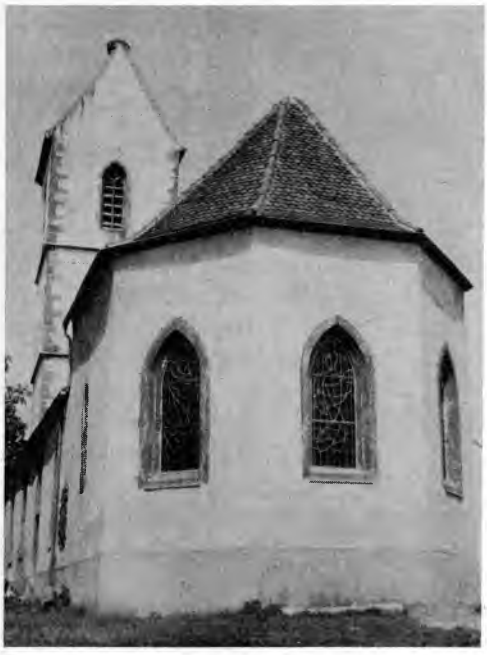
Badische Heimat 36 (1956)

Die Kirche von Blansingen und ihre Bilder

Von Walter Ueberwasser, Basel

I. Die Kirche

Die Kirche von Blansingen gehört jenen selteneren Gotteshäusern an, die entgegen aller Sprichwortweisheit nie im Dorf geblieben sind, ja nie darin geweilt haben. In einsamer Größe liegt das kunstreiche Heiligtum zwischen den beiden beinah verwunschen schönen Dörfern Blansingen und Welmlingen. Wie schwer ruhen seine dicken Bruchsteinmauern, eingesunken in die feuchte Wiesenniederung! Aber der fast zu mächtige Turm reckt sich, wie der überhöhte Chor, weit über gewöhnliches Maß hinaus, in alle vier Winde. Die wellen durch riesige Kornäcker, blaue Salbei-Matten und die vielen Obstbäume dieser fruchtbarsten Hügelwelt zwischen Rheinebene und Schwarzwald, nahe den gelben Felsen von Istein: voll von Geschichte und Urgeschichte.



1. Die Kirche von Osten mit dem Chor

Offenbar ist der Turm der jüngste Bauteil, er trägt die eingemeißelten Ziffern: 1497 und 98. Der dreiseitig geschlossene Chor muß viele Jahrzehnte älter sein. Das niedrigere, einfache Kirchenschiff deutet mit verschieden dicken Mauern und leichter Achsenverschiebung erst recht auf eine lange Baugeschichte, die gewiß bis zu einer viel kleineren, romanischen Kirche zurückführen wird. Erst allmählich, womöglich in vier oder fünf Etappen, kann daraus das imponierende, um 1500 so reich ausgestattete Gotteshaus geworden sein.

Die gleichen Beobachtungen wird man inwendig machen: Wer, wie in Freiburg, durch den massigen „Einturm" eintritt, kommt doch erst vor der Westwand an das eigentliche, alte Tor der Kirche. Der gemeißelte Torbogen und sein gemalter Schmuck ist ja teilweise von der davorgesetzten Turmmauer überdeckt: da liegt die erste „Baunaht"! In der Kirche selber wird man staunen, wenn man sein Augenmerk auf die Fenster richtet. Die vier allzu großen Spitzbogenfenster mit den flachen, falschen Profilen können niemals schon zu einer gotischen Kirche gehört haben. Da steht man vor letzten, verspäteten, groben Bauveränderungen. Erst gegen 1800 werden die Fenster zur besseren Erleuchtung rücksichtlos in die alten Mauern (und Bilder!) eingebrochen worden sein! Aber daneben trifft man auf die Reste von mehreren, sehr schmalen, echt gotischen „Lanzettfenstern", die bisher vermauert waren. Nun hat man die schönen, schmalen Fensternischen zum Teil wieder bloßlegen können. Das sind die Fenster, zu denen, in ihrer damals gedämpfteren Beleuchtung, die grün und rot und gelb glühenden Bilderwände der Kirche des 15. Jahrhunderts gehört haben! Da sich aber an der Nordwand der Kirche zwei solche Lanzettfenster befinden, an der Südwand hinge-

2. „St. Peter". Zeichnung des Herrn Bundespräsidenten Theodor Heuß bei seinem Besuche in Blansingen am 21. August 1955

gen drei, und auch diese untereinander nicht korrespondieren, so ist damit ein weiterer Hinweis gegeben, daß noch weit frühere Umbauten zu den merkwürdigen Achsenverschiebungen geführt haben müssen. Das Kirchenschiff ist, wie der Chor, mit einer flachen Holzdecke geschlossen. In die lichte Weite des Chores tritt man durch den hohen „Triumphbogen" hinüber.

So gibt die Baugeschichte Blansingens schon auf den ersten Blick manche Stufen zu erkennen. Doch soll uns das hier nur so weit berühren, als es mit dem neuen Ruhm von Blansingen und seinen Bilderwänden zusammenhängt.

Die Frage stellt sich, welcher Herrschaft und welchen historischen Vorgängen die zuletzt so überraschend schönen, baulichen und künstlerischen Erweiterungen zu danken sind. Die Unterlagen dazu sind zunächst nur spärlich: Eine Notiz der Fundatio Monasterii Sancti Georgii erzählt um 1094, daß das Kloster St. Georgen im Schwarzwald durch den Herzog Berthold Besitz in Blansingen und Kleinkems erhält. Im Jahre 1173 wird zum ersten Mal eine „ecclesia" in Blansingen erwähnt: das läßt aufhorchen! 1275 verzeichnet das „Liber Marcarum in Diocesi Constanciensi" Blansingen als „in decanatu Wisental" gelegen: Die Verhältnisse ordnen sich. 1350 wird die „Pfarrkirche Blansingen" dem Kloster St. Blasien inkorporiert: Damit ist zweifellos eine mächtigere Stellung erreicht. Auch die wichtigen Meierhöfe Kembs und Blansingen,

Petruskopf aus dem „Abendmahl" der Blansinger Wandmalereien

Abbildungsnachweis: Abb. 1 und 10 sind Aufnahmen der Restauratoren Jürgen Brodwolf und Adelheid Ueberwasser, Abb. 3—7 und 9, 11, 12 von Photograph Hügin in Lörrach, die Klischees 3, 7, 9, 10 und 11 sind der Firma Schwitter in Basel zu verdanken.

die 1094 in den Besitz von St. Georgen gekommen waren, werden 1350 wiedergenannt. Zwischen 1360 und 70 verzeichnet das „Liber Marcarum" Blansingen „cum filia Welingen" (Welmlingen) als zugehörig zum „Archidiaconatus Brisgoviae" und „Decanatus Waremb ach" (Warmbach). 1432 gibt es ein Zunehmen der Kirchen durch die Kapelle St. Nicolai in Blansingen. Im Jahre 1464 aber tritt St. Georgen seine Höfe in Kleinkembs und Blansingen an den Markgrafen Rudolf von Hochberg ab! Das verlangt Aufmerksamkeit! 1493 wird die Mitteilung wiederholt, daß Blansingens Kirche dem Kloster St. Blasien inkorporiert sei.

Daraus erhellt sich die Geschichte der Blansinger Kirche doch um einige feste Punkte: Die schon 1173 genannte romanische Kirche mag in weiteren anderthalb Jahrhunderten jene Vergrößerungen durchgemacht haben, die wir an den Mauern des Kirchenschiffs ablesen konnten. Nichts hindert sodann, mit der Zugehörigkeit zum mächtigen Kloster St. Blasien im Jahre 1350, die bald folgende Erbauung des spätgotischen Chors und die Einsetzung der schönen „Lanzettfenster" im Kirchenschiff vorstellungsmäßig zu verbinden. Ein deutliches Zeichen dafür kann die Tatsache sein, daß auch die Südseite des Chores ein gleiches Lanzettfenster bekommen hat (das heutige „Pfingstfenster").

Höchst bedeutungsvoll dürfte sich, drittens, das 1464 bezeugte markgräfliche Interesse an Blansingen erweisen. Wenn von da ab die seinerzeit unter Herzog Berthold abgetretenen Meierhöfe unter dem markgräflichen Wappen stehen, so werden wir die gleichen Wappen am alten Portal und im Chor der Kirche erst recht ins Auge zu fassen haben. Das wird wichtig. Denn die gemalte Portalbekrönung, mit den Hochberger Wappen zur Seite, kehrt als gleichartig architektonisiertes Rahmenband unter und über den Malereien im Innern der Kirche wieder. Es darf uns nicht stören, daß uns die Schrägbalken der Wappen jetzt „schwarz" vorkommen, erscheinen doch auch in den Bildfeldern der Kirche viele, einst rote Gesichter nun oxydiert und „schwarz" geworden. Das gleiche Schrägbalken-Wappen gibt aber auch der Sakristeitür im Chore eine plastische Spitze.

Hier werden weitere Untersuchungen in St. Blasien und im markgräflichen Hause einzusetzen haben! Vielleicht könnte so doch noch der Stifter jener großen Bilderwände eruiert werden. Für das besondere künstlerische Interesse der Hochberg spricht es, wenn, 1445 datiert, auch die große Grabnische des Bischofs Otto III. von Hochberg in der Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters mit hervorragenden Malereien geschmückt wurde. Von der kunstgeschichtlichen Forschung werden jene Bilder der gleichen Hand zugewiesen, welche die Tafel des Meisters von 1445 mit den Einsiedlern Antonius und Paulus im Kunstmuseum Basel gemalt hat!

Schon sind wir mitten im 15. Jahrhundert im Kreise des einst so reichen, uns noch so wenig bekannten künstlerischen Lebens am Oberrhein!

II. Das große Bilderprogramm

Die Blansinger Kirche ist ziemlich genau „orientiert". Der Ausdruck, den wir heute selbst in banalsten Verbindungen gebrauchen, hatte ursprünglich allein mit dem Sol oriens, das heißt mit der aufgehenden Sonne zu tun. Christus selber wird „Sol invictus", d. i. unbesiegte Sonne und „Sol iustitiae", Sonne der Gerechtigkeit genannt.

Der mächtige, einzige Turm hingegen ruft mit seinem Geläut zum Wachen auf vor den Mächten der Finsternis, die im Westen aufsteigen, sobald die Sonne untergeht. Wie Joseph Sauer in seinem Werk über die „Symbolik des Kirchengebäudes" anführt, ist der hochgebaute Glockenturm nach Honorius Augustodunensis „Symbol der lauten Predigt" (1. Hälfte 12. Jh.). Nach einer viel älteren, wohl ursprünglichen Tradition aber hat die Glocke mit ihrem Lärm die Aufgabe, die im

Finstern aufsteigenden, bösen Mächte zu vertreiben. Turm und Chor, beide drücken in Blansingen dieses große Orientiertsein zwischen Licht und Finsternis ganz ausgesprochen deutlich aus.

Die Himmelsrichtungen sind für den Gläubigen nichts Äußerliches, mit dem Christentum gehen sie innerlichst zusammen. Die Botschaft von dem Weltenheiland als dem Salvator Mundi richtete nicht bloß die Chöre, Mauern, Türme nach dem Weltplan, sie durchdringt die Wände. Die „lebendigen Steine" sollen jeder an seiner Stelle zum „geistlichen Hause" werden.

Dringen wir von Westen ein, so sind alle „vier Wände" der sich in über vierzig Bildern ausweitenden Kirche voller Verkündung gewesen. Und entsprechend ihrer Richtung hatte jede Wand eine andere Aufgabe zu erfüllen.

Im Westen, von woher wir eintreten, sollen wir noch unmittelbar vor dem anhalten, was jedem Menschen bevorstehe: Vor dem J ü n g s t e n G e r i c h t, also vor dem weitgeöffneten Rachen der Hölle zur Linken ebenso, wie vor dem Zug der Seligen in die Himmelsburg. Auch der Kampf Michaels mit dem Drachen hatte an Westwänden gleicherweise Platz, wie etwa in besonderen „Michaelskapellen" im Westturme. In Blansingen dehnte sich dies Thema des Jüngsten Tages ausführlich über die Westwand, ja noch beidseits ein stückweit weiter auf Nord- und Südwand. Freilich ist die den Weststürmen ausgesetzte Seite oft, wie auch in Blansingen, am meisten verwittert. Aber Hölle und Jüngstes Gericht werden jeden fesseln.

Die Nordwand hat von jeher auch „E v a n g e l i e n s e i t e" geheißen. Damit wurde an einen ursprünglichen, schon von Honorius genannten Brauch angeschlossen, das Evangelium auf der linken, also der Nordwand näheren Altarseite zu verlesen. So erfuhr denn der Gläubige auf der „dunklen Seite" der Welt mit der P a s s i o n C h r i s t i zugleich den Weg des Lebens durch Nacht und Tod. Auch in Blansingen haben die Passionsdarstellungen auf der Nordwand Platz gefunden. Sie wollen den Betrachter in fünfzehn Bildern durch die acht Tage vom Einzug in Jerusalem bis zur österlichen Auferstehung begleiten.

Für die südliche Himmelsrichtung ist überhaupt jede andere als eine im guten Sinne lautende Bedeutung ausgeschlossen, so drückte sich im 4. Jahrhundert der Kirchenvater Hieronymus aus. Vielfach herrschte die Auffassung, daß Christus aus dem Süden wiederkehren würde. In genauer Entsprechung zum Evangelientext wurden die Apostelbriefe in der Nähe der Südseite verlesen, die deshalb auch „E p i s t e l s e i t e" genannt wird. So kann es nicht verwundern, dort auch die bildlichen Verkündungen aus den Martyrien der Zeugen Christi zu finden, die jede Pein des Todes im vollen Licht des Glaubens überstanden. Zehn Bilder aus der Petruslegende bestätigen wohl, daß wir in Blansingen in einer Peterskirche weilen.

Im großen Bilderprogramm einer durch und durch orientierten Kirche hat sicher auch der C h o r seine ganz besondere Aufgabe. Auch der Chor war einst, von oben bis unten (!) voll von Malerei. Aber es haben sich in dem vollkommen verwitterten und verdorbenen Mörtelgrund lediglich Farbreste erhalten. Immer wieder fanden sich Spuren von „Engelsgefieder" in der Zone unter den Fenstern. Die Konservierung dieses Engelfrieses lag außerhalb der Möglichkeiten. Darüber muß sich, wie im Kirchenschiff, ein Rahmenbandsystem befunden haben, mehr ließ sich nicht mehr feststellen. Doch darf man wohl vermuten, daß die im Passionszyklus fehlenden Szenen von Himmelfahrt und Pfingsten in der Umgebung des Engelfrieses ihre guten Stellen hatten. Möglicherweise sind auf der gegenüberliegenden Südseite des Chores auch Engelszenen aus dem Leben Petri erzählt worden, die auf der Epistelwand fehlen, darunter vor allem die doch sonst fast nie ausgelassene Szene der Befreiung des Apostels an der Hand eines Engels.

3. Blick in die Kirche: Nordwand und Triumphbogen
Oben: Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Fußwaschung, Gefangennahme, Kaiphas, Geißelung
Unten: Verspottung, Ecce homo, Kreuztragung, Kreuzanheftung, Grablegung, Auferstehung, Noli me tangere
Weitwinkelaufnahme. Für die richtige Proportion vgl. Abb. 9

Um nichts zu fälschen und dennoch die Vorstellung eines einstigen Engelchors etwas wieder aufleben zu lassen, sind bei der notwendig gewordenen farbigen Verglasung der großen Chorfenster drei groß und bewegt gestaltete Engel eingefügt worden, im schmalen Lanzettfenster aber ein Pfingstbild. Nicht in angeglichenem Stil, sondern wie es die mittelalterlichen Jahrhunderte auch nicht anders gemacht hätten, aus unserer Gegenwart heraus.

Betrachten wir nun die vier Bilderfolgen — ihre Meister — und die Zeit ihrer Entstehung.

III. Die Passion des Herrn auf der Nordwand

Überblick: Die Nordwand hatte, als sie mit einer großen Bilderfolge geschmückt wurde, nur zwei schmale gotische Fenster. Davon ist nur eines zwischen dem 6. und 7. Bildfeld (dem Kaiphas-Bild und der Geißelung) erhalten. Vom andern ist lediglich das linke Fenstergewände (mit der hl. Barbara) übrig geblieben. So haben die größeren, neuen, um 1800 eingebrochenen Fenster beträchtliche Stücke der Malerei mit fortgerissen. In der oberen Bilderreihe sind das Abendmahl und die Gefangennahme Christi davon je zur Hälfte betroffen worden, in der unteren Reihe in entsprechender Weise die Kreuztragung und die Grablegung. Dennoch bilden die vier so halbierten Szenen, fast ohne Störung des Betrachtens, einen immer noch integrierenden Teil der ganzen Folge. Hingegen sind das 4. und 12. Feld mit Gethsemane und

Kreuzigung bis auf einen geringen Streifen weggefallen. Weiterer Schaden ist durch den gleichzeitig mit den Fenstern erfolgten Einbau von zwei Emporen entstanden, deren Tragbalken einerseits in die Dornenkrönung und das Ecce homo-Bild eingeschoben waren (Westempore), andererseits in die Auferstehung und das Noli me tangere-Bild (Nordempore). Die Treppe zur Westempore führte am Höllenrachen hinauf. So ist auch das Palmsonntagsbild teils davon, teils von schweren Witterungsschäden im zerstörten Mörtel recht mitgenommen.

An all den zuletzt genannten sechs, sieben Stellen stand die Restaurierung vor äußerst schweren Aufgaben und verantwortungsvollsten Entschlüssen. Ein Leerlassen der zackig ausgefranzten Stellen hätte ja wohl allzuviel abstrakt-moderne Aufmerksamkeit gerade auf das gefesselt, was gar nicht da ist! Außerdem wäre just damit das eigentlich Beste an dieser Wandmalerei zerstört worden: der große rhythmische Zusammenhang und der auf wenige, ausgesuchte Farben beschränkte farbige Zusammenklang der Bilderreihen, ja des ganzen herrlichen Bildgehäuses dieser Kirche! Der Zusammenhang aller der durch die Rahmenbänder nur noch mehr zusammengeknüpften Bilder hat selbst etwas vergleichsweise Architektonisches! Die bilderumspannenden Bänder laufen unten und oben ja selbst in kleine gemalte Architekturnischen und farbige Durchsichten wie im „blauen Himmel" aus. Die gespannten bunten Flächen verändern also den ursprünglich mehr als schlichten Raum in ein sonst nur ganz selten vorhandenes, kunstvolles, malerisches, spätgotisches Raumgefüge! Das war das Wertvollste! Das mußte man restaurieren! Und wie man sonst etwa in gotischen Triforien ein ausgefallenes Säulchen unbedenklich wieder ersetzen wird, so war man gezwungen, auch die Einheit der Bilderwände auf ihren beinah ornamenthaft rhythmischen Zusammenklang hin anzusehen. Außerdem war es auch kirchlich kaum erträglich, wenn einer Reihe von heiligen Gestalten ein paarmal just die Köpfe fehlten. Hier entschied sich das Denkmalpflegeamt und der Oberbaurat der badischen Kirche, daß in diesem Falle eine äußerst vorsichtige, die Lücken mit geringsten Mitteln schließende Restaurierung das Richtige sei.

1. Christi Einzug in Jerusalem. Man sieht rechts das (gut erhaltene, scharf mit Licht und Schatten profilierte) Stadttor von Jerusalem. Vier Leute (mit gelben Judenhüten) drängen heraus. Der vorderste trägt einen grünen Rock mit weißem Gürtel, seinen Mantel hat er ausgezogen, um ihn auszubreiten, damit der Herr darüber reiten kann. Denn Christus kommt nach dem Prophetenwort als „König, reitend auf einem Eselsfüllen". Auch drei Jünger sind dabei, „stracks nach Jerusalem zu wandern". Sie kommen, wie der Esel, gerade hinter einem gelbfelsigen Hügel hervor. Wie einige stern- und kreuzförmige Vorzeichnungen zeigen, war der Vordergrund mit Kräutern und Blumen besetzt. Alle diese, auch nach der Restaurierung in blassen Farben belassenen Bildteile der Mitte und linken Bildseite waren recht abgebraucht und die Umrißlinie und Farbflächen großenteils zerfallen. Gleichwohl ergab eine äußerst sorgfältige Untersuchung der Farbpartikel im Mörtelgrund die genauen Umrisse wieder, z. B. waren Maul und Beine des Esels in der Bodenfarbe negativ ausgespart. Namentlich ist die Bildkomposition mit ihrer weiten Spannung des „Wanderns" von links nach rechts eindrucksvoll.

Das Stadttor, das — wie auf der antiken Bühne — die ganze Stadt Jerusalem bedeutet, ist besonders zu bemerken. Es hat auf der Südwand eine Entsprechung im Stadttor Roms. Auch die „Halbfiguren" der Jünger hinter dem Esel kehren ähnlich wieder, beispielsweise in der Halbfigurengruppe von Maria und Johannes hinter dem Hügel der Kreuzanheftung. Wie die Tore und andere Erzählungs-Requisiten gehören sie zum ältesten Bestand zur Darstellung bewegter Histo-

rien. So begleitet auch der Hamburger Meister Franke das Vordergrundsgeschehen seiner Altäre mit der Spannung großer in den Hintergrund gesetzter Halbfiguren.

2. Das Abendmahl. Obwohl, wie wir vorauserklärten, nurmehr die Hälfte der Darstellung übrig blieb, hat man doch Christus als Bildmitte, mit dem „Jünger, den er lieb hatte" an seiner Brust, dazu nach links und nach rechts in genau symmetrischer Reihung die Häupter der anderen Jünger, hinter dem mit weißen Leinen bedeckten langen Tisch. Dabei schaut, um keinen wegzulassen, immer ein kleineres Gesicht von rückwärts zwischen zwei größeren hindurch, in nirgends auslassender, feierlich „geneigter" Stimmung. Genau ebenso drängen sich die Heiligenscheine, dicht an dicht, gelb, metallisch laut, wie ein gemeinsamer Fanfarenklang von Messinghörnern. Es geschieht ja etwas Ungeheures in dieser Stunde. Ohne die Dreiergruppen späterer Abendmahlsdarstellungen, ist das nach einem vielhundertjährigen Schema so dargestellt, daß wir trotz der heutigen Unvollständigkeit noch sicher sagen können, wo im Drama dieser Komposition der Verräter seinen Platz hatte. Den zwei großen Nimben rechts von Christus entsprechen ja zwei ebensolche auf der linken Seite, wie den drei kleineren Zwischenkreisen drei gleiche links entsprechen müssen: Also zehn Jünger in einer Reihe! Kommt Johannes an der Brust Christi als der elfte hinzu, so muß Judas als der zwölfte seinen ausgesonderten Platz vor dem Tische haben, links von dem vierfüßig geflochtenen Brotkorb! Ähnliche Brotgefäße sind der Malerei seit den frühesten Miniaturen heilig. Für die gleichsam jambisch rhythmisierte Reihung der Jünger ist am Westportal des Straßburger Münsters um 1280 ein recht ähnliches plastisches Vorbild. Judas sitzt auch dort tief am Boden, zur Linken, vor den Falten des lang überhängenden Tischtuchs. Einzelne Brote liegen hier wie dort auf dem Tisch. Auch die schönen Weinkelche des Straßburgers mochten für ein Blansinger Abendmahl nicht unwillkommen sein. Selbst die „breiten" Gesichtszüge der Straßburger Jünger klingen wie ein später, auf Umwegen aufgefangener Nachhall in der Zeichnung des einfachen Blansinger Passionsmeisters nach.

(Vgl. den Petruskopf auf Seite 80!)

3. Die Fußwaschung. Die lange Nimbenreihe der Jünger setzt sich beinah gleich im nächsten Bilde fort. Nur erscheint die Schar noch mehr zusammengedrängt, zum Teil sitzen sie auf einer langen, schweren Holzbank, mit breit gezimmertem Sockel. Hinter der gelben Doppelreihe sind, um die Zahl vollzumachen, rückwärts noch weitere Nimben gesetzt, aber diese, recht besonders, in farbloser Transparenz! Wieder gehören solche langen, truhenartigen Bänke zur ältesten christlichen Bilderüberlieferung (zum Beispiel im Codex des Trierer Erzbischofes Egbert). Auch das weitausschreitende Vornüberneigen Christi scheint fast noch wie altchristliche Figuren antikisch bewegt. Aber es gehört wie das biblisch runde Becken zum Text. Bei Johannes heißt es: „er hob an, den Jüngern die Füße zu waschen". Petrus (der sich sträubte) rafft mit der Linken die Kleider von den nackten Beinen — und legt die Rechte an die Schläfe: „Nicht die Füße allein, sondern auch die Hände und das Haupt!" Christus aber, dessen Linke das geistliche Reinigungswerk vollzieht, hebt die Rechte zur ewigen Lehre: „Ein Beispiel habe ich euch gegeben, daß ihr tut, wie ich euch getan habe." Diese Bilder sind Predigten. Bis in jede Bewegung hinein haben sie eine genau entwickelte Gebärdensprache.

4. Gethsemane. Vor dem knappen Reststreifen des Gethsemane-Bildes werfe man doch die Aufmerksamkeit auf die Ecke zuoberst: Ein überdachtes hölzernes Tor führt (wie es noch Dürer darstellte) in den Garten. Eine kleinfigurige Schar „mit Schwertern und Stangen" kommt herein, zuvorderst Judas im gelben Kleid. Blicken wir um: Judas hat überall, wo er auftritt, das gelbe Kleid! Es gibt

also bestimmte Gewandfarben! Christus trägt fast immer sein purpurfarbenes Gewand, nur ist das Purpurrot oft fast ganz abgeblättert. Für Petrus dürfte das grüne Kleid kennzeichnend sein.

Noch eine Kleinigkeit: Die Schar, auch Judas, hat rote Gesichter! Die roten Gesichter wiederholen sich überall beim rohen Volk der Krieger und Folterknechte. Nur wird für dies Gesichtsrot mehrfach ein billigerer Farbstoff verwendet, der fast schwarz oxydierte! Den „schwarz"-gesichtigen Judas der Gefangennahme dürfen wir so wenig wie die Schergen der Geißelung als „Neger" betrachten.

5. Der Judaskuß. Im bloß zur Hälfte erhaltenen Bildfeld steht doch der dramatische Kern vor Augen: Christus und Judas in unlösbarer Zweiergruppe. Die purpurne und die gelbe Gestalt. Das Opfer, mit dem offenen Gesicht — und der Verräter, mit der angriffigen Seitenansicht. Gleichwohl immer noch: der Herr und der Jünger!

Etwas links daneben deutet ein einziger zweiter Nimbus, der dem Nimbus Christi an Größe gleicht, auf ein dramatisches Gegenspiel. Petrus, der ein Schwert hatte, will von keinem Opfer wissen, sondern kämpfen und „schlug nach des Hohenpriesters Knecht", der Malchus hieß. Aber Christus „rührte sein Ohr an und heilte ihn".

Wieder kann man auf den Bildern alles ablesen. Wie oft sagen dabei die großen Gestalten gleichzeitig mehrere Dinge aus! Das wird in der späteren Malerei als etwas Ungefälliges, Gezwungenes aufhören. Hier aber, in der noch mittelalterlichen Kunst, gehört immer die Handlung und ihre Deutung, die Tat und das Gleichnis zusammen.

6. Christus vor dem Hohenpriester Kaiphas. Ein schwer verletztes Bild. Gleichzeitig mit den großen Fenstern wurde über der Nordempore ein Rundfenster mitten durch die Gestalt Christi gebrochen. Erhalten blieb rechts der großartige Baldachin als Symbol des mächtigen Hohenpriesters, dessen Haus immer wieder „Palast" genannt wird, und die Stelle, wo in gebührender Distanz der Angeklagte stand: Christus. So wird immerhin die weite Spannung dieses Geschehnisses klar. Die zurückhaltende Restaurierung konnte und durfte, um eine gähnende Lücke zu schließen, nichts anderes tun, als mit blassen Farben im Anschluß an die Fixstellen die Gestalten und Richtungen anzudeuten. Jedermann wird unterscheiden, was erhalten blieb und was — mit einer Herübernahme von Kriegergestalten aus dem vorhergehenden Bild — das Fehlende wie in einem schönen alten Text möglichst philologisch „interpoliert".

7. Die Geißelung. Der dreifachen Grausamkeit des Schlagens steht der dreifache Hut-, Kleider- und Stulpen-Zauber der Schergen zur Seite. Die jämmerliche Nacktheit des Geplagten ist ihr eindrücklicher Gegensatz. Der Darstellung der Nacktheit ist der Passionsmeister kaum gewachsen. Gut gezeichnete Nacktheit setzt ja Proportions- und Maßgefühl voraus. Der Blansinger Nordwandmeister aber arbeitet mit den viel zu großen Ausdrucksköpfen des Abendmahls!

Dennoch ist gerade hier eine Stelle, wo der Anschluß dieser Malerei an die Kunstgeschichte beinahe offenliegt. Die Erinnerung an die ersten datierten Kupferstiche drängt sich auf. In acht Passionsdarstellungen zeigt der „Meister von 1446" die gleichen bald ernst, bald hämisch verzerrten Augen, verzogenen Münder und die viel zu großen Köpfe von derben Figuren, die oft ebenso auf viel zu kleinen Beinen stehen. „Alles in allem genommen", schreibt Max Lehrs, „wüßte ich unter den Primitiven keinen Künstler zu nennen, der bei so viel Ungeschicklichkeit doch in Einzelheiten eine solche Ausdrucksfähigkeit und soviel Persönlichkeit an den Tag legt wie der Meister von 1446". Dasselbe könnte von unserm Meister gesagt werden. Möglicherweise haben sie die gleiche Heimat. Der Meister von 1446 gehört auch — an den Oberrhein. Seine Stiche sind auf

4. Die Kreuzanheftung. Nordwand, untere Reihe

Papier mit Basler Wasserzeichen gedruckt! Vielleicht trugen sie denselben Namen*).

8. Die Dornenkrönung. Vergleichsweise hat eine Thronszene mit der stillen Größe des verhöhnten „Königs", mit dem „knicksenden" Spott und den „tänzelnden" Schritten der Peiniger sogar eine gewisse Eleganz. Da zeigt sich die ungleiche Weite dieses Meisters. Doch wird man die Kopfpartien aus dem Vergleiche auslassen müssen. Wie man sieht, sind sie (an der Stelle, wo die Tragbalken der Westempore die Bildwand durchstoßen) sparsam ergänzend beigefügt.

9. Ecce homo. Neben Christus in der bleichen Blöße eines Erbärmde-Bildes steht Pilatus im grünen Staatsrock. Daneben, als Anwalt des schreienden Pöbels, der feiste Pharisäer, im schwarzen Mantel seiner dunklen Pläne. Seine Hände demonstrieren das schlaueste Diplomatenspiel: „Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht!" — Auch wenn das Haupt Christi (wegen der Balken) ersetzt werden mußte, behält man das großartige Bild im Dreiklang seiner drei Figuren vor der mit fertigen Spruchbändern hantierenden Menge in unvergeßlicher Erinnerung.

10. Die Kreuztragung. Hier kann man lernen, was es heißt, rein figürlich zu komponieren. Wie die Menschen des aktiven Lebens am Leidenden zerren, — wenn sie gut sind, wie der kleine Simon von Kyrene, am Kreuz tragen helfen. Der Leidende aber ist mit seinem Haupte vor der Mitte des Kreuzes, wie in der Mitte aller seiner schweren Erfahrungen, schon ganz zurückgewandt: in das gewesene Leben, und zu den wenigen ihm verbliebenen Freunden. Die sieht man nicht mehr, denn das Bild ist (des Fenstereinbruchs wegen) nur noch halb vorhanden, und doch von seinem Kreuzmittelpunkte aus ganz. Räumlichkeit — oder Landschaft, wie in der späteren Malerei — braucht es in einem solchen Bilde nicht! Es ist durch und durch figürlich aufgefaßt. Den notwendigen Hintergrund bildet der „Chor" der weißschimmernden Soldaten.

11. Die Kreuzanheftung ist wohl das stärkste und auch am besten erhaltene Beispiel. Man kann trotz eines richtigen, rund gebogenen Hügels, der im grünen Vordergrund mit eingesetzten Kreuzblattpflanzen beginnt und sich vom „weißen" (farbentblöß-

*) Die kunstgeschichtlichen Vergleiche und Untersuchungen sollen an anderer Stelle folgen.

ten) Himmel abhebt, nicht von „Landschaft" reden. Der runde Hügel ist eine beinah flache geometrische Form. Ein Ort „Golgatha" wird diese Stelle erst, weil statt aller Perspektiven die riesenarmige Kreuzfigur darauf liegt. Der Leidende, der eben daran geheftet wird, ist hier als größte Gestalt schräg über das ganze Bild gebreitet. Das geometrische („Erdemessende") Zeichen vollendet und ornamentiert sich weiter: jedes Kreuzende wird von je zwei kleinen, höchst aktiven Leuten umkrümmt, umzerrt, umhämmert; von weißen, grünen oder roten Hemden umflattert. Wieder heben erst die kontemplativen Gestalten die Hügelscheibe vom Hintergrunde ab. Rechts steht der große Pilatus mit seinem grünen Staatsrock und dem gezackten Purpurhut dahinter. Er hatte, unfreiwillig genug, den Befehl zu diesem Ereignis zu erteilen. Links ragen die ebenso großen Halbfiguren

5. Die Grablegung (Ausschnitt). Nordwand

von Johannes und Maria auf. Maria, im weiß und schwarzen Mantel ganz in sich versunken. Johannes, im weißen, innen grünen Gewand, den Mittelpunkt des Leidens fixierend. So vielen Skalen des Ausdrucks weiß der Passionsmeister Platz, Stelle und Gewicht zu geben.

Wieder ist ein kunstgeschichtlicher Hinweis fällig. Wie schon die Kreuztragung hat auch die -Anheftung auf den Tafeln der sogenannten „Karlsruher Passion" eine teilweise auffällige, jedoch mit viel mehr Figuren angereicherte kompositionelle Wiederholung gefunden. Jener „Maler ist nicht um 1460—70 tätig gewesen, wie man oft gemeint hat, vielmehr war er ein Generationsgenosse von Witz, Multscher und Maleskirchner", schreibt Alfred Stange und weist hin auf die „mauerhaft dichten Schichten und Gruppen zusammengeschobener Figurenmassen", auf „hochliegende Horizonte, gedrungene, häßlich-derbe, oft kretinhafte Figuren mit ihren kurzen Beinen und großen Köpfen". „Daß dieser Maler in Straßburg tätig war, bezeugt die genaue Wiedergabe der Thomaskirche dieser Stadt." So wären wir wieder am Oberrhein! Nur ist das Zeitverhältnis erneut in Frage zu stellen. Die Blansinger Kompositionen sind härter, einfacher, älter. Ja, da wird noch ein merkwürdig feiner Typus des Crucifixus mit ungekreuzten Füßen auf das Holz gestreckt, der zur Annagelung v i e r Nägel braucht! Das kann man noch bei Cimabue treffen, später kaum mehr. So alte Vorlagen haben am Oberrhein mitgespielt.

1 2. Die K r e u z i g u n g fiel durch das neue Fenster weg.

1 3. D i e G r a b l e g u n g ist nur teilweise erhalten, aber welches bannende Bruchstück von der letzten Begegnung der Mutter mit ihrem Sohne wird gegeben! Welches Bild eines leidenschaftlich heftig eingetretenen Todes wird hier überliefert, mit langsträhnig wild zurückgeworfenem Haupt, schmächtigem Körper und aufgetriebener Brust. Auch da müssen

alte Musterbücher — mit Sieneser Nachklängen — Pate gestanden haben.

„Es war aber an der Stätte, da er gekreuzigt ward, ein Garten, und im Garten ein neues Grab . .": die Johannesstelle erklärt die ungewöhnliche Grablegung, direkt unter dem Kreuze, wie sonst nur „Beweinungen" dargestellt werden. Auch die „leinenen Tücher", von denen die gleiche Stelle spricht, sind gegeben. Wir sehen Joseph von Arimathia, der das Laken hält; so muß der dabei mitgenannte Nikodemus, „der vormals bei der Nacht zu Jesus gekommen war", auf der verlorenen linken Seite des Sarkophages gestanden haben.

14. Die Auferstehung. Christus steigt im großen frontalen Anblick eines Gottes aus dem gesprengten Grabe. Stab und Fahne trägt er in der linken Hand. Ein Wächter — mit rotem Gesicht — wird eben hinter der Steinplatte aufmerksam, einer der vorderen hat seiner Zeichnung nach spätgotische Feinheit. Es sind (zufolge der schwer angeschlagenen Kirchenmauer) nurmehr drei Wächter vorhanden, die vorderen ohne Köpfe. Die Restaurierung hat, über die Bruchlinien hinaus, die Figurenumrisse angedeutet, auch die verlorene Hälfte des Antlitzes Christi. Ein Bruchstück gebliebener Engelsflügel im Hintergrund weist auf die frühere Assistenz von Engeln.

15. Noli me tangere. Die Bibel spricht schon bei Gethsemane von einem Garten, Johannes gar von einem „Hofe". Mit geflochtenen Hürden ist dieser „Hof" geometrisch rund geschlossen. Kleine schöne Pilzbäume antikisch-südländischer Herkunft ragen hinter dem Zaun hervor. Christus steht riesenhaft dazwischen. Doppelgebärdig hält er in der Linken, vor den Augen der suchenden Frau, den Gärtnerspaten, in der Rechten die Gottesfahne. Vor der in Anbetung hingesunkenen Maria Magdalena konzentriert und umkreist sich alles. Im Für-sich-sein des Gartens will das majestätische Für-sich-sein des Gottes begriffen werden — und so das große Noli-me-tangere.

Von Maria Magdalena ist nur das schöne Haupt und der unterste Gewandsaum erhalten.

IV. Die Petruslegende auf der Südwand

Überblick:

Die Südwand ist gleichermaßen mit einem großen Bildersystem überzogen. Wieder sind es zwei Reihen, deren Anfang diesmal links oben neben der Triumphbogenwand liegt. Die Reihen schließen gegen Westen mit einem Christophorus in ganzer Kirchenhöhe ab. Doch waren drei Lanzettfenster und auch besondere Wandverdickungen der Baugeschichte zu berücksichtigen; so darf es nicht verwundern, wenn wir nur zwölf Bildfelder feststellen können, die zur Hauptsache der Petruslegende gewidmet sind. Davon sind drei wegen der stärkeren Verwitterungen der Südseite vollständig ausgelöscht gewesen, die meisten andern zufolge der Fensterdurchbrüche nur fragmentarisch vorhanden. Aber es zeugt für die hohe künstlerische Qualität der Malerei, wenn die ganze Wand trotzdem den stärksten Eindruck hinterläßt. Die Deutung wird freilich mehr als einmal vor Schwierigkeiten stehen, dies um so mehr, als die Ikonographie des ersten Apostelfürsten keineswegs so fest liegt wie für die Passion Christi. So scheint sich gleich das erste oberste Bildfeld — mit drei, vielleicht dazugehörigen Heiligen — über die Kante weg auf die Triumphbogenwand auszudehnen.

1. Petrus mit zwei Heiligen, sowie die Auferweckung einer Toten. Die Restauratoren haben gute Arbeit getan und selbst diese ziemlich verwitterte, für den Gesamteindruck des Kirchenraumes so wichtige Ecke mit Sorgfalt und Sicherheit abgeklärt, gefestigt und erhalten. Die Deutung der Szene bleibt fraglich. Ist es die kunstfertige Tabea, von der die Apostelgeschichte erzählt, daß sie in Jaffa starb, und von den Ihren „auf einem Söller" aufgebahrt wurde, bis der herbeigerufene Petrus sie wieder ins Leben rief? Das Fehlen

von Architekturmotiven brauchte die Deutung nicht unbedingt auszuschließen; Petrus hatte ja, von Lydda herbeieilend, ein Gebirge zu durchwandern. So wäre die phantastisch großartige „byzantinische" Felsenlandschaft durchaus am Platz. Aber Petrus wird nach Farbe, Kleidung, Bart und Körperlichkeit sonst ganz anders charakterisiert, auch in der monumentalen Dreiergruppe daneben steht er anders da.

2. Die vier Heiligen mit den Stäben (?). Darf man das Bruchstück auf Sankt Maternus beziehen, dem „Petrus seinen Stab gab" zu einer Totenerweckung, oder auf andere Wanderschaften im Kreise Petri?

3. Die Frauenpredigt des Apostels. Nach der Legenda Aurea konnte Petrus in Rom zunächst beinahe ungestört wirken. Als er aber mit seiner Predigt die vier Konkubinen des Präfekten Agrippa bekehrte, habe die Verfolgung begonnen. Wie genau paßt zu jener legendären Frauenpredigt die Stelle aus dem ersten Petrusbrief: „Es sollen die Weiber ihren Männern untertan sein, auf daß auch die, so nicht glauben, durch der Weiber Wandel ohne Wort gewonnen werden."

Das Bild ist von unvergleichlicher koloristischer Schönheit. Der greise Heilige mit dem lilagrau getönten Inkarnat steht auf seiner Kanzel, das grüne Gewand scheint durch die gelben, gekreuzten Gitterstäbe. Die weißen Kopftücher der Frauen leuchten auf dem schwarzen Grund wie der einzige große gelbe Heiligenschein. Man glaubt das reine Entzücken des Malerauges nachzufühlen. So mochten zu jener Zeit die Gesichter in den Predigten der elsässischen „Gottesfreunde" oder der „Brüder vom gemeinsamen Leben" erblühen. Ähnlich einig untereinander drängen sich auf Lukas Mosers Tiefenbronner Altar (1431) die Häupter von fünf Heiligen im engen Schifflein zusammen. Nicht anders die „drei Frauen unter dem Kreuze"

6. Heiligen-Erweckung in Felsenlandschaft Südwand (hinter der neuen Orgel)

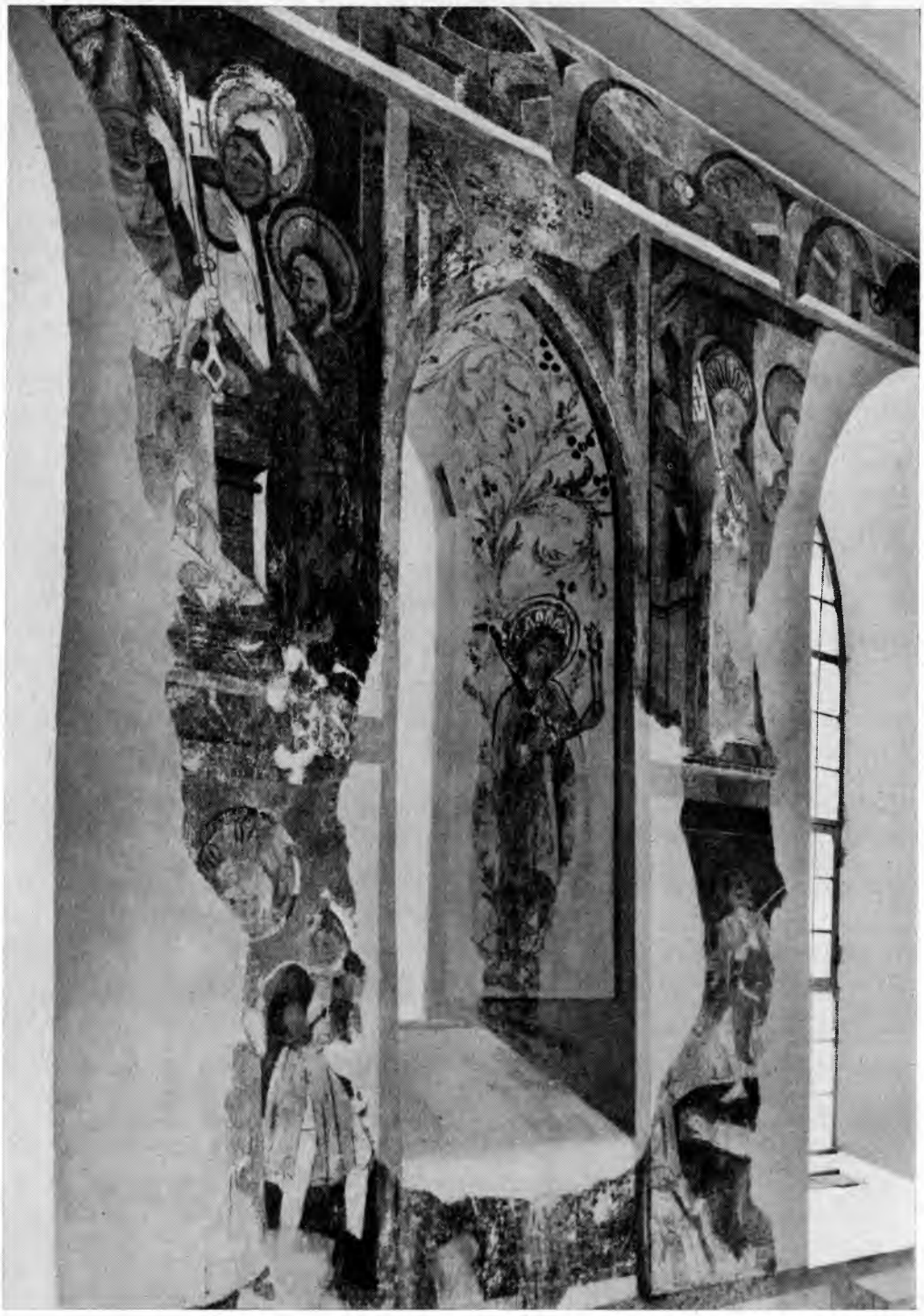
des oberschwäbischen Bildhauers von 1420 (Berlin). Die gelbe, kreuzstäbige Kanzel kommt auch in einer gleichzeitigen Basler Handschrift vor (Colmar, Nr. 306). Man sieht, der durch und durch malerisch empfindende Südwandmeister lebt in seiner Zeit und Gegend.

4. Die Inthronisation. Der Apostel sitzt, vierzig Jahre, nachdem ihm schon beim

Abendmahle die „Lämmer zum Weiden" anvertraut worden waren, auf dem römischen Bischofsstuhl. Zwei befreundete Bischöfe (Linus und Cletus!) stehen ihm zur Seite und halten die Tiara über seinem Haupte. Deren alte „Zuckerhut"-Form (wie sie z. B. Herrad von Landsberg in ihrem „Hortus Deliciarum" mit der Beischrift „papa" notiert hat) bestätigt das hohe Alter der Vorlagen. Aber es tritt noch eine dritte Gestalt zum Throne: Christus, von dessen geistiger Präsenz die Petruslegenden mehrmals berichten. Als Stifter des Schlüsselamtes hat Christus den großen Schlüssel Petri mitergriffen. Die Darstellung bekam die feierlichste Form. Das Antlitz des Herrn wird im zarten Oval, mit der ruhigsten Stirne, dem stillsten Munde und mit weltfernem Blick gegeben. Man vergleiche dies Erscheinungsantlitz etwa mit den breiten, bewegten Gesichtern der gegenüberliegenden Passion! Der Südwandmeister muß mit seiner Darstellung einer ganz andern Tradition gefolgt sein: er hat das Antlitz der sog. „Vera Ikon" gewählt. Dies „wahre Antlitz Christi" soll als nicht von Menschenhand gemachtes Bildnis des Herrn Edessa im Jahre 544 von feindlicher Belagerung gerettet haben. Unter der Begründung, daß Christus selber dies Bildnis in ein Tuch abdrückte, hat das „Edessenum" das Konzil von Nicäa zur Wiederzulassung der Bilder bewegt. In mehreren Wiederholungen ins Abendland gekommen, hat es von Rom aus eine seit dem 14. Jahrhundert zunehmende Verbreitung in der Gestalt des „Schweißtuches der Veronika" gefunden. Wir treffen das immer gleich milde Antlitz um 1400 in Westfalen (jetzt in Berlin), um 1410 in Köln, 1418 in Koblenz und zwischen 1420 und 30 in Nürnberger Beispielen. Um 1440 wird es zum erstenmal in einem Kupferstich des süddeutschen „Meisters der Spielkarten" noch allgemeiner verbreitet. Das Blansinger Haupt gleicht dem Kupferstich, trotz der szenischen Schrägwendung, wie ein Ei dem andern. Der genaue Hinweis schien uns angebracht, weil hier eine Stelle ist, wo für die Bilder des Südwandmeisters mit guten Gründen eine zeitliche Fixierung gefunden werden kann. Auch ein „terminus ante quem" gesellt sich von selbst dazu, weil das Verlangen nach dem wahren Antlitz nun gar nicht mehr aufhört. Wieder ist es ein Süddeutscher (wenn nicht schweizerischer) Meister, der uns gleich drei Kupferstiche des Heilandes hinterlassen hat, darunter zwei mit Schrägwendungen. Aber 1467 datiert, sind alle Darstellungen des Meisters E. S. schon deutliche Fortbildungen der Blansinger Fassung.

5. Quo vadis, Domine? Das schmale hohe Tor mit der weißen Bodenplatte ist als römisches Stadttor zu deuten, dann wird die zweifigurige Szene sofort klar: Petrus will in der Hoffnungslosigkeit der Verfolgungen die Stadt verlassen. Da tritt ihm Christus entgegen. Auf die Frage: „Wohin gehst du, Herr?" antwortet dieser: „Mich wiederum kreuzigen zu lassen!" Wieder nimmt die Legende Bezug auf einen authentischen Ausspruch. Schon nach der Fußwaschung sprach Petrus dasselbe „Quo vadis, Domine?" (Joh. 13, 36). Aber der direkteste Bezug besteht zu Joh. 21, 18: „Da du jünger warst, gürtetest du dich selbst, und wandeltest, wohin du wolltest. Wenn du aber alt wirst, wirst du deine Hände ausstrecken, und ein anderer wird dich gürten und führen, wohin du nicht willst!" Nun ist das Wort Geschehnis und mit der Flucht und Umkehr am Tore zum ewigen Bild geworden.

6. Sieben Köpfe einer aufmerksamen Gemeinde (Fragment). Ohne in dem Bruchstück die genaue Begebenheit feststellen zu können, glaubt man einem Wunder oder einer Predigt beizuwohnen. So könnte das Podium (in der Mitte des Bildfeldes) recht wohl zu einer der vielen Konkurrenzszenen zwischen dem Apostel und dem „Magier Simon" gehören. Das 7., 8. und 9. Bildfeld (untere Reihe). Die Felder sind



7. Blick auf die Südwand
Oben: Inthronisation Petri, Quo vadis, Domine?
Unten: Gefangennahme und Kreuzigung Petri. In der Nische: Die hl. Apollonia
Die während der Restaurierung gemachte Aufnahme zeigt die Mauereinbrüche

restlos zerstört. Das 9. zeigte noch, oberhalb eines eingemauerten Türbalkens, ein gemaltes Schirmdach mit den üblichen schwarz-weißen Deckenrauten. Die drei Felder werden von der neuen Orgel eingenommen.

10. Die Gefangennahme. Petrus, der nach der Legende nur zwei Kleidungsstücke trug (hier weiß und grün), wird gefesselt fortgeführt. Der dunkelgesichtige Scherge leuchtet neapelgelb. Die heftigste Tätigkeit bekommt den farbigsten Akzent.

11. Das Martyrium (Kreuzigung). Nach Isidorus wurde Petrus „unter Nero gekreuzigt, das Haupt nach unten, wie er selbst gewollt hatte". Nach Egesippus seien seine letzten Worte gewesen: „Herr, du allein bist gerade, aufrecht und hoch. Wir sind die Kinder Adams, dessen Fall damit bezeichnet wird, wie der Mensch geboren wird: Kopfüber auf die Erde werden wir gestoßen." Unbeweglich starr sind Körper und Glieder an das Holz gebunden. Wie schon in den französischen Wandmalereien von Nohant-Vicq steht zum Starren die Wendigkeit des Schergen in stärkstem Kontrast. Mit dem kecken Teufelsgesicht sieht er nun wie eine Volksfigur aus dem deutschen Märchen aus. Das grüne Fragment eines vornehm ornamentierten Gewandes auf der linken Seite weist auf die Anwesenheit einer Amtsperson, vielleicht Neros.

12. Die Enthauptung des Paulus. Im gleichen Jahre, 67 n. Chr. Geb., ja für denselben Tag und die nämliche Stunde „ward ein Urteil gegeben, daß Petrus als ein Fremder gekreuzigt, Paulus aber als ein Römer enthauptet werde". So verschwistern sich mit den beiden Gedenktagen auch die beiden Bilder. Den Scharfrichter bekommt man in seiner ganzen Kleidereitelkeit zu sehen, mit kurzem, weiß und gelb geschlitztem Rock und weißer, grün umbauschter Mütze. Von Paulus sind nurmehr die Falten eines weißen, inwendig grünen Mantelzipfels da. Aber die gefaßte Stille des großen Apostels dringt auch so aus der Tiefe des blaugrauen Grundes.

Wesen und Werkbeteiligung der beiden Hauptmeister.

Wie sehr unterscheiden sich die beiden Meister! Der Meister der Nordwand erschien uns durch und durch zeichnerisch. Das darf man schier wörtlich verstehen. Noch auf vielen seiner Bilder sieht man die Vorzeichnungen erst braun entworfen, dann teilweise schwarz nachgezogen, wie solche mehrfache Durchführung der Zeichnung schon für die Werkstatt Giottos durch Cennini überliefert ist. Die Farben gebrauchte er gewissermaßen zur Ausmalung, er „illuminierte" seine Zeichnungen. Selbst wo die Farben wieder abgefallen sind, bleiben seine Bilder „ganz", wie die Bibelillustrationen der Nazarener. Der Nordwandmeister könnte, wie wir schon erwähnten, auch ein Kupferstecher sein.

Ganz anders der Meister der Südwand. Seine Vorzeichnung ist bedeutend eingeschränkt. Die Figuren stehen oft beinahe ohne Handlung in repräsentativer Größe nebeneinander. Alles kommt bei solchem Dastehen auf das Fest der Farben an. Diese sind denn auch in ganz anderer Weise qualifiziert, feiner gewählt und feiner getönt, und vielfach grau oder lilafarben gebrochen. Der Südwandmeister ist durch und durch Kolorist. Er könnte auch Glasmaler gewesen sein.

Trotzdem entsteht kein Widerspruch, die beiden, wie wir meinen, gleichzeitig am gleichen Werk vorzufinden. Offensichtlich hat eine kluge Leitung dem mehr zeichnerischen Meister die lebhaften Passionserzählungen zugewiesen, dem mehr malerischen, die farbigen Repräsentationsszenen.

V. Das Jungfrauengleichnis am Triumphbogen

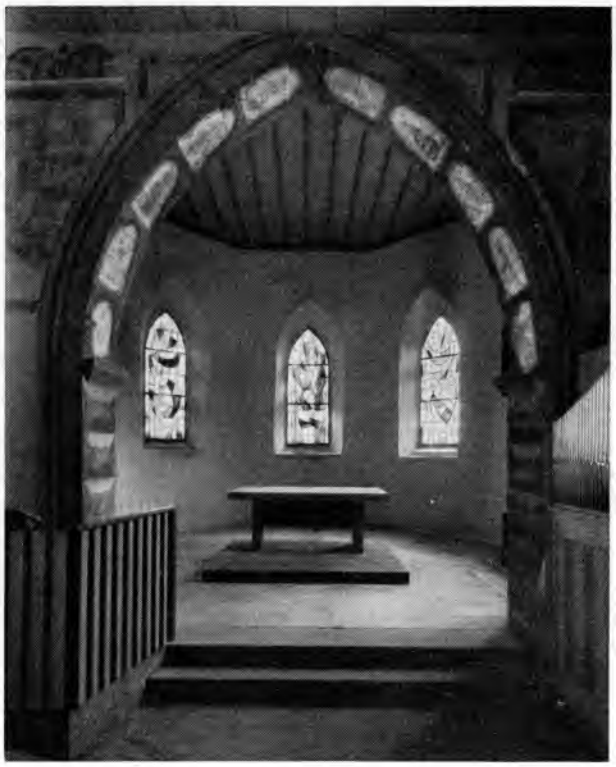
Mit dem Gleichnis der Klugen und Törichten Jungfrauen geschmückt, erhält der Triumphbogen der schlichten Blansinger Kirche ein dreifaches Pforten-Gleichnis.

1. Die Pforte zum Himmelreich. Offenbar bekommt der große Bogen die Bedeutung durch die Klugen und Törichten Jung-

8. Blick in den Chor vor 1955

frauen, die aus zehn kleinen, gemalten Fensterarkaden in der Bogenleibung herausschauen. Dabei ist es wichtig, zu bemerken, daß sowohl die Klugen (zur rechten Seite) wie die Törichten sich allesamt dem Chore zuwenden, woher der Bräutigam kommen soll. Nur die „Perspektive" der gemalten Arkaden nimmt Rücksicht auf den richtigen Einblick von Seiten der Betrachter. In ihren Händen tragen die Jungfrauen schier übergroße Öllampen. Ihre Ärmel hängen lang, sind modisch aufgeschlitzt, so daß man glauben könnte, es mit zierlichen Prinzessinnen auf fürstlichen Bildnissen zu tun zu haben. Man möchte sie in die Reihe des ähnlich höfischen „Stuttgarter Kartenspieles" stellen. Daß diese „in den schwäbischen oder oberrheinischen Raum gehören, ist nie bezweifelt. Graf Waldburg hat sie Moser zugeschrieben". (Stange, Deutsche Malerei der Gotik IV, 102.) Damit wären wir wieder — wenn auch nicht bei Moser! — in der Zeit der Moser, Multscher und Witz, die zuerst deutscher Kunst ihre großen Namen gegeben haben, — aber in wie überaus unterschiedlichen Traditionen!

2. Die Edelsteinpforte. Aber auch die großen Sandsteinquader des Triumphbogens sind durch recht geschickte malerische Schattierungen zu „Diamanten" verwandelt und damit zum Gleichnis geworden. Zwölf Edelsteine auf den „Gründen der Mauern" des himmlischen Paradieses schildert die Offenbarung des Johannes (21, 17 ff.). In den Anweisungen Mosis für die Amtsschilder der Hohenpriester ist die Form und Reihung der „Diamanten" genauer beschrieben (2. Mos. 28, 17). Mauern und Tore aus



9. Blick in den Chor nach der Restaurierung
Im Triumphbogen die gemalten Nischen mit den Klugen und Törichten Jungfrauen
Im linken Zwickel darüber das Mosesbild, im rechten Petrus mit Heiligen
Im Chor der neue Altar und die drei Engelfenster:
von Jürgen Brodwolf (Ausführung Glasmaler Zopf, Freiburg)

Diamanten sind im ganzen Mittelalter gemalt und gemeißelt worden. Schon Karls d. Gr. Godescalc-Evangeliar (in Paris) gibt hinter dem thronenden Christus ihre Mauern im Diamantenschliff zu erkennen — wenn man Blansingen gesehen hat! Im 12. Jahrhundert ist eines der Tore der St. Andochus-Basilika in Saulieu (Burgund) als diamantene Pforte gemeißelt worden. In der großen Glasmalerei mangelt es nicht an gleichen Beispielen. Wer vor der Blansinger Himmelspforte noch daran zweifelte, findet beim Jüngsten Gericht die gleiche himmlische Topographie wieder.

3. Moses und Petrus. Eine dritte Gleichung wird über den Triumphbogen hinweg vollzogen: Moses, der Gesetzgeber des alten Bundes, steht Petrus, dem Felsen des neuen Bundes, gegenüber. Moses sieht man, vom Nordwandmeister, in den Bogenzwickel zur Linken gemalt, wie er in felsiger Landschaft anbetend vor Jehova liegt. Er hat die Schuhe ausgezogen, denn „es ist heiliger Boden". Gottvater streckt ihm von oben her die Gesetzestafeln entgegen, senkrecht gegeben und senkrecht empfangen. (Trotz teilweise empfindlich angegriffenen Mörtelgrundes ist jeder Umriß gesichert.)

10. Törichte und Kluge Jungfrau
Aus dem linken und dem rechten Gewände des Triumphbogens

Zustandsaufnahme während der Restaurierung

Petrus hat im gegenüberliegenden Zwikkel seine Stelle. Monumental und farbenmächtig, wie der Südwandmaler alles malt, steht Petrus, von zwei Heiligen begleitet, mit seinem großen Schlüssel da. Er hat die Schlüsselgewalt empfangen und damit das Recht, im Himmel und auf Erden zu lösen. Gesetztafeln und Schlüssel stehen im Kontrast. In mitreißender Entsprechung schwingt der Triumphbogen aus dem Gesetz des Alten in die Gnade des Neuen Bundes. Unter den vielen großen bildhaften Verkündigungen, welche die christliche Kunst der architektonischen Kraft des Brückenbogens anvertraute, steht die Blansinger unvergeßlich da.

Man muß sich einmal klar machen, daß die christliche Malerei nicht bloß die erzählende Reihung ihrer großen Bilderzyklen kennt, daß sie außerdem in Altarbildern und immer neuen Kompositionen die Macht der Mittengebung beständig beweist. Daß sie überdies aus Altem und Neuem Testament, Propheten und Aposteln und ungezählten anderen Entsprechungen eine dritte Kunst der mächtigsten Kontraste bildete und zugleich zur „Brücke" verbindet, wird zumeist übersehen.

VI. Das Jüngste Gericht im Westen der Kirche

Die Darstellungen auf der Abendseite der Kirche waren recht ausgedehnt. Die „Diamantmauer" des himmlischen Bezirkes dehnt sich noch an der Südwand aus, soviel wie an der Nordwand der mauergeschützte Himmel und die flammenumwallte Hölle. Aber von dem wahrscheinlich vorhanden gewesenen Michaelskampf zur Linken der Eingangstür waren nur einige Farbspuren, von der Himmelsburg und dem Zug der Seligen zur Rechten wenige bezeichnende Überreste zu finden, so ein kleiner Engel in einem Fenster. Die Schäden der Ein- und Umbauten haben die Schäden der Witterung vollgemacht.

11. Das Jüngste Gericht und der große Höllenrachen
Aus der Westecke der Nordwand

1. Das Jüngste Gericht. Mit dem apokalyptischen, zweischneidigen Schwert am Munde sitzt der Weltenrichter auf dem Regenbogen und hat die Erde „zum Schemel seiner Füße". Von blasenden Engeln im bestirnten Himmel umgeben, hatte er Maria und Johannes als die großen Fürbitter der Menschheit zur Seite. Doch konnte von der sog. „Deesis" die zunächst noch erkennbare Gottesmutter nicht mehr erhalten werden, da ihr Platz schon auf die zerstörtere Westwand übergriff.

2. Die Hölle. Der Höllenrachen ist von umso erschreckenderer Größe. Das Tier ragt aus einem Flammenmeer hervor. Hinter dem Gitter seiner Zähne schauen Weltliche wie Geistliche, Männer wie Frauen mit starren Augen hervor. So hat das Lustgärtlein der Herrad die Verdammten wie die Seligen in dichten Scharen gesammelt und benannt. Luzifer mit seinen drei Gesichtern an Kopf, Bauch und Hinterbein steht mitten dazwischen, aber gottlob gefesselt. Immer neue Scharen werden von einem Teufel „mit Ketten der Finsternis zur Hölle verstoßen und übergeben" (2. Epistel Petr. 2, 4). Für das Ungeheuer mit dem bannenden Riesenauge sind volkstümliche Vorlagen unverkennbar. Der Nordwandmeister hat die Szene gemalt; aber zwischen den gezeichneten Typen taucht auch ein ungewöhnlich malerischer Kopf auf; wer weiß, ob sich nicht der Südwandmeister selber hinter das Gehege der Zähne versetzt hat.

VII. Die Einzelheiligen in den alten Fensterwandungen und der hl. Christophorus an der Südwand

Zur geistlichen Ausstattung gehörte endlich eine Reihe einzelner Heiligen. Da sie an den Wandungen der alten, von Bändern umrahm-

ten Fenster untergebracht wurden, gewannen sie den Charakter von gemalten Nischenfiguren. Es blieben indessen nur vier erhalten, zwei an der Nordseite, zwei auf der Südwand.

Die hl. Barbara steht als gekrönte Fürstin mit Turm und Märtyrerpalme im halben Gewände des 1. Fensters. Die Gegenseite des alten Fensters ging durch die Fenstervergrößerung verloren.

Ein heiliger Papst im Gewände des letzten Lanzettfensters der Nordseite wird, sicher zu Unrecht, als Hl. Urban angesprochen.

Die hl. Apollonia, die Zange und Zahn als zahnärztliche Attribute trägt, hat in einem jungen Abt ihr Gegenüber bekommen. Es sind die schönsten Figuren der Kirche, der Südwandmeister muß sie gemalt haben.

Der weiße Mauergrund all dieser Einzelheiligen ist — immer noch wie in der Zeit der etruskischen Gräberkammern — mit den zarten Gewinden feiner Pflanzen geziert. Auch hier bedeuten sie — kaum anders als dort — die himmlischen Gefilde.

Der hl. Christophorus. Niemand wird den Riesen unter den Heiligen übersehen,

12. Fische und Wunderfisch zwischen den Füßen des hl. Christophorus. Südwand

der mit dem großen Stab in seinen Händen und dem Christkind auf seinen Schultern vom Sockel bis zum Gesims hinaufreicht. Als großer Lebensretter zwischen den Ufern von Diesseits und Jenseits hat auch er seinen sinnvollen Platz erhalten: zwischen der gefährlichen Abendseite und den Epistellegenden. Ziemliche Teile seiner Figur sind einstmals beim Emporeneinbau zerstört. So wurde die große Linienführung, sinnvoll und unterscheidbar, in der Schwingung der oben wie unten erhaltenen Teile, ergänzt. Im Flusse wimmeln noch die naturhaft gesehenen Wassertiere, Fische und Seepferdchen, vor allem ein Hecht zwischen seinen kraftvollen Füßen. Auf dem 1423 datierten Einblattdruck des „Buxheimer Christophorus" gibt es Verwandtes.

VIII. Die Kirche als himmlisches Gehäuse

Über vier Wände hin wird ein einziges, großes Bilderprogramm ersichtlich. Ohne Frage steht dahinter die weise Planung hoher geistlicher Überlegungen: St. Blasien. Selbst volkstümliche Anteile wie der große Christophorus wurden sinnvoll eingeordnet. Im Schauspiel des Höllenrachens hat die Geistlichkeit ihrer selbst nicht geschont. Und selbst wenn der Idee zuliebe auf allerälteste Bildüberlieferungen zurückgegriffen worden ist, wurde doch im ganzen Bilderkreis etwas Neues entfaltet.

Man kann das vielleicht am leichtesten am Jungfrauenzyklus verfolgen, der von jeher sich gern an Kircheneingänge anlehnte (Galluspforte in Basel, Jungfrauen-Portale in Freiburg und Straßburg), aber nun in den Triumphbogen als einen entscheidenden inneren Durchgang versetzt ist! Wie oft warteten dort in runden Kreisen die Apostel als Angehörige ihres Königs Christus! Aber so wird nun auch die Passionswand als Ganzes wie zu einer innerlichen Andacht, gleichsam als eine gewaltige Pietà dargeboten. Weder Honorius Augustodunensis, noch Sicardus oder Durandus, auf die sich als den starken Vermittlern des 12. und 13. Jahrhunderts die

große Untersuchung Joseph Sauers vornehmlich bezog, scheinen uns Aufschlüsse zu dieser inwendig gemalten, keine Wand mehr auslassenden „Symbolik des Kirchengebäudes" zu geben. Ja, ganz anders als die so oft zufällige, bloß wortmäßige Symbolik tritt uns hier die stärkste Grundsätzlichkeit einer prinzipiellen, auch alle Kunst ordnenden Welteinigkeit entgegen, die wir erst in den letzten Jahrzehnten inständiger zu erkennen beginnen.

Gewiß hat auch diese ihrer selbst so sichere Kraft des geistigen und bildlichen „Ordnens" ihre lange Entwicklung gehabt, wofür die ravennatischen Mosaiken, die Wandgemälde der Reichenau und Giottos Zyklen in Italien nur ein knapper Hinweis jeweilen neuen Disponierens sein mögen. Wieviel durchgehend Gleiches bewahrt sich trotzdem! Wenn in S. Appolinare Nuovo wie in Blansingen Christus im gleichen Purpurkleid durch sein Leben und Sterben geht, so beweist sich darin wie im grünen Petrusgewand oder gelben Judaskleid eine vom Gewand als solchem unabhängige und einheitliche Symbolik. Selbst die zwei Christusbilder sprechen nicht dagegen. Sie gehören höchstens zu der „doppelten Ikonographie", von der Emile Mâle für beinahe die gesamte christliche Bildüberlieferung spricht. Merkwürdigerweise treten sich aber auch in S. Apolinare nuovo an Nord- und Südwand zwei verschiedene Christusbilder „einheitlich" gegenüber.

Zweifelte aber jemand an jener Einheitlichkeit, so müßte doch schon ein Blick auf das wunderbare Rahmenwerk den Betrachter über das einheitliche Gehäuse überzeugen.

Das Gehäuse. Dreiteilig baut es sich auf mit einem gemalten Sockel zuunterst, vielfachen Rahmenbändern darüber, und einer ringsum laufenden „Zwergarkatur" zuoberst. Jedes solche Stück ist alles andere als zufällig. Überall springt auch die „gute Tradition", oft über Jahrhunderte hinweg, wieder hervor. Der gemalte Sockel ist, soweit er die biblischen Szenen unterbaut, ein gemalter, festlich groß ornamentierter, farbenwechselnder Teppich mit langen Fransen. Wir kennen ihn als „plastischen Wandbehang" unter der ähnlich mit Bändern und Nischen versehenen Westwand der Kathedrale von Reims! Vom „Diamantsockel", der als eigentlich himmlische Topographie auftritt, haben wir schon gesprochen.

Aber auch das schlichte Bändersystem, das in der Mittelzone die biblischen Historien mehr verbindet als trennt, hat bei genauem Zusehen seine besonderen Überraschungen. Sandsteinfarbig gemalt, wird es jeweilen von inwendigen, in der Farbe wechselnden Streifen begleitet, die aber auch einzeln ausfallen können! Solche bildeigenen Streifen kennen wir z. B. aus den sog. „Carmina burana" (Benediktbeuren, um 1225). Sie vermitteln den vom Rahmen eingeschlossenen Figuren etwas mehr Entfaltungsraum; letztlich sind es die Überreste derselben, in farbigen Streifen angelegten, nachantiken und frühmittelalterlichen Wandmalerei, die wir noch in St. Georg in Oberzell kennen.

„Sicherlich verfügte die Wandmalerei über eine eigene, für uns verschüttete Überlieferung", sagt Hans Jantzen von jener herrlichen ottonischen Wandbilderfolge. Die Blansinger „Bildrandstreifen" vermitteln wertvolle Einblicke in die Weiterentwicklung. Man sehe sich z. B. das Abendmahl oder die Fußwaschung genauer an: zur Markierung von „Innenraum" genügt ein weißer Bildrandstreifen oben!

Aber das Kunstvollste sind die inwendigen „Zwergarkaden", die ringsum die Wände zuoberst „abschließen", kann man nicht sagen. „Durchbrechen" und den Himmelsraum „aufschließen" wäre richtiger! Da wird, vor aller zentralperspektivischen Lehre, gleichsam in deren Vorbereitung mit kleinen Durchblicken gespielt, der Innenraum wird „durchsichtig", hintergründig im lichtesten Sinne; mit grünblauen Hintermalungen wird

Kirchlein v. Welmlingen (Filialort v. Blansingen)
Nach einer Zeichnung von F. Renk

der „Himmel" eingelassen, und der kleine Kirchenraum scheint sich zu weiten und groß zu werden!

Solche „durchsichtige Architektur" kennen wir sonst etwa auf gemalten Altargemälden des 14. und 15. Jahrhunderts, z. B. daß der steinerne Sarg Christi (Verduner Altar) oder die heilige Krippe (Erfurt) oder der Marienthron (Glatz) mit lauter Zwergarkaden sakral durchbrochen und vielleicht gar, wie ein himmlisches Gebäude, von Engeln durchflogen wird. In der großen Malerei hat die selber durchsichtige Glasmalerei diese Himmelsarchitektur übernommen. Von den italienischen Vorläufern ist hier nicht zu sprechen.

In der Wandmalerei von Blansingen traten die obersten Arkaturen an die Stelle von „Zinnenkränzen", wie sie auch in den benachbarten südbadischen Kirchen noch weiterlebten. Wenn diese Zinnen auf einfachste Weise ausdrückten, daß alle Bilderfolgen zur Einkehr in das himmlische Jerusalem gehören, so ist man von dem nun, ebenso oben wie unter den Bildern himmlisch durchbrochenen Raum von Blansingen schon ganz umfangen.

Wieder haben wir also, wie in St. Georg in Oberzell oder in der berühmten Capella dell'Arena von Padua, einen ganz und gar durch Malerei verwandelten Raum. Jener um 1440 nur mit den Mitteln der Malerei vollzogene „Umbau" der Blansinger Kirche war eigentlich der großartigste und schönste! Man hat ihn jetzt unter der Hingabe von allen Beteiligten, so weit es ging, wiederhergestellt. Die Landleute haben es empfunden, wenn sie den Restauratoren in ihrer oft pausenlosen Arbeit wie zu Petri Zeiten Körbe mit Brot und Früchten zutrugen! Die Restauratoren haben es erlebt, wenn sie zu der geretteten alten Kunst in den farbig abzustimmenden Chorfenstern auch ein Stück eigene Arbeit hinzufügen durften. Der unentwegte Einsatz der kirchlichen und weltlichen Bauräte — vor allem des Baurates Ehrlich! — gehörte dazu wie der treue Rat des Badischen Denkmalpflegers Prof. Schlippe, nie zu vergessen das liebende Sorgen von Julius Wilhelm um die Wiederherstellung dieser Kirche durch mehr als dreißig Jahre! Wieder war es, wie vor fünfhundert Jahren, eine einzige große geistige, werkliche und heimatliche Gemeinschaft.

Als ihre höchste Aufgabe bezeichnete es die mittelalterliche Malerei, durch das Sichtbare das Unsichtbare auszudrücken: Per visibilia invisibilia, durch das Vergängliche das Zukünftige. Im Hebräer-Brief lautet dasselbe Vorhaben: „Denn wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern die zukünftige suchen wir." Das haben die Meister von Blansingen gemalt.