitt. Auch ihm sind die Zeichen seines Leidens beigegeben: in der rechten Hand hält er das Messer, und auf dem Rücken trägt er seine Haut, die er wie einen Mantel an den Pilgerstab gehängt hat ¹⁾. Links neben Bartholomäus endlich kniet der Stifter dieser Malereien, dessen Kleidung und Haartracht einen Kleriker vermuten lassen. Das beigefügte Spruchband steht mit dem darunter gesetzten Wappen wie ein großes Fragezeichen im Bilde. Und die Frage muß ungelöst bleiben, da Schrift und Wappenbild verschwunden sind.

Auch sonst ist der Erhaltungszustand ein dürftiger. Farbe und Zeichnung sind erloschen, und wie in der Passionsszene am Chorbogen heben sich die Figuren nur im Umriß vom braunroten Bildgrund ab. Stilistisch bieten die Darstellungen nichts Neues. Sie sind das Werk eines einfachen Wanderkünstlers, der schablonenhaft und getreu nach den Vorlagen malte, wie sie für derartige Bilder in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überall in Gebrauch waren.

5. Malereien des 15. Jahrhunderts.

Eine rein handwerkliche Arbeit aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist auch das Fragment (Hand E) in der Leibung des östlichen Fensters der Südseite. Es handelt sich wohl um eine Szene aus der Legende der *zehntausend Ritter*. In den blattlosen Ästen eines Baumes, dessen schmaler Stamm sich wie eine Dornenranke an der Mauer hinaufzieht, hängen die nackten Körper der Märtyrer.

Ob dieses Bruchstück, wie einige Andeutungen vermuten lassen, zu Darstellungen gehörte, die sich auch über die Wand erstreckten und später durch die bedeutendere Passionsfolge überdeckt wurden, bleibe dahingestellt. Hier sei es mehr der Vollständigkeit halber erwähnt.

¹⁾ In gleicher Weise ist der Heilige gemeinsam mit der *hl. Katharina* auf einem Bilde der Kirche von Belp dargestellt. Jene Arbeiten, die ebenfalls der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zuzuweisen sind, sind aber von geringerer Hand.

6. Malereien des 15. Jahrhunderts.

Bei allen bisher behandelten Malereien hatten wir es mit Bruchstücken größerer oder kleinerer Bilderfolgen zu tun, die zum Teil schon vor der Reformation wieder zerstört und übertüncht worden sind. An Ausdehnung bedeutender sind die zeitlich folgenden Darstellungen, die sich über die beiden Längswände des Kirchenschiffes erstrecken und vermutlich bis zur Reform im wesentlichen unverändert blieben. Sie erzählen das Leben Christi und bilden damit inhaltlich eine Einheit. Dennoch sind sie ohne Zweifel das Werk von zwei auch nach der Zeit verschiedenen Künstlern, was sich schon rein äußerlich durch den ungleichen Erhaltungszustand zu erkennen gibt. Von den früheren Arbeiten, die den größten Teil der verfügbaren Fläche füllen, hat sich wenigstens die Zeichnung fast vollständig erhalten, während die jüngere Zeichnung und Farbe nur noch andeutungsweise zeigen.

Den Gegenstand der älteren Werke (Hand F), die hier zuerst betrachtet werden sollen, bilden eine Reihe von Szenen aus der Kindheit und die Leiden Christi. Die Jugendgeschichte wird auf der Nordwand dargestellt, und für sie bediente sich der Maler der im ganzen Mittelalter gebräuchlichsten Form der Streifenerzählung. Von den rechteckigen, 106 bis 110 cm langen und 95 cm hohen Bildfeldern, die in senkrechter Richtung durch 20 cm breite Trennungstriche voneinander geschieden werden, enthält das erste die «*Darstellung im Tempel*». Die Komposition ist einfach und streng symmetrisch: zu beiden Seiten des Steinaltars stehen die Figurengruppen, links die Frauen, rechts die Männer. Maria, in einen faltenreichen Mantel gekleidet, übergibt dem Priester eben den nackten Knaben, der seine Händchen zum Gebet gefaltet hat. Simeon, der bärtige Alte, dessen schlanke, knochenlose Gestalt auch stilistisch noch aus dem längst vergangenen 14. Jahrhundert zu stammen scheint, geht der Gruppe mit verhüllten Händen entgegen. Hinter ihm steht Josef im spitzen Judenhut und mit beiden Händen eine Fackel tragend, und zwei weitere, nicht näher charakterisierte Männer gucken ihm über die Schulter. Diesen entsprechen auf der Gegenseite zwei hinter Maria stehende und als Heilige gekennzeichnete Frauen, von denen die erste, in der wir wohl Anna, die Mutter Marias, zu erkennen haben, das Körbchen mit den beiden Opfertauben im Arme trägt. Ikonographisch interessant ist die Darstellung insofern, als der Maler sich nicht damit begnügte, allein das Gegenständliche der Erzählung wiederzugeben, sondern auch die auf Maria und Christus bezüglichen Worte Simeons sichtbar zu machen versuchte. So läßt er aus der Brust Marias ein Schwert herausragen (Lukas II, 35), und die flammende Fackel über dem Köpfchen Christi versinnbildlicht wohl die Worte Simeons, die den Knaben als «ein Licht zu erleuchten die Heiden» preisen (Lukas II, 32).

Die folgende, durch das später eingesetzte Fenster leicht zerstörte Darstellung schildert den «*Kindermord*». Noch erkennt man rechts Herodes, der nicht die sonst übliche Krone, sondern einen breiten Schlapphut trägt und mit vorgestreckter Hand den Mordbefehl erteilt. Und schon vollziehen die drei Sol-

daten vor seinen Augen die grausame Arbeit. Mit beiden Händen führt der erste eisengepanzerte sein Schwert und durchbohrt ein Wickelkind, das hilflos in seiner Wiege liegt. Hinter diesem steht ein zweiter, auf dessen Spieß das Körperchen eines der kleinen Märtyrer zuckt, und der dritte entreißt eben einer Mutter ihr Kind, das sie schützend an sich preßt. Zu Füßen dieser Frau kauert eine zweite: mit erhobenen Händen beklagt sie ihr Kindchen, das schon als Leiche in ihrem Schoße liegt.

Da das heute vorhandene, die Bilderreihe unterbrechende Fenster später als die Malereien entstanden ist, dürfte an seiner Stelle ursprünglich die «Flucht nach Ägypten» zu sehen gewesen sein, eine Darstellung, die in ähnlichen Zyklen häufig in diesem Zusammenhange auftritt und hier inhaltlich auch als Überleitung zu den beiden folgenden apokryphen Szenen am nächsten liegt.

Von jeher wurde wohl die Lücke zwischen der «Flucht nach Ägypten» und dem «Zwölfjährigen Jesus im Tempel» empfunden, und schon in den ersten Jahrhunderten suchte man deshalb diesen Zeitabschnitt in der Kindheitsgeschichte Christi durch Legenden auszufüllen. Vom Mittelalter wurden diese Erzählungen übernommen, neue wurden hinzugefügt, und zahlreiche Bearbeitungen und Übersetzungen in Versform, vor allem aber die geistlichen Schauspiele, sorgten für die allgemeine Verbreitung. Natürlich waren sie auch dem mittelalterlichen Künstler geläufig; ja, wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß Maler und Bildhauer sich selbst für die aus der Bibel bekannten Szenen nur in den seltensten Fällen auf den lateinischen Text der Schrift stützten, sondern auch hier den in ihrer eigenen Sprache abgefaßten Übertragungen folgten. Ohne Zweifel schöpfte auch unser Maler aus einer solchen Verserzählung, und da die dargestellten Legenden in der bildenden Kunst nur sehr selten vorzukommen scheinen, rechtfertigt es sich, auf ihren Inhalt und die literarischen Quellen etwas näher einzutreten.

Das erste Bildfeld enthält zwei verschiedene Szenen, die durch einen, die Fläche in zwei Hälften teilenden Baum voneinander getrennt werden. Davon zeigt die Darstellung links — auch sie hat unter der Einsetzung des Fensters etwas gelitten — *Maria am Spinnrocken*. Die Muttergottes sitzt in einer kleinen, offenen Halle von einfacher Architektur, und auf den Treppenstufen ihr zu Füßen sitzt der Knabe Christus und läßt den von der Mutter gesponnenen Faden sinnend durch seine Händchen gleiten.

Daß Maria schon als kleines Mädchen mit Vorliebe webte und spann und durch Fleiß und Können ihre Umgebung in Erstaunen setzte, erzählt uns das Evangelium des Pseudo-Matthäus: «Insistebat autem operi lanificii, et omnia quae mulieres antiquae non potuerunt facere, ista in tenera aetate posita explicabat. Hanc autem regulam sibi statuerat, ut a mane usque ad horam tertiam orationibus insisteret; a tertia autem usque ad nonam textino opere se occuparet. ...»¹⁾. Später, als Jungfrau im Tempel, verfertigte sie den Vorhang

¹⁾ Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, S. 63.

zum Allerheiligsten ¹⁾, und während des siebenjährigen Aufenthaltes in Ägypten half sie Josef, der auch im fremden Lande als Zimmermann arbeitete, mit Weben das Brot für sich und den Knaben verdienen:

Septem annis in Egypto cum puero mansuerunt
Joseph et Maria mater, et se sustentaverunt
De labore manuum, nam Joseph exercebat
Artem carpentariam, Mariaque texebat
Byssum atque purpuram; in hoc fuit perita;
Se Jesumque puerum nutriverunt ita ²⁾.

Aus Ägypten zurückgekehrt, machte die sorgende Mutter für Jesus jenes wunderbare, nahtlose Röcklein, das mit dem Knaben größer wurde, immer ganz und neu blieb, und um das endlich bei der Kreuzigung die Soldaten die Würfel warfen ³⁾.

Oft finden sich diese Berichte in den mittelalterlichen Legendenbüchern wieder, und vereinzelt sind sie auch von den Künstlern dargestellt worden. Erinnerung sei hier an das Marienfenster im Münster von Ulm, das uns die webende Jungfrau im Tempel und Josef und Maria arbeitend in Ägypten zeigt, und an die Szene des Buxtehuder Altars, wo mit rührender Einfachheit erzählt wird, wie Maria das seltsame Kleidchen strickt. Inhaltlich nahe jedoch steht unserer Darstellung vor allem «Die heilige Familie» aus dem Marienleben Albrecht Dürers. Durch den Text, den der Augustinermönch Chelidonius, ein Zeitgenosse des Künstlers, dazu geschrieben hat, wissen wir, daß Dürer hier den Aufenthalt in Ägypten schildert. Auch hier sitzt Maria am Rocken und spinnt, und Chelidonius belehrt uns, daß sie eben jene Fäden bereitet, mit denen sie später ihrem Knaben das wunderbare Röcklein weben wird ⁴⁾.

Damit ist ohne Zweifel zum Teil auch die Deutung unserer Darstellung gegeben. Allein, während bei Dürer Christus noch als Wickelkindchen in der Wiege liegt, ist er hier schon ein etwa sechsjähriger Junge, der seiner Mutter bei der Arbeit zu helfen scheint. Die Erklärung dieser Fassung gibt uns die Legende. Sie erzählt: Oft saß Maria allein bei dem süßen Jesus, und mancherlei Fragen hatte sie an ihren weisen Knaben zu richten. Was Mutter und Sohn dabei miteinander redeten, kannte das Mittelalter aus einem langen, dogmatischen Zwiegespräch, das im «Marienleben» Walters von Rheinau gegen 400 Verse umfaßt. Zuerst erzählt Christus von seiner Menschwerdung und von der Aufgabe, die er in der Welt zu erfüllen haben werde, worauf Maria fragt:

Min vil lieber sun Jesu
Den menschen lösen wie wilt du
Und binden Leviathan?
Daz solt du mich wissen lan.

¹⁾ Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, S. 58.

²⁾ Vita beate virginis rhythmica, S. 88.

³⁾ Vita beate virginis rhythmica, S. 105f.

⁴⁾ Beißel, Geschichte der Verehrung Marias, S. 630.

Jesus sprach:

Mit dem tode, den ich
Lidende wirt unschuldeclich ... ¹⁾.

Und nun erklärt er der klagenden Mutter die Notwendigkeit seines Opfertodes und sagt die Ereignisse der Passion voraus.

An diese Legende wird unser Maler gedacht haben, als er seine Darstellung schuf. Christus sitzt bei der spinnenden Mutter, und während der Faden, aus dem das wundersame Röcklein werden wird, durch seine Hände gleitet, weiß und erzählt er auch schon sein ganzes zukünftiges Schicksal...

Noch duftiger und der Idylle näher stehend ist die zweite Szene dieses Bildfeldes, die in ihrer natürlichen Frische direkt dem Leben abgelauscht zu sein scheint. Da kommt der kleine, barfüßige Christusknabe über die Wiese hergetrippelt; sein Röcklein, in dem er irgend etwas Seltsames tragen mag, hält er mit beiden Händchen fest, und stolz blickt er zur Mutter auf, die, ohne Mantel, im einfachen Hauskleid und mit offenem Haar, eben aus der Türe tritt ²⁾. Wie Maria sich leise lächelnd über den Knaben neigt, wie sie bewundernd die Hände erhebt — in der Linken scheint sie, die immer fleißige, noch die Spindel zu halten — dies alles atmet die lichte Lyrik mittelalterlichen Minnesangs.

Die inhaltliche Erklärung dieser Darstellung geben uns schon die apokryphen Evangelien von der Kindheit Christi, von denen ich hier die betreffende Stelle des Pseudo-Matthäus (Kap. 33) zitiere: «Erat autem Iesus annorum sex, et misit illum mater sua cum hydria ad fontem haurire aquam cum infantibus. Et contigit postquam hausit aquam, ut quidam ex infantibus impegerit eum et conquassaverit hydriam et fregerit eam. At Iesus expandit pallium quo utebatur, et suscepit in pallio suo tantum aquam quantum erat in hydria, et portavit eam matri suae. At illa videns mirabatur, et cogitabat intra se, et condebat omnia haec in corde suo ³⁾.»

Das Mittelalter scheint die Legende einzig in der Fassung des Pseudo-Matthäus gekannt zu haben. Wir finden sie zunächst in der «Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica», einem lateinischen Gedicht aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, und von hier aus mag sie dann in die zahlreichen, in der ganzen christlichen Welt verbreiteten Erzählungen von Marias und Jesu Kindheit übergegangen sein. Wir begegnen ihr ohne wesentliche Abweichungen sowohl in Frankreich und England als auch im deutschen Sprachgebiet, und da unser Maler die Legende gewiß vor allem aus einer deutschen Bearbeitung kannte,

¹⁾ Walter von Rheinau, Marienleben, II, S. 69.

²⁾ Obgleich heute der Heiligenschein fehlt, haben wir in dieser lächelnden Jungfrau ohne Zweifel Maria zu erkennen.

³⁾ Tischendorf, Evangelia apocrypha, S. 103. Ebenso gibt die Legende das Thomas-Evangelium (Tischendorf, a. a. O. S. 174; Hennecke, Neutestamentl. Apokryphen, S. 71). Im «Evangelium infantiae arabicum» (Kp. XLV, Tischendorf, a. a. O., S. 205) schöpft Christus nicht neues Wasser aus dem Brunnen, sondern sammelt das verschüttete wieder und trägt es in seinem Taschentüchlein heim: «... Expandens vero dominus Iesus sudarium suum collectam aquam ad matrem suam in eo detulit»

sei sie hier noch einmal nach dem «Marienleben» des Schweizers Walter von Rheinau, der Ende des 13. Jahrhunderts die getreueste Übertragung der «Vita rhythmica» verfaßt hat, wiedergegeben ¹⁾. Walter von Rheinau erzählt:

Bi Nazareth waz gelegen
 Ein brunne kalt, den alwegent
 Die liute schuoffend von der stat.
 Zuo dem Jesus ouch dikke trat
 Mit dem sinem vesselin
 Und brachte sin der muoter sin.
 Eines tages daz kint wolt gan,
 Als es dikke hat getan,
 Nach wasser, unde brach der kruog,
 den es in der hende truog.
 Und do dem kinde Jesu sin vas
 Ze stukken sus zerbrochen was,
 Es schuos des brunnen, da er flos
 Und truog in hien in siner schos
 So schone, daz ein trophe nie
 Von der schosse im engie ²⁾.

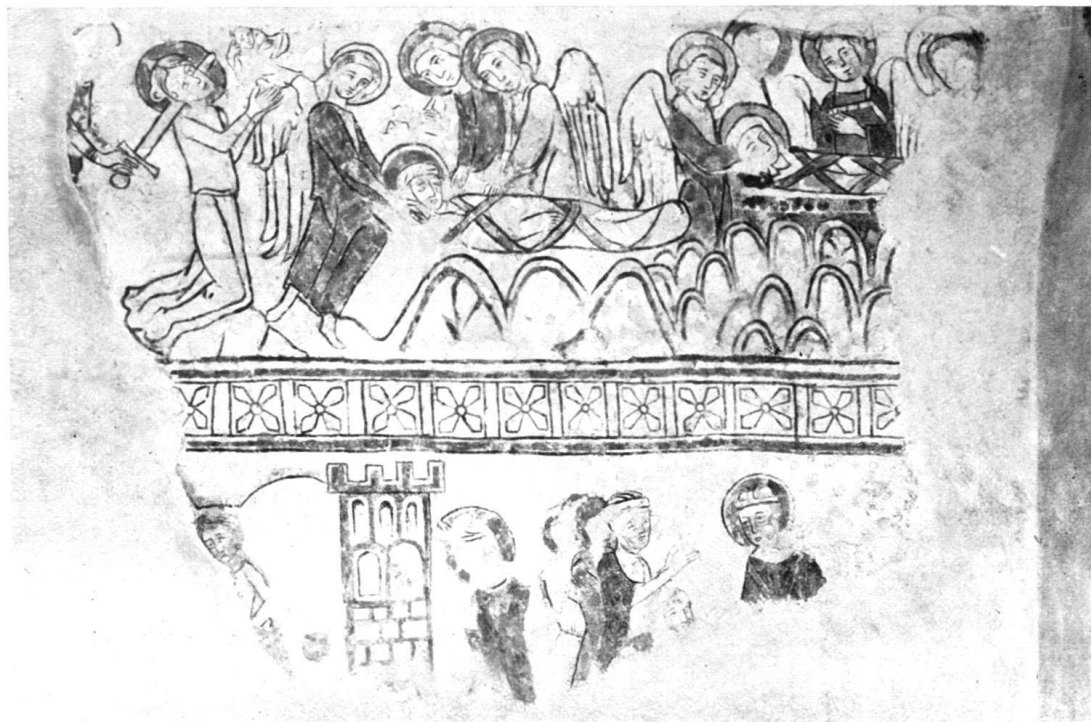
Leider scheinen die meisten mittelalterlichen Legendenerzähler von dem Staunen Marias über das Wunder, wie es der Bericht des Pseudo-Matthäus kennt, und wie es auch in unserem Bilde zum Ausdruck kommt, nichts gewußt zu haben. Auch Walter von Rheinau sagt nichts davon und beginnt, wie seine Vorlage und andere Bearbeitungen, im nächsten Vers mit einer neuen, inhaltlich aber mit dieser eng zusammenhängenden Legende, die uns nun bei der Betrachtung der folgenden Darstellung beschäftigen wird.

Auch sie zeigt eine offenbar nur selten im Bilde festgehaltene Wundergeschichte aus der Kindheit Christi. Der Knabe und drei gleichaltrige Spielkameraden unterhalten sich damit, kleine, runde Henkelkrüge an Sonnenstrahlen, die sich wie ein offener Fächer über das Bild breiten, aufzuhängen. Links von der Kindergruppe steht ein runder Turm, eine Art Vorbau, in dessen Türöffnung Maria mit gefalteten Händen erscheint. Sie trägt den weiten, auch das Haupt bedeckenden Mantel wie in der «Darstellung im Tempel», und zwischen ihr und den Knaben steht ein lockiger junger Mann, der mit lebhafter Gebärde die Jungfrau auf das Spiel der Kinder aufmerksam macht.

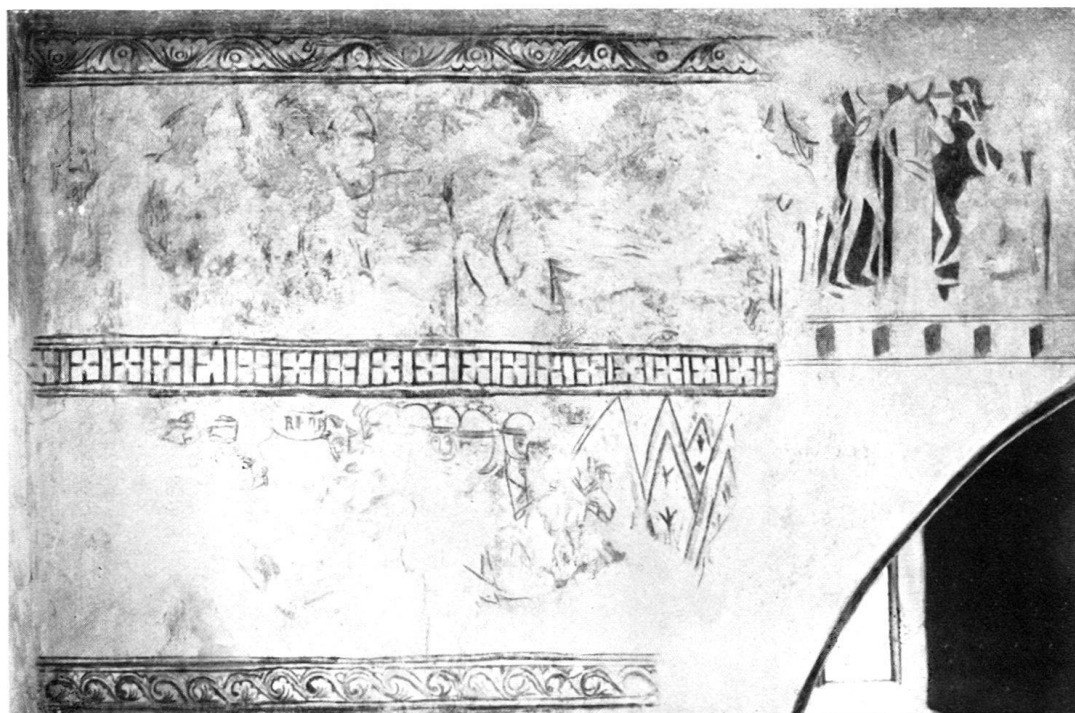
(Fortsetzung folgt.)

¹⁾ Voegtlin, Walter von Rheinau und seine Marienlegende; Hauffen, W. v. R., seine lateinische Quelle und sein deutsches Vorbild.

²⁾ W. v. R., Marienleben, II, S. 44. Gedruckt findet sich diese Stelle auch bei Frenken, Wunder und Taten der Heiligen, S. 7.



Aus der Legende der hl. Katharina und des hl. Nikolaus (zu Seite 91).



Unten: Einsegnung der Thebäischen Legion durch den Bischof von Jerusalem (zu Seite 92).
Oben rechts: Christus vor Herodes (zu Seite 95).



Fragment einer Kirche (Zustand vor der Restauration) (zu Seite 93).



Tod der Maria (zu Seite 96).



Martyrium der 10,000 Ritter (zu Seite 97).



«Darstellung im Tempel» und «Kindermor.d.» (zu Seite 98).



Apokryphe Szenen aus der Kindheit Christi (zu Seite 99 ff.).