

## Jürgen Michler: Zur Innenrenovierung der Pfarrkirche von Eriskirch

Nach einjähriger Bauzeit und längerer Vorbereitung ist um die Jahreswende die Innenrenovierung der Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Eriskirch am Bodensee abgeschlossen worden. Dabei hat das innere Erscheinungsbild keine wesentlichen Änderungen erfahren, wie sie üblicherweise zum Anlaß für einen Bericht im Nachrichtenblatt der Denkmalpflege genommen würden. Hier soll vielmehr davon berichtet werden, warum man sich für die Erhaltung des bisherigen Zustandes entschieden hat.

Das Bauwerk weist an sich nichts Besonderes auf: es zeigt das im Umkreis des Bodensees übliche Gefüge, mit einem einschiffigen Langhaus als flachgedecktem Kastenraum, das mit dem gleichfalls flachgedeckten Chor durch einen weiten Spitzbogen verbunden ist. Baudaten sind nicht überliefert; der Bau dürfte um

1400 entstanden sein. Nur der Chor läßt mit seinem Polygonalschluß und seinen Maßwerkfenstern sowie mit Strebepfeilern am Äußeren noch die mittelalterliche Gestalt erkennen, während das Langhaus durch einen Umbau von 1666 einen barocken Charakter erhalten hat. Das Gnadenbild der Muttergottes von Eriskirch ist noch mittelalterlich, während die übrige Ausstattung überwiegend dem Barock entstammt. Berühmt geworden ist die Kirche von Eriskirch aber durch die 1932/33 entdeckten spätgotischen Wandmalereien. Im „Tätigkeitsbericht des Württembergischen Landesamtes für Denkmalpflege über das Jahr 1934“ (Lit. 7) heißt es dazu:

„Die wertvollste Entdeckung des vergangenen Jahres ist zweifellos die Ausmalung der Pfarrkirche in Eriskirch bei Friedrichshafen . . . Der Bilderzyklus ist nicht

1 ERISKIRCH, PFARR- UND WALLFAHRTSKIRCHE UNSERER LIEBEN FRAU. *Blick vom Langhaus in den Chor.*



2 CHORRAUM  
der Kirche Unserer  
Lieben Frau in  
Eriskirch



nur durch seine lückenlose Erhaltung, die in Deutschland einzigartig sein dürfte, bemerkenswert, sondern vor allem auch durch seine kunstgeschichtliche Bedeutung für die Malerei des Bodenseegebiets zu Beginn des 15. Jahrhunderts... Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Eriskircher Fresken ist vor allem darin zu erblicken, daß sie am Anfang einer Entwicklung stehen, die sich über die Konstanzer Wandmalereien (in der Augustinerkirche und in der Nikolauskapelle des dortigen Münsters) fortgepflanzt hat bis zu dem Höhepunkt, der in der Kunst eines Konrad Witz erreicht wurde.“

Durch die Forschungen von Richard Schmidt (Lit. 7), Hermann Eggart (Lit. 4) und Alfred Stange (Lit. 8), haben die Eriskircher Wandmalereien einen festen und bedeutenden Platz in der deutschen Kunstgeschichte zugewiesen bekommen.

Seit der letzten Gesamtrenovierung von 1932/33, bei welcher diese Wandmalereien entdeckt wurden, sind inzwischen über fünfzig Jahre vergangen, und so war jetzt eine erneute Renovierung durchaus erforderlich. Auch die – ohnehin nur fragmentarisch erhaltenen – Wandmalereien bedurften dringend einer Reinigung. Insgesamt beschränkte man sich aber darauf, den bei der damaligen Gesamtrenovierung hergestellten Zustand wieder in stand zu setzen – ohne ihn wesentlich zu verändern. Nicht, daß es keine Ansatzpunkte für etwaige Veränderungen gegeben hätte: schon der fragmentarische Zustand der Wandmalereien lieferte Diskussionsstoff bei den vorbereitenden Überlegungen zur jetzt abgeschlossenen Renovierung. Dabei reichte die Spannweite der Änderungswünsche von der Ergänzung der Fragmente bis zum Wieder-Übertünchen – andererseits aber auch bis zur Freilegung weiterer, 1932/33

noch nicht freigelegter Malereien. Bei allen diesen einzelnen Veränderungswünschen war aber zu prüfen, inwieweit sie auch für das Erscheinungsbild des Gesamt-raumes eine Verbesserung erbracht hätten. Die Prüfung ergab, daß das Restaurierungskonzept von 1932/33 auch heute noch als Gesamtkonzept zu überzeugen vermag.

Das Restaurierungskonzept von 1932 beruhte im wesentlichen auf drei Faktoren:

1. *Rückführung auf den barocken Zustand* unter Eliminierung der im 19. Jahrhundert erfolgten Veränderungen, insbesondere der neugotischen Nebenaltäre (von Schlachter, Ravensburg). Dieses Ziel stellte zunächst die Grundlage für das damalige Restaurierungskonzept dar, wie aus einer farbige angelegten Innenraumperspektive des Kunstmalers Max Reeb ersichtlich ist, die im Denkmalarhiv der Außenstelle Tübingen aufbewahrt wird.

2. *Freilegung der spätgotischen Wandmalereien*, die offenbar erst im zweiten Planungsstadium bei vorbereitenden restauratorischen Untersuchungen entdeckt und als freilegungswürdig erkannt worden sind (Lit. 3). Dabei entschied man sich für eine Gesamtfreilegung nur im Chor, während im Langhaus nur einzelne besser erhaltene und ikonographisch bemerkenswerte Bilder freigelegt wurden.

Diese unterschiedlichen Grade der Freilegung in Chor und Langhaus sowie die Konfrontation von barocken und spätgotischen Gestaltungselementen in ein und demselben Kirchenraum machten gestalterische Eingriffe zur Wiederherstellung eines einheitlichen Erscheinungsbildes erforderlich. Man beschloß daher



3 WANDMALEREIEN IM CHOR der Kirche Unserer Lieben Frau: Dargestellt sind Noahs Schande und Verspottung, Joseph bewirtet seine Brüder.

3. die *Ausführung neuer, zusätzlicher Malereien* im Langhaus, wofür man Kunstmaler Braun aus Wangen berief. Diese Malereien sollten sowohl auf den Bestand Bezug nehmen – auf die spätgotischen Wandmalereien in ihrer Farbigkeit, auf den barocken Zustand in der Form des Deckenbildes – sie sollten aber auch Ausdruck der zeitgenössischen Kunst sein, wovon die Bemalung der Chorbogenwand in inhaltlicher Aussage wie formaler Gestaltung zeugt.

Auf den ersten Blick erscheint ein solches Gesamtkonzept aus heutiger Sicht keineswegs gleich überzeugend, sondern durchaus verbesserungsbedürftig, entspricht doch das damalige Ergebnis überhaupt keinem historischen Zustand! Selbst abgesehen von der gestalterischen Zutat neuer Malereien: schon das Nebeneinander der spätgotischen Wandmalereien und der barocken Ausstattung hatte es historisch nicht gegeben – vor der Renovierung von 1932/33 waren sie niemals gleichzeitig sichtbar gewesen! Warum hatte man denn nicht gleich den *ursprünglichen Zustand* des mittelalterlichen Bauwerks insgesamt wiederhergestellt, wo man doch gerade die zugehörigen Wandmalereien entdeckt hatte? Oder wenn man das – wie sich bei Prüfung der Befundlage zeigt – nicht mehr konnte, weil die späteren Veränderungen doch zu tiefgreifend waren und weil vor allem zuviel vom ursprünglichen Bestand doch fehlte,

aber auch, weil man wertvolle Teile des barocken Bestandes nicht einfach aufgeben durfte: warum beließ man es dann nicht beim barocken Zustand, der doch gewissermaßen (unter Abzug der damals noch nicht als historisch erkannten neugotischen Ausstattung) den damaligen *Endzustand* der historischen Entwicklung dieses Kirchenraumes darstellte? Die „Sowohl-als-auch-Entscheidung“ für die Rückführung auf den barocken Zustand bei gleichzeitiger Freilegung der spätgotischen Wandmalereien kommt uns heute auf den ersten Blick wie eine „konzeptlose Veränderung“ vor, wie ein „Auseinanderrestaurieren“ eines gewachsenen historischen Zustandes – und die daraus resultierende Notwendigkeit des gestalterischen Eingriffes mit der Einbringung zusätzlicher neuer Malereien scheint dafür Beweis genug.

Bei näherem Zusehen stellt sich aber heraus, daß man damals keineswegs planlos vorgegangen war, sondern durchaus gezielt und konsequent. Indizien dafür sind die sauber präparierten „Freilegungsfenster“, die am Beginn der jetzigen Arbeiten bei Abnahme der an den Langhauswänden angebrachten barocken Skulpturen entdeckt wurden. Diese Freilegungsfenster sind bei der Renovierung von 1932/33 als Befundbelege für die nicht freigelegten Teile der Langhausausmalung angelegt worden, und zwar an nicht störenden Stellen – je-

weils also hinter den Ausstattungsstücken verborgen. Diese Freilegungsfenster belegen nun nicht nur die vollständige ursprüngliche Ausmalung der Langhauswände, sie belegen auch, daß es vor dem spätbarocken Endzustand des 18. Jahrhunderts bereits einen frühbarocken Ausmalungszustand gegeben hatte, wobei die 1666 eingebauten barocken Fenster mit ornamentalen Malereien eingefäßt waren. Daß man diese – an sich recht gut erhaltenen – Malereien nicht auch freigelegt hat, zeugt davon, daß man offensichtlich nicht „konzeptlos“ vorgegangen ist.

Versuchen wir, das Restaurierungskonzept von 1932/33, welches nirgendwo schriftlich niedergelegt ist, anhand seines Ergebnisses, nämlich des vorhandenen Bestandes zu rekonstruieren, so zeigt sich, daß man dabei das Ziel verfolgt hat, die „Geschichtlichkeit“ des Bauwerks in ihren wesentlichen Konturen sichtbar und ablesbar zu machen, sie in eine neue gestalterische Einheit einzubringen, und damit einen neuen Beitrag für die Geschichte des Bauwerks zu leisten. Unter dem Aspekt der Herstellung einer neuen gestalterischen Einheit ist auch die Entscheidung über die unterschiedlichen Grade der Wandmalereifreilegung in Chor und Langhaus zu verstehen. Sie folgt nicht nur den Zwängen des Erhaltungszustandes – der im Langhaus nicht viel anders ist als im Chor –, sondern sie berücksichtigt auch den Umstand der unterschiedlichen Überlieferung des baulichen Bestandes: ist doch der Chor noch in seiner mittelalterlichen Gestalt erhalten – zudem auch noch teilweise mit mittelalterlichen Glasmalereien ausgestattet –, während das Schiff durch den späteren Umbau eine barocke Prägung erfahren hat. Durch die vollständige Freilegung seiner Ausmalung wurde der mittelalterliche Charakter des Chores intensiviert, während mit der Beschränkung auf die Freilegung nur der wesentlichsten mittelalterlichen Bilder im Langhaus dessen barocker Charakter respektiert wurde. Damit wurde außerdem einem „gottesdienstlichen Belang“ entsprochen: denn der Erhaltungszustand der spätgotischen Wandmalereien war insgesamt soweit fragmentiert, daß die Gemeinde bei unmittelbarer Nahsicht daran Anstoß nehmen könnte – während die Ausmalung des Chores aus der Fernsicht durchaus als ästhetische Einheit aufgefaßt werden kann. Andererseits sind auch die wissenschaftlichen Aspekte in bezug auf die nur teilweise freigelegte Langhaus-Ausmalung insoweit gewahrt, als sich auch aus den einzelnen Bildern das Gesamtsystem erschließen läßt.

Im Hinblick auf die Einheitlichkeit des Gesamtraumes bilden die im barocken Langhaus freigelegten einzelnen mittelalterlichen Wandbilder zugleich eine Art „Widerpart“, welcher auf die barocken Ausstattungselemente im sonst mittelalterlichen Ensemble des Chores „antwortet“ (den Hochaltar und die Stuckdecke mit dem spätbarocken Deckenbild). Angesichts dieses gegenseitigen Ineinandergreifens wird auch deutlich, daß mit der Entscheidung, die frühbarocken ornamentalen Fenstereinfassungen des Langhauses nicht wieder freizulegen, einem konglomerathaften Durcheinander der verschiedensten stilistischen Elemente planvoll entgegen gewirkt worden ist.

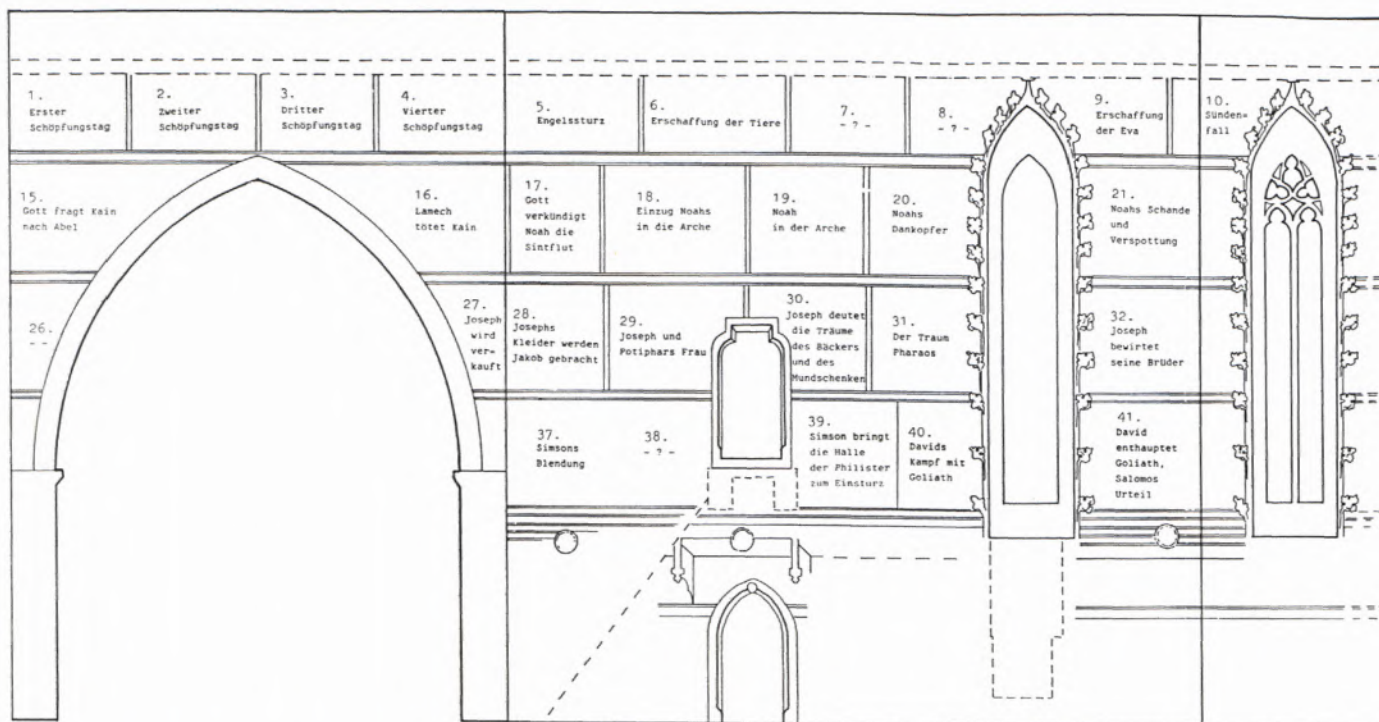
Auch die neuen Malereien sind – wie bereits angedeutet – der raumvereinheitlichenden Zielsetzung dienstbar gemacht. Sie legen am entschiedensten Zeugnis ab vom damals gültigen gestalterischen Selbstverständnis der Denkmalpflege und weichen damit von den Prinzipien

der heutigen Denkmalpflege am weitesten ab. Dennoch verdienen sie auch heute noch Respekt – nicht nur wegen ihrer zeitbezogenen, an das Schicksal des 1. Weltkrieges gemahnenden Aussage, sondern auch, weil sie den aus den Gegebenheiten der Befundlage erwachsenen gestalterischen Anforderungen durchaus gerecht werden.

Haben wir nun durch nähere Betrachtung des vorhandenen Bestandes Einsicht in das Restaurierungskonzept von 1932/33 gewonnen, so bleibt noch seine Aussagefähigkeit über die „Geschichtlichkeit“ der Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau zu prüfen. Hierzu vergegenwärtigen wir uns die entscheidenden Epochen der geschichtlichen Entwicklung dieser Kirche und betrachten ihre im Kirchenraum ablesbare Gestalt.

*Die Vorgeschichte des jetzigen Bauwerks* ist unklar. Man nimmt an, daß eine bereits im 13. Jahrhundert erwähnte Kapelle „infolge zunehmender Wallfahrt“ während des 14. Jahrhunderts so sehr an Bedeutung gewann, daß sie zur Pfarrkirche erhoben wurde. Daraufhin sei dann in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts oder um 1400 der große Neubau im jetzigen Umfang errichtet worden. Rätselhaft ist dabei jedoch, daß kein älteres Gnadenbild erhalten ist. Das Standbild „Unserer Lieben Frau von Eriskirch“ auf dem linken Nebenaltar (Abb. 7) erweist sich nämlich bei stilkritischer Betrachtung als ein Werk des frühen 15. Jahrhunderts (Lit. 2) – also aus der Bauzeit des Neubaus selbst. Auf jeden Fall scheint der Kirchenneubau besondere Förderung genossen zu haben: davon zeugt das Montfortsche Stifterfenster im Chor, welches im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts (also im Rahmen der ursprünglichen Ausstattung des Neubaus) entstanden ist (Lit. 2); davon zeugt auch das kostbare Bursenreliquiar im Kirchenschatz, welches wohl schon um 1350 angesetzt wird, wobei sich aber bei näherer Betrachtung zeigt, daß es erst im frühen 15. Jahrhundert seine endgültige Gestalt erhielt (Lit. 5) – also wohl im Zusammenhang mit seiner Stiftung an die neue Kirche von Eriskirch.

*Die ursprüngliche Gestalt des Bauwerks* ist im Chor noch weitgehend erhalten; nur das Stirnfenster wurde nach Einbau des barocken Hochaltars vermauert, und die ursprüngliche Decke wurde durch eine barocke Vou-tendecke ersetzt. Die Frage, ob der Chor eigentlich hätte gewölbt werden sollen (wofür die äußeren Strebe-pfeiler sprechen) oder wegen der vielleicht schon von Anfang an vorgesehenen Wandmalereien gleich flachgedeckt geplant war, läßt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Das Langhaus war dagegen ursprünglich wesentlich niedriger als heute: an den äußeren Eckquadern ist die ursprüngliche Höhe ablesbar – dies entspricht der Oberkante der an den Seitenwänden freigelegten Wandbilder der „Gefangennahme“ (Abb. 6) und des „Jüngsten Gerichtes“. Zu Seiten dieser Wandbilder sind auch die Umrisse der ursprünglichen Spitzbogenfenster ablesbar, die sehr viel kleiner waren als die jetzigen und auch anders angeordnet waren (auf jeder Seite jeweils vier, in anderen Achsen als die jetzigen drei). Der Chorbogen reicht über das ursprünglich niedrigere Höhenmaß der Langhausseitenwände höher hinauf; daraus muß gefolgert werden, daß der obere Raumabschluß des Langhauses ursprünglich nicht als Flachdecke gebildet war, welche den Chorbogen überschritten hätte, sondern als offener Dachstuhl oder als Holztonne (in etwa wie in Mittelzell).



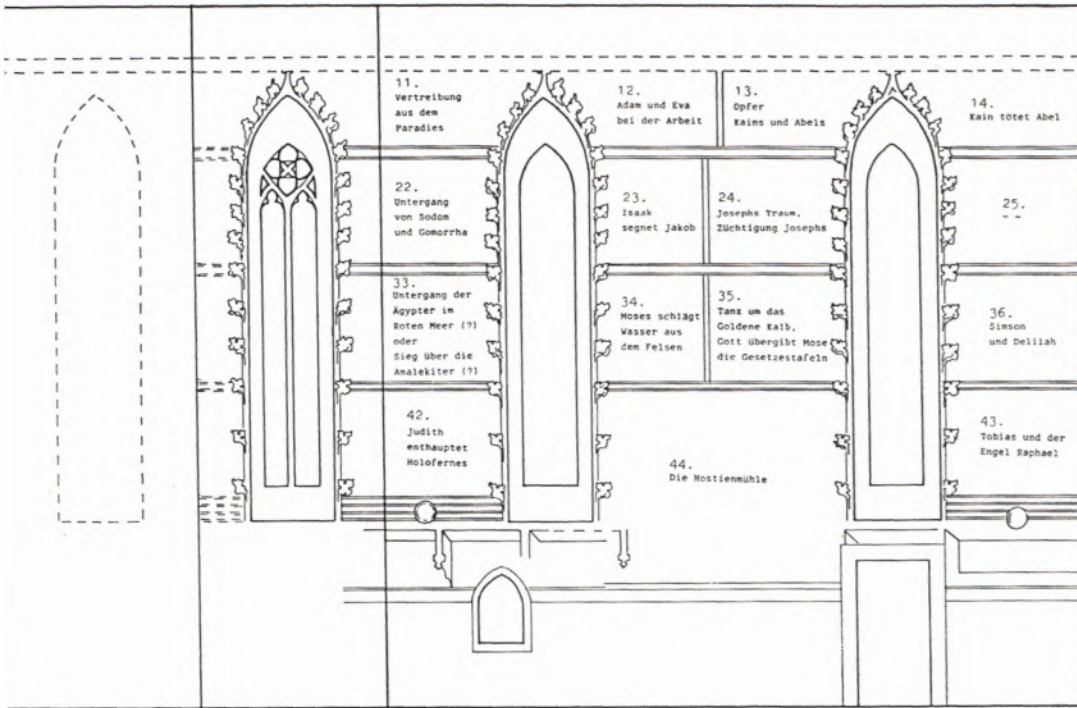
Die Wandmalereien werden stilistisch im frühen 15. Jahrhundert angesetzt, nicht fern von der aus den Stiftungsumständen zu erschließenden Datierung der Glasmalereien in den beiden Chorschlußfenstern („bald nach 1412“) und auch in etwa auf derselben Stilstufe – doch in einer anderen Nuance: folgen jene mehr der oberschwäbischen Entwicklung der spätgotischen Glasmalerei, sind hier mehr die Bindungen an die Entwicklung der spätgotischen Wandmalerei am Bodensee wirksam. Beide setzen sich mit dem Problem der künstlerischen Einordnung der Figurengruppen in den aus perspektivischen Architekturen angegebenen Bildraum auseinander. Dabei entfaltet der Glasmaler wohl eine größere Phantastik in der Ausbildung der Architekturformen, während der Wandmaler darin zurückhaltender bleibt, dafür aber ein freieres („realistischeres“) Verhältnis der Figuren zum Bildraum gewinnt (Abb. 3). Diese Wandmalereien bedeckten ursprünglich die Wände von Chor und Langhaus gleichermaßen vollständig; dabei waren jeweils die Fenster von einem gemalten Architekturrahmen eingefasst, während die Wandflächen mit Streifen in einzelne Bildfelder aufgeteilt waren. Im Chor ist dieses Ausmalungssystem an den Seitenwänden vollständig freigelegt (Abb. 4, nur hinter dem verdeckenden barocken Hochaltar ist keine Freilegung erfolgt); im Langhaus läßt sich das Ausmalungssystem aus den wenigen freigelegten Bildern umfassend erschließen (Abb. 5). Zum ersten Mal ist hier das Ausmalungssystem der „Bildwand“ am Bodensee verwirklicht – wie es in Italien schon im Trecento ausgeprägt worden ist, in der deutschen Wandmalerei aber erst im 15. Jahrhundert Verbreitung findet. Dargestellt sind im Chor alttestamentliche, im Langhaus neutestamentliche Szenen. Eine solche Anordnung ist ungewöhnlich, denn der heilsgeschichtlichen Entwicklung entsprechend ist die umgekehrte Anordnung üblich oder auch eine typologische Gegenüberstellung. Bisher ist dieses Phänomen nicht untersucht; auch die Frage der Einordnung einzelner Andachtsbilder in den Zusammenhang dieser Zyklen wäre zu prüfen, wobei insbesondere die „Hostienmühle“ im Chor im Verhältnis

zum alttestamentlichen Zyklus auffällt, während die Bilder des „Feiertagschristus“ und der „Drei Lebenden und drei Toten“ an der Südwand des Langhauses eher in den Kontext des neutestamentlichen Zyklus passen (in der Nähe des „Jüngsten Gerichtes“ und in der Bildzone der „Märtyrerszenen“).

Alle drei Fenster des Chorschlusses waren ursprünglich farbig verglast – die Scheiben des später zugemauerten mittleren Fensters wurden soeben in einer Kirche in Frankreich wiederentdeckt, wohin sie nach ihrem Ausbau auf Umwegen gelangt waren (Lit. 2). Das linke Stifterfenster zeigt die Verehrung der Muttergottes, die wie das Gnadenbild als Madonna auf der Mondsichel dargestellt ist (Abb. 8): hier handelt es sich also um ein spezifisch Eriskircher Bildthema. Das rechte Fenster zeigt dagegen mit der Kreuzlegende ein Thema, das keinen Bezug zu den kirchlichen Funktionen des Ortes erkennen läßt (Lit. 2); und auch zu den Bildzyklen der Wandmalerei sind keine ikonographischen Verbindungen erkennbar. Wahrscheinlich waren die seitlichen Fenster hell verglast, mit ornamentalen Grisaillefenstern (Lit. 2); ganz sicher ist dies aber nicht, denn die in den Lanzettspitzen des nördlichen Chorschlußfensters dargestellten Architekturformen passen zu keinem der drei erhaltenen Fenster, woraus man schließen könnte, daß ursprünglich noch weitere Glasmalereien vorhanden gewesen sein müßten und vielleicht doch der ganze Chorraum farbig verglast war. Für das ursprüngliche Erscheinungsbild des Inneren ist diese Frage nicht ohne Belang, da hiervon die Sichtbarkeit der Wandmalereien im Sinne der modernen Lichtführung abhängig ist.

Von der Gestalt und vom Verbleib des gotischen Hochaltars ist nichts bekannt; nur soviel darf als sicher gelten, daß sein Aufbau erheblich kleiner war als derjenige des Barockaltars, weil er ja das mittlere Chorfenster nicht verdeckt haben dürfte. Ferner umfaßte der gotische Bestand zwei Skulpturengruppen, eine „Heimsuchung“ und eine „Kreuzigung“, wovon einzelne Figuren erhalten sind und seit über hundert Jahren im Rott-

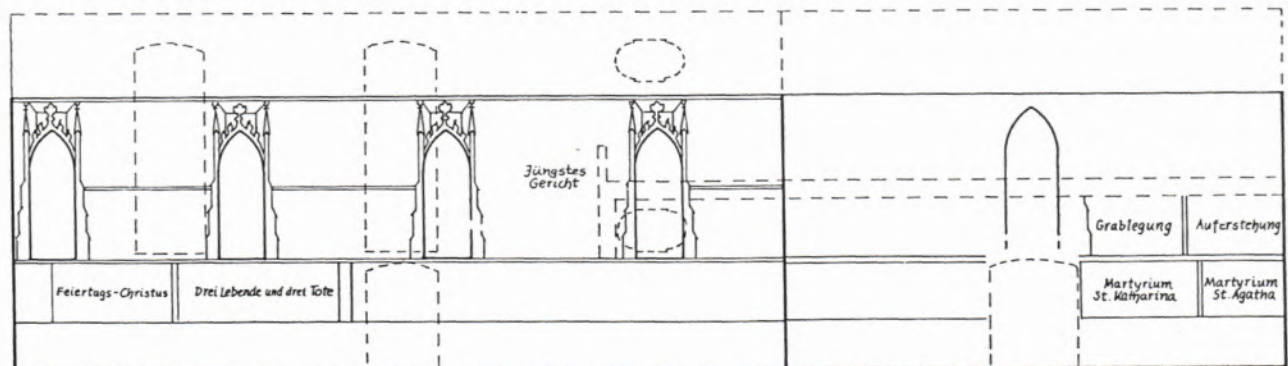
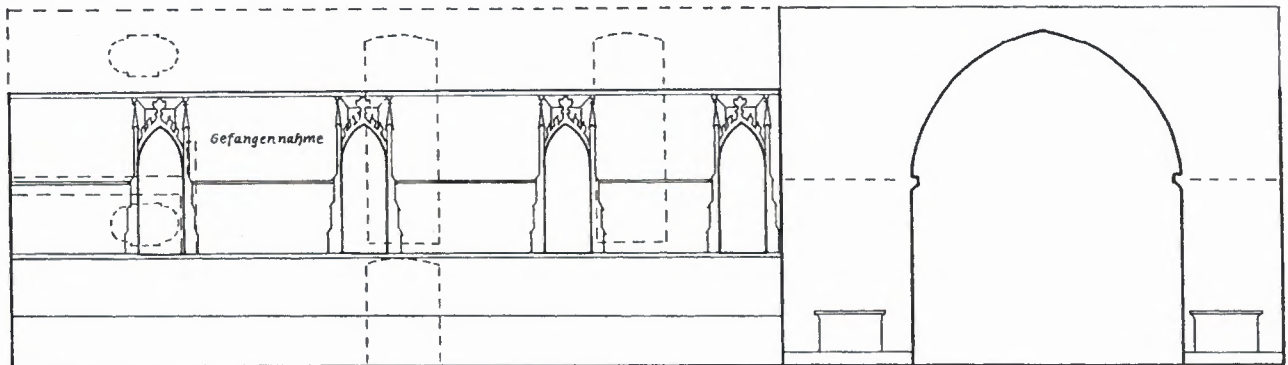
4 WANDMALEREIEN  
IM CHOR: Ausmalungs-  
system.



weiler Kapellenmuseum aufbewahrt werden: bedeutende Beispiele des Weichen Stils der Skulptur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die als Werke des „Meisters von Eriskirch“ in die Kunstgeschichte eingegangen sind (Lit. 1); über Art und Weise und über den Ort ihrer Aufstellung im Kirchenraum ist nichts Näheres bekannt.

So sind vom ursprünglichen Erscheinungsbild des Inneren der Kirche von Eriskirch wohl entscheidende Fragen nicht mehr zu klären, wie die Frage nach der Lichtführung im Chor und dem oberen Raumabschluß im Langhaus oder nach der Gestalt des Hochaltars und der Aufstellung der Skulpturengruppen. Dennoch läßt sich auch heute im Raum sichtbar erfassen, nachvoll-

5 WANDMALEREIEN IM LANGHAUS der Kirche Unserer Lieben Frau: Ausmalungssystem.





6 WANDMALEREIEN IM LANGHAUS: GEFANGENNAHME.

ziehen und erfahren, daß die Spätgotik die eigentlich prägende Epoche in der Geschichte dieses Bauwerkes war.

*Das Erscheinungsbild des barocken Zustandes* ist noch nicht einmal so deutlich zu bestimmen. Die Aufstokkung des Langhauses mit dem Einbau der größeren Fenster erfolgte 1666. Die gotischen Wandmalereien wurden überputzt und um die neuen Fenster herum wurden ornamentale Rahmenbemalungen ausgeführt. In diese Zeit sind auch die barocken Skulpturen im

Langhaus zu datieren: die Apostelserie mit dem Kruzifix sowie die Pietà-Gruppe auf dem rechten Nebentalar.

Ob damals auch schon Veränderungen im Chor erfolgt sind, ist unbekannt – vermutlich hat man sich erst im 18. Jahrhundert der Erneuerung des Chores zugewandt. Bereits im frühen 18. Jahrhundert wurde der neue große Hochaltar errichtet, und um 1750 folgte die Erneuerung der Voutendecke mit dem Himmelfahrtsbild in der Mitte. Spätestens zu dieser Zeit sind auch die spät-



7 GNADEN-BILD in der Kirche Unserer Lieben Frau in Eris-kirch.

gotischen Wandmalereien im Chor überputzt worden – frühestens zu dieser Zeit könnten aber die frühbarocken ornamentalen Fenstereinfassungen (welche in den Freilegungsfenstern belegt sind) auch schon wieder übertüncht worden sein. Die Glasmalereien blieben aus Respekt vor dem Montfortschen Stifterhaus erhalten; die jetzt in Frankreich wiederentdeckten Scheiben sind erst im 19. Jahrhundert aus Eriskirch fortgekommen, und zwei originale Scheiben des rechten Kreuzlegendenfensters sind sogar erst um 1876/77 verkauft und durch Kopien ersetzt worden (Lit. 2). Bis ins 19. Jahrhundert hinein waren auch die Skulpturen des „Meisters von Eriskirch“ noch hier vorhanden, ohne daß wir uns heute noch ein Bild davon machen könnten, wie sie in den barockisierten Raum integriert waren.

So hat es eine „stilistische Einheit“ des barocken Zustandes nie gegeben, und demzufolge kommt das Barock im Erscheinungsbild des heutigen Zustandes mit seiner lichtdurchfluteten Raumweite und der Fülle an Ausstattung auch nur als „Überformung“ der mittelalterlichen Gestalt zur Geltung.

Der renovierte Zustand von 1932/33 macht sich ebenfalls als Überformung geltend: Die neuen Malereien sind als zeitgenössischer künstlerischer Zuwachs im historischen Ensemble zu werten; sie bestimmen das Erscheinungsbild des Inneren durch ihre bevorzugte Anordnung an Chorbogen und Langhausdecke in besonderem Maße – und üben daher mit ihrer farbigen und formalen Bezugnahme auf den historischen Bestand eine starke integrative Wirkung aus. Auf diese Weise werden die historischen Bestände nicht nur in musealem Sinne präsentiert, sondern in den fortlebenden Kontext des Gotteshauses eingebunden.

Daß die denkmalpflegerische Leistung von 1932/33 sich auf derartige Weise in den Kontext der „Geschichtlichkeit“ der Pfarr- und Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau zu Eriskirch einfügt, macht sie auch für uns heute noch überzeugend. Ob wir sie heute als Beispiel nachvollziehen wollten oder nicht – beispielhaft ist sie auf jeden Fall, und daher auch von erhaltenswerter Bedeutung.

Beispielhaft war die damalige Wandmalereifreilegung auch in restauratorischer Hinsicht. Die Malereien wurden in ihrem fragmentarisch überkommenen Originalzustand belassen, und es wurden keine Ergänzungen hinzugefügt, um die Bilder wieder „lesbar“ zu machen – lediglich Fehlstellen wurden in Umriß und Lokalfarbe des unterbrochenen Bildzusammenhanges geschlossen. All dies geschah aus Respekt vor der originalen künstlerischen Gestalt und im Bewußtsein, daß dieselbe durch Ergänzungen verfälscht würde. In der Denkmalpflege ist dieser strenge Maßstab auch heute noch gültig – in einer Gesellschaft, die sich in zunehmendem Maße an technische Perfektion gewöhnt, geht jedoch allmählich das Verständnis für originale Werte verloren, soweit sie sich in fragmentarischem Zustand präsentieren. Hier mußte die denkmalpflegerische Forde-



8 STIFTERFENSTER in Eriskirch.

rung nach Erhaltung des überkommenen Zustandes der originalen Substanz geltend gemacht werden – welcher übrigens seit der Freilegung gut erhalten geblieben ist und jetzt lediglich einer sorgfältigen Reinigung bedurfte. Zur Erleichterung des Verständnisses für Gemeinde und Besucher des Gotteshauses sind nun Erläuterungstafeln vorgesehen.

So möge die „unverändert renovierte“ Kirche ihren Besuchern eine lebendige Vorstellung von ihrer reichen kulturellen – künstlerischen wie religiösen – Vergangenheit vermitteln und der Gemeinde ein lebendiges Zentrum ihrer gottesdienstlichen Aktivitäten bleiben.

#### Literatur:

1. Julius Baum: Der Meister von Eriskirch. In: Jahrbuch für Kunstsammler 2, 1922, S. 43–46.
2. Rüdiger Becksmann: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350 bis 1530 (ohne Ulm) (= CVMA Deutschland I. 2). Berlin, 1986.
3. Beschreibung des Oberamts Tettngang. Stuttgart 1915.
4. Hermann Eggart: Die spätgotischen Wandmalereien in der Pfarrkirche zu Eriskirch. In: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 61, 1934, S. 66–79.
5. Hans-Jürgen Heuser: Oberrheinische Goldschmiedekunst im Hochmittelalter. Berlin 1974.
6. Keppler: Württembergs kirchliche Kunsterthümer, Rotenburg 1888.
7. Richard Schmidt. In: Schwäbisches Heimatbuch 1935, Anhang S. 23–29.
8. Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik IV, München, Berlin 1951, S. 24 f.

Dr. Jürgen Michler  
LDA · Bau- und Kunstdenkmalpflege  
Schönbuchstraße 14  
7400 Tübingen-Bebenhausen