

Wolfgang Erdmann: Die Kapelle St. Markus zu Mistelbrunn, Schwarzwald-Baar-Kreis

Bericht über neue Funde und Befunde

Der Ort Mistelbrunn liegt an einem alten Übergangsweg des südlichen Schwarzwaldes und hat, was schriftliche Quellen ausweisen, eine lange Geschichte. Er wird 1095 erstmals urkundlich bezeugt, und die dortige St. Markus-Kapelle kam 1145 von der Abtei Reichenau, die sie seit langem (?) in Besitz hatte, durch Verkauf an das Kloster Allerheiligen zu Schaffhausen. 1310 ist das umliegende Waldgebiet als Eigentum des Grafen Heino von Fürstenberg nachgewiesen, und 1353 finden wir die Filialkirche Mistelbrunn der dem Dekanat Löffingen zugehörigen Pfarrei Bräunlingen einverleibt. Zu dieser Zeit war die Kapelle offenkundig bereits in den Besitz der Fürstenberger übergegangen.

Die seit langem fällige und geplante Instandsetzung des kleinen Kapellenbaues wurde 1970 angegriffen.¹⁾ Bei der Abtiefung des Fußbodenniveaus stieß man auf Befunde, die eine archäologische Untersuchung ratsam erscheinen ließen, und an den Wänden wurden Freskenreste entdeckt, die zu einer sorgsamsten Freilegung und Restaurierung anhielten. Bodenuntersuchung²⁾ und Freskenrestauration³⁾ zogen sich bis ins Frühjahr 1972 hin und waren im Ergebnis so bedeutsam, daß die baldige Vorlage eines Berichts wünschenswert erscheint. An dieser Stelle jedoch können die Befunde noch nicht in dieser umfassenden Weise gewürdigt, sondern unter Ausklammerung mancher wichtigen Probleme lediglich einer vorläufigen Betrachtung unterzogen werden.

Unter dem Fußboden der heutigen Kapelle konnten die Reste zweier Vorgängerbauten nachgewiesen werden (Abb. rechts). Vom ersten, ältesten Bau (I), wohl einem Saalraum, fand sich noch die unterste Steinlage des Fundamentes der West- und der Nordmauer, während sich die Lage der Ostmauer über die Schichtenabfolge des Bodens erschließen ließ: sie folgte derselben Spur wie jeweils die ostwärtige Mauer der beiden Nachfolgebauten, so daß Bau I ein recht schmaler Baukörper von einstweilen nicht näher bestimmbarer Länge bzw. Breite gewesen sein muß. Funde von verworfener Keramik, die im Zusammenhang mit der Errichtung von Bau III in den Boden gekommen ist, halten dazu an, Bau I in das frühe Mittelalter zu datieren.

¹⁾ Die Instandsetzung wurde vom Erzbischöfl. Bauamt Freiburg planerisch und in der Ausführung betreut.

²⁾ Für ihre wertvolle Mitarbeit bei Ausgrabung und Auswertung sei J. Rügheimer und A. Zettler gedankt.

³⁾ Die Restaurierung der Fresken lag in Händen der Fa. A. Panowsky, Rastatt.

Ob er bereits einer sakralen Nutzung diente, war nicht zu entscheiden.

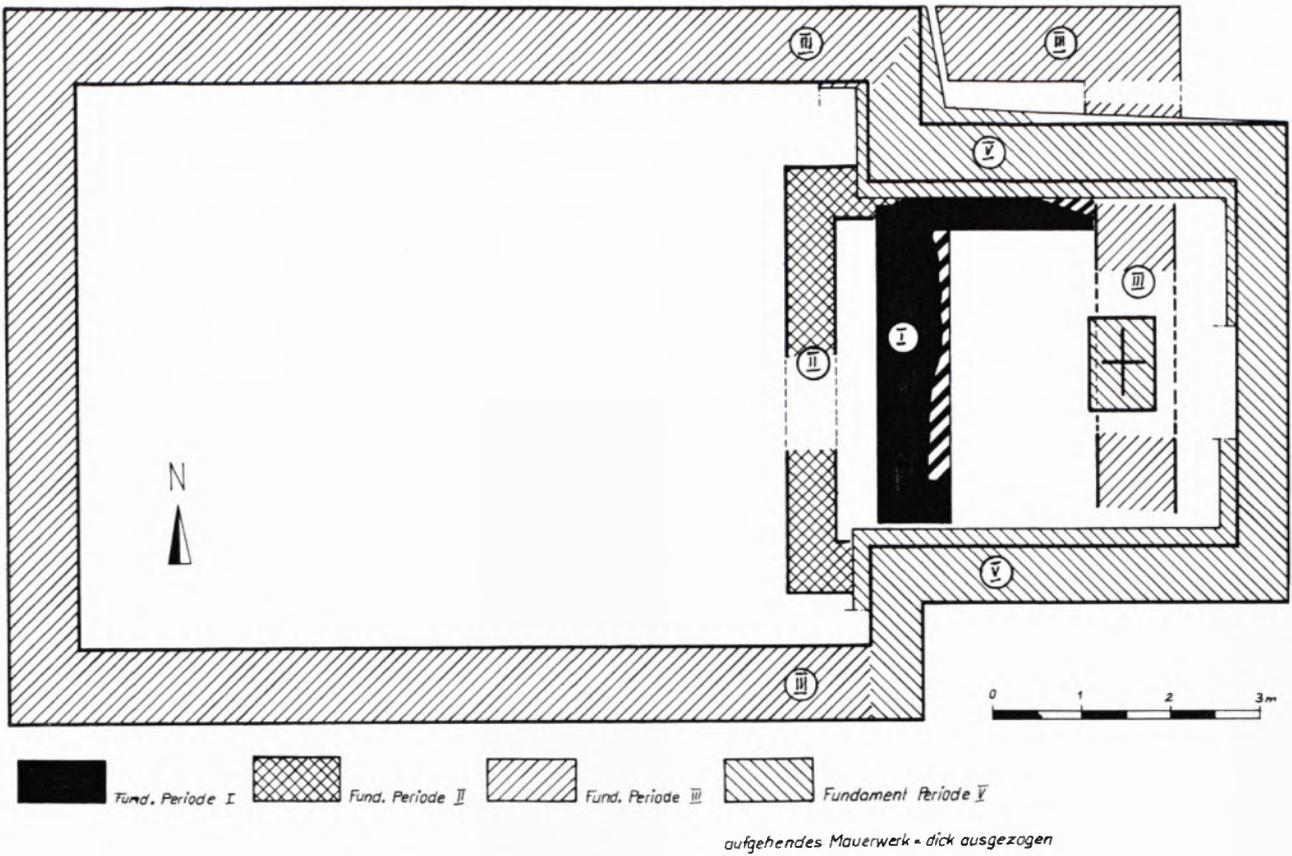
Bau I wurde zugunsten von Bau II abgebrochen. Von diesem konnten Teile der Mauern im Norden und Westen sowie von der Südwest- bzw. Nordwestecke aufgedeckt werden. Die lichte Tiefe des kleinen Raumgeviertes erreichte nicht ganz 3 Meter bei einer Breite von 3,56 Meter, so daß ein Maßverhältnis von 1 : 1,2 vorliegt. Die Längenerstreckung ist nord-südlich ausgerichtet, also nicht, wie beim heutigen Kapellenbau (Bau III), ost-westlich. Beim Fehlen datierenden Fundmaterials läßt sich dieser Bau II zeitlich nicht genauer bestimmen, doch ist zu vermuten, er habe 1095, als Mistelbrunn zum erstenmal beurkundet wird, bereits bestanden. Die Technik seines Mauerwerks weist auf eine Entstehung im 11. Jahrhundert hin.

Nach Ausweis der Befunde ging Bau II in einem Schadenfeuer zugrunde. Seine Stelle nahm eine neue, größere Kapelle (Bau III) ein, von deren ursprünglichem, später verändertem Bestand sich die westlichen Teile (bis auf die westliche Abschlußwand) als Mauermantel des heutigen Kirchenschiffes erhalten haben (Abb. S. 9). Manche Gründe lassen die Entstehung von Bau III in der Zeit zwischen etwa 1120 und 1150 annehmen. So deuten die Funde an Keramik und Münzen auf diesen Zeitraum hin. Auch das Mauerwerk, aus handgerecht zubereiteten Kleinquadern ohne Randbeschlag und Flächung sehr sorgfältig gefügt und mit horizontalem und vertikalem Fugenstrich versehen (Abb. rechts), heute aber leider unter einem völlig unhistorischen, dicken Zementverputz wieder verschwunden, weist auf die Anfänge des 12. Jahrhunderts.

Das 0,82 bis 0,86 m starke Mauerwerk dieser Kapelle umschrieb ursprünglich, also vor der barockzeitlichen Umgestaltung der Ostpartie (s. u.), einen in ost-westlicher Richtung verlaufenden Saalraum von 6,32 Meter lichter Breite und rund 11,30 Meter lichter Länge (äußere Gesamtlänge rund 13,10 Meter).

Dessen originaler Boden, ein Estrich, fiel, ähnlich wie das den Bau umgebende Gelände, von West nach Ost, das heißt von der Eingang- zur Altarseite hin kräftig ab. Brandspuren auf diesem Estrich und der durchglühte Fugenmörtel des aufgehenden Gemäuers bekunden ein Schadenfeuer, das möglicherweise für die Erneuerung im 13. Jahrhundert Anlaß wurde.

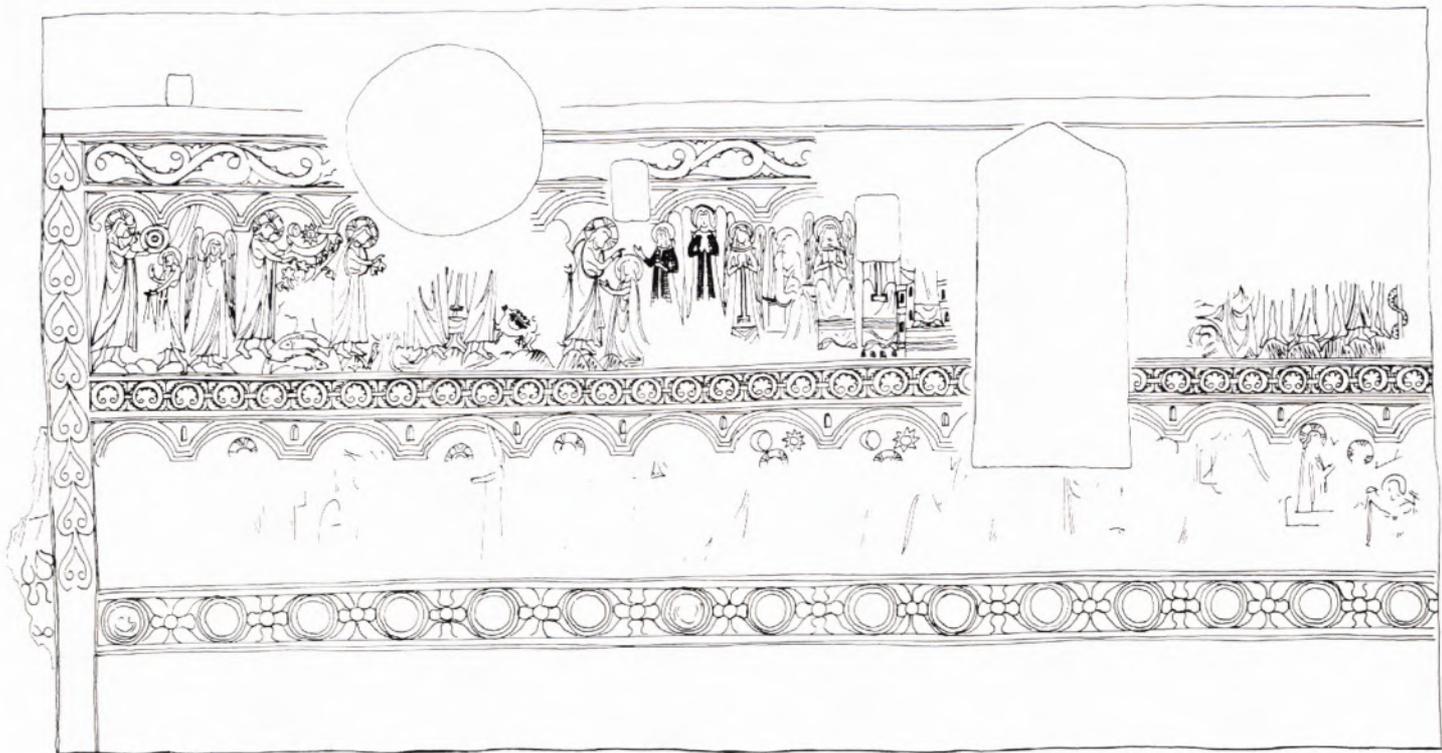
Bei dieser Renovierung wurden in die Südwand zwei Fensteröffnungen eingebrochen, gleichzeitig ein früheres, wohl im Verlauf des 12. Jahrhunderts ebenfalls nachträglich in diese Südwand eingefügtes Fenster durch Vermauerung geschlossen und der gesamte



GRUNDRISS DER MARKUS-KAPELLE IN MISTELBRUNN. *Eingetragen sind in schematischer Weise die von den Vorgängerbauten (I und II) und von der im Barock veränderten Ostpartie noch nachweisbaren Mauer- bzw. Fundamentzüge.*

QUADERMAUERWERK VOM DRITTEN, DEM HEUTIGEN KAPELLENBAU IN MISTELBRUNN. *Bei diesem wohl ins frühe 12. Jahrhundert gehörenden Mauerwerk wurden handlich zubereitete Kleinquader in reichlicher Mörtelbettung versetzt. Die Fugen bekamen durch Einritzen von Linien eine besondere Betonung.*





ZEICHNERISCHE BESTANDSAUFNAHME DER FRESKENFRIESE AUF DER NORDWAND DER MARKUSKAPELLE IN MISTELBRUNN.

Raum freskmal ausgemalt. Diese Malereien, von denen weiter unten ausführlicher zu handeln sein wird, dürften zwischen etwa 1235 und 1250 entstanden und bereits im späteren Mittelalter nach einem sie beschädigenden Brand wieder übertüncht worden sein. Letzteres erhellt sich an den beiden spätgotischen Fenstern, die im Norden bzw. Süden eingebrochen und dann in zeitgenössischer Manier mit einer rahmenden Malerei umgeben wurden.

In der Renaissance führte das Verlangen, den Kirchenraum stärker auszulichten, noch einmal zu neuen Wanddurchbrüchen für Fenster, die man, der Form nach sogenannte Okuli, bei den Restaurierungsmaßnahmen wieder verschlossen hat. In der Barockzeit brach man den ostwärtigen Kapellenteil ab, um dem verkürzten Kirchenschiff den heute noch vorhandenen eingezogenen Rechteckchor zu geben. Über diesem ging ursprünglich ein kleinerer Chorturm auf, der gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zugunsten eines im Westen angeordneten Dachreiters aufgegeben wurde.

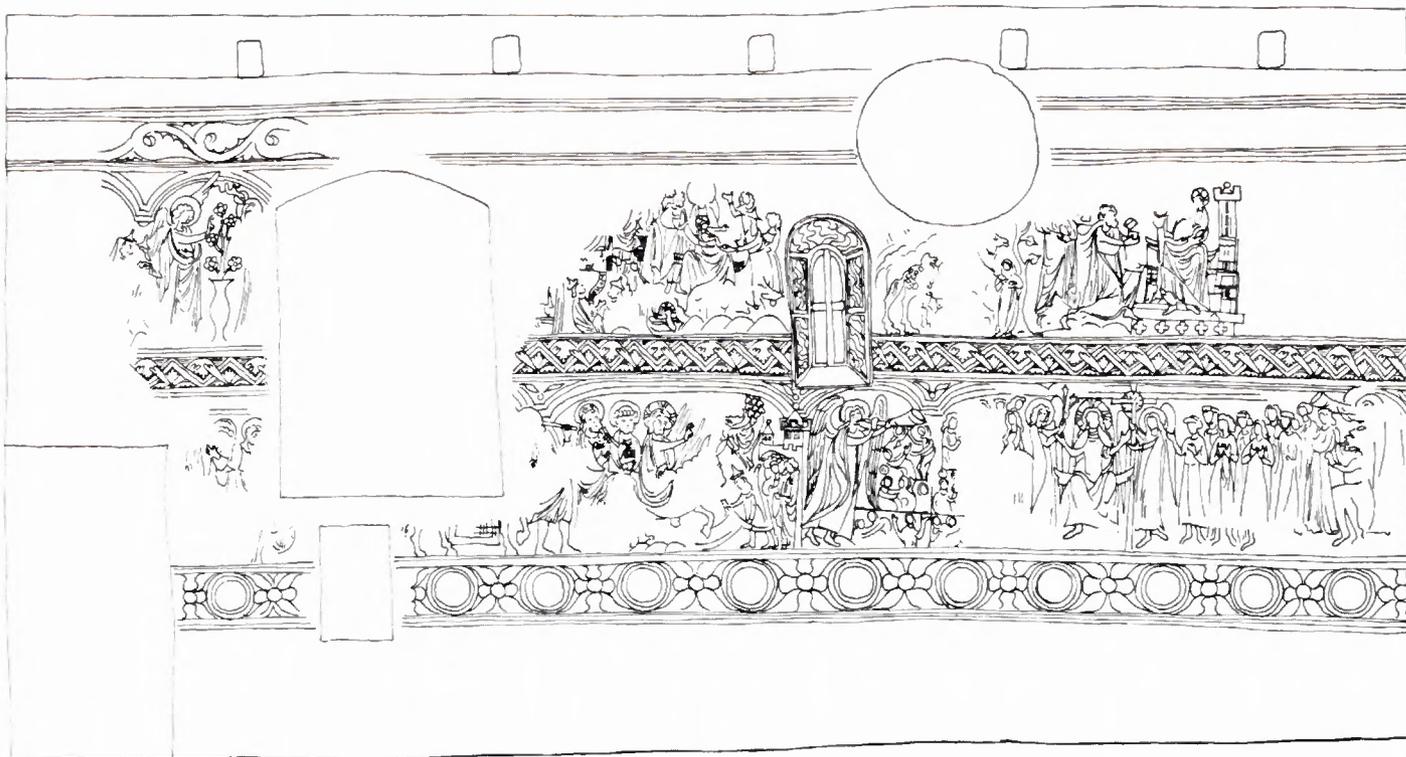
Betritt man heute die restaurierte Mistelbrunner Kapelle, so ist man überrascht, in einem äußerlich so anspruchslos wirkenden Gebäude eine umfangreiche, in großen Teilen erhaltene Ausmalung des 13. Jahrhunderts vorzufinden (Abb. oben und S. 11). Die Bemalung der Wände setzt relativ knapp über dem Fußboden an, der jetzt wieder auf das bei den Ausgrabungen festgestellte mittelalterliche Niveau abgesenkt wurde. Der in zwei übereinander angeordneten Friesen sich abwickelnde Bildvortrag ist unten über einem Sockelband, das aus einem kombinierten Kreismotiv besteht, so angeordnet, daß die Augenhöhe der in der unteren Erzählzone dargestellten Personen in etwa derjenigen des Betrachters entspricht.

Die Bildszenen schließen sich in ihrem Ablauf zu einem Ring zusammen: Die Erzählung setzt im oberen Fries der Nordwand mit der von West nach Ost fortschreitenden Schilderung von Schöpfung und Sündenfall ein, wechselt dann auf die Südseite mit der in umgekehrter Richtung vorgetragenen Jugendgeschichte Jesu über, der in die Welt kam, die Wirkung des Sündenfalles aufzuheben, springt wieder auf die Nordseite zurück und stellt hier in der unteren Bildzone Wundergeschichten des Neuen Testaments dar, um auf der Südseite mit der Schilderung des Einzuges in Jerusalem und einem Bildgleichnis von der Wiederkunft Christi in der Endzeit abzuschließen.

Die Bildauswahl des Zyklus ist darauf abgestellt, die Weltgeschichte als Heilsplan Gottes zu entwerfen, in dem sich Anfang und Ausgang in vielen Zügen gleichen. Dabei wurden Altes und Neues Testament nicht einfach nur antithetisch einander gegenübergestellt, sondern diejenigen Werke Gottes bildlich berichtet, die man für Theophanien (Selbstoffenbarungen Gottes) hielt. Szenen aus der Passion Christi fehlen.

Leider ist das Programm der Mistelbrunner Malerei nicht vollständig auf uns gekommen. Die Bilderfolge wurde durch die baulichen Veränderungen des Barock jeweils in ihrem ostwärtigen Teil völlig zerstört, so daß uns für die thematische Ausgestaltung der alten Ostwand jeglicher Fingerzeig fehlt. Auf der Westwand war ein in mehreren Bildzonen aufgebautes Weltgericht zur Darstellung gekommen, was alter Tradition entspricht. Dergleichen wird durch ein kleines Malereifragment in der nordwestlichen Wandecke sicher bezeugt.

Wenn wir uns im Rahmen des „Nachrichtenblattes“ nachfolgend detaillierter mit dem Inhalt des Mistelbrunner Bilderzyklus beschäftigen, so hat das seinen



ZEICHNERISCHE BESTANDSAUFNAHME DER FRESKENFRIESE AUF DER SÜDWAND DER MARKUSKAPELLE IN MISTELBRUNN.

Grund. Sinn denkmalpflegerischen Tuns liegt ja nicht vordergründig im Erhalten überkommener Kulturgüter; vielmehr soll über „Sachrelikte“ das vergangene Denken für den heutigen Menschen nachvollziehbar bleiben. Diese „Sachrelikte“ – und dazu zählen auch, wie die Mistelbrunner Fresken, Werke der Kunst – werden dem Historiker wie jedem Betrachter zur Geschichtsquelle, die auffordert, sich um das Denken unserer Vorgenerationen zu bemühen.

Anders ausgedrückt: Die Mistelbrunner Fresken wurden nicht allein aus einer Art von musealem Antrieb heraus restauriert, also weil sie „schön“, „alt“ und Repräsentanten für eine in unserem Lande selten genug noch erhaltene Stilstufe mittelalterlicher Malerei sind, sondern gerade besonders, weil sie mittelalterliches Denken in einem bildinhaltlichen System gegenwärtigen.

Daher gehört die Offenlegung ihres Inhaltes⁴⁾ ebenso zu den Aufgaben des Denkmalpflegers wie ihre körperliche Erhaltung, wobei nicht vergessen werden darf, daß die Kenntnis des Bildinhaltes, hier wie an anderem Ort, oft Grundlage für die vom Denkmalpfleger zu steuernde „richtige“ Restaurierung ist.

Weil das Sinngefüge jedweder bildhaften Äußerung – und das gilt auch für Architektur – zu aller Zeit das Produkt war und ist aus dem zeitgenössischen Denken und der zuzeiten vorhandenen Sinn- und Formtradition, kann die Interpretation des Mistelbrunner Bilderzyklus nur aus der Zusammenschau der ihm zeitlich benachbarten philosophischen und theologischen Denkweisen einerseits sowie der ihm

basisbildenden Sinn- und Bildtradition andererseits gewonnen werden. Zudem gilt es zu bedenken, daß wir es bei der hiesigen Bilderfolge mit dem Werk zweier Hände zu tun haben. Der eine Meister schuf die erzählenden Szenen des Neuen Testaments auf der Südwand, einen Themenkreis also, dessen Bildtypen durch den biblischen Text weitgehend fixiert waren und der nach seinem Inhalt keine Rätsel aufgibt. Die Szenen vom Anfang der Welt und der Menschheit auf der Nordseite sowie das Gleichnis von der Endzeit (nach Matthäus 24, 30–31) auf der Südseite jedoch stammen von einem anderen Maler, der sich offenkundig jenes Musterbuches bedient hat, das auch dem inhaltlichen Programm des Bildwerks am Straßburger Münster zugrunde lag (vgl. S. 17). Das Verstehen dieser Bilder verlangt im Gegensatz zu den neutestamentlichen Themen eingehendere Erläuterung.

In der oberen Bildzone der Nordwand wird die Schöpfungsgeschichte sehr ausführlich berichtet. Derlei Bilderfolgen über den Anfang der Welt gibt es seit der christlichen Spätantike, zunächst in Form von Illustrationen zu Handschriften, seit dem hohen Mittelalter daneben dann auch als Wand- und Glasmalereien oder plastisches Bildwerk in und an Kirchen. Weil die Weise, den Genesisbericht als die Abfolge der bildhaften Darstellung der einzelnen Schöpfungstage zu erzählen, zum erstenmal in der sogenannten Cotton-Bibel vorkommt, nennt man sie den Cottontyp.

Diese Erzählweise hat sich im 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreut, wie die Darstellungen im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg (um 1170), am Westportal der Kathedrale von Laon (um 1200), in der Genesiskuppel von San Marco zu Venedig (um 1215), an den Nordportalen der Kathedrale von Chartres (um 1220/1230) und

⁴⁾ Für manchen wertvollen ikonographischen Hinweis sieht sich der Verfasser Herrn Dr. A. Weis, Bollschweil, zu besonderem Dank verpflichtet.

in Werken der Buchmalerei, insbesondere solchen aus dem Skriptorium von Canterbury (1. Hälfte 13. Jahrhundert), eindringlich zeigen.

Grundlage für die inhaltliche Auslegung der biblischen Texte sind die Schriften der Kirchenväter, insbesondere Ambrosius, „Exameron“ und Augustinus, „Der Gottesstaat“. Im frühen und hohen Mittelalter tritt noch die Schrift des Pseudo-Dionysius-Areopagita „Über himmlische und irdische Hierarchien“ hinzu, die ausführlich über die Gliederung der himmlischen Heere handelt und versucht, die kirchliche Hierarchie als Abglanz und Widerschein einer himmlischen zu begründen.

Ohne Zweifel hat die Mistelbrunner Bilderzählung Einwirkungen auch von seiten der zeitgenössischen scholastischen Philosophie und Theologie erfahren. Es sei besonders das Werk „De divisione naturae“ des Johannes Scotus Eriugena genannt, das von Honorius Augustodunensis im 12. Jahrhundert wieder bekannt gemacht worden war. Die Hauptquelle jener evolutionistischen Ideen, die im Mistelbrunner Bildvortrag erkennbar sind, sind im Umkreis der Chartreser Kathedralschule zu suchen, deren Ideen zur Welterschöpfung sich im „Tractatus de sex dierum operibus“ des Thierry von Chartres hauptsächlich vertreten finden, und bei Überlegungen, wie sie Wilhelm von Conches und Clarenaldus von Arras zu diesem Themenkreis anstellten.

In einem solchen aus bildinhaltlicher und theologischer Tradition und zeitgenössischer Gedankenwelt gegebenen Rahmen müssen die Mistelbrunner Bilder gesehen und verstanden werden.

Die Bilderzählung beginnt für den Eintretenden links in der oberen Bildzone der Nordwand nach einem vertikalen Blattfries. In der ersten Szene erschafft Gott am ersten Tage der zeitlichen Welt das Prinzip des Lebens und setzt damit dem Schöpfungswerk einen Anfang (Abb. S. 13). Der Schöpfergott ist dargestellt in der Figur Christi, dem präexistenten Logos, dem Sohn als Bildwesenheit des Vaters. Gott erschafft den Kosmos „im Wort durch den Sohn“. In seiner Linken hält er eine Scheibe, welche in vier konzentrische Zonen unterteilt ist. Sie weisen auf die vier Elemente hin, aus denen nach der Auffassung des Mittelalters alles Geschaffene besteht: Feuer, Wasser, Luft, Erde. Mit der Materialgrundlage der Schöpfung, den Elementen nämlich, ist auch das Prinzip der Evolution des Lebens erschaffen.

Nach der Meinung jener Zeit ist die Entstehung des Lichtes eine physikalisch-logische Folge aus der Erschaffung der Elemente. So steht vor dem Schöpfergott, ihm voll zugewandt, ein Engel. Er hält eine Lampe in der Hand und vertritt – wie auch in schriftlichen Quellen – als Personifikation das Licht. Andere, etwa gleichzeitige Bildquellen veranschaulichen diese Auffassung recht unterschiedlich. Sie seien genannt, um die Variationsbreite dieses Bildtypus zu zeigen. In den Mosaiken von Monreale (um 1170) steht Gott eine Engelgruppe im Strahlenkranz gegenüber. Die Schöpfungskuppel von San Marco in Venedig (um 1215) zeigt eine vor einem Engelskörper schwebende Lichtscheibe. An der Westfassade von Laon (um 1200) segnet Gott die Lichtscheibe, welche mit Engelsköpfen besetzt ist.

Daß der als „Licht“ erschaffene Engel eine Lampe in Händen hält, um den Vorgang unmißverständlich zu machen, findet eine etwas abgewandelte Parallele in der Bilderzählung der „Lothian-Bible“ (Morgan Bibl., New York; um 1210), wo in dem Bild von der Erschaffung des Lichtes neben den Engeln brennende Leuchter stehen, um auf deren Lichtnatur hinzuweisen.

In der nächsten Szene (Abb. S. 10) wurden mehrere Schöpfungstaten zu einem Bilde zusammengezogen. Es sind die in jener Zeit als physikalisch begründbar geglaubten Schöpfungswerke Gottes in einer Achse untereinander dargestellt. Gott hat die Scheibe des Kosmos in zwei Halbkreise auseinandergebrochen; der untere wird als Wasser von dem oberen (perspektivisch für den heutigen Betrachter nicht ganz richtig als Sichel wiedergegeben), der „Feste des Himmels“, getrennt. Ferner erscheinen als „pars pro toto“ die Symbole „Fische“ und „Gestirne“. Gleichzeitig ist mit diesem Bilde aber auch die Scheidung von Erde und Meer gemeint. Die Erde wird vertreten durch den Baum, der auf ihr wächst, und das Meer durch den schon genannten Halbkreis des Wassers, der damit eine Doppelbedeutung erhält. Dem entspricht ebenfalls die zweifache Bedeutung des oberen Halbkreises, zuvor als „Feste des Himmels“ bezeichnet; denn gleichzeitig werden auch die Gestirne erschaffen, die am Himmel befestigt sind. In diesem Bild haben die Fische des „Wassers“ noch eine dritte Bedeutungsschicht: sie vertreten nämlich zugleich auch jene Fische, welche am fünften Schöpfungstage erschaffen werden.

Die restlichen Schöpfungsszenen sind sehr fragmentarisch auf uns gekommen. Es lassen sich anhand der dürftigen Malerreste zwei weitere Schöpferfiguren ergänzen, und gleiches gilt für mindestens zwei Engelsfiguren. Hier war geschildert, wie Gott die Vögel und die Vierfüßler erschafft.

Das nachfolgende Bild berichtet von der Entstehung des Menschen. Vor Gott kniet Adam (Abb. S. 13). Er ist mit einem roten Mantel und einem blauen Untergewand bekleidet und nimbiert. Dadurch ist er im Bilde dem Schöpfergott ähnlich, wie es im Genesisbericht ausdrücklich vermerkt wird. Gott segnet Adam, und damit ist die zur Sündenlosigkeit fähige Seele des Menschen gemeint, die auch unabhängig vom Leib fortzuleben vermag, sie als Krönung der Schöpfung und als Zusammenfassung der in ihr obwaltenden kosmischen Prinzipien.

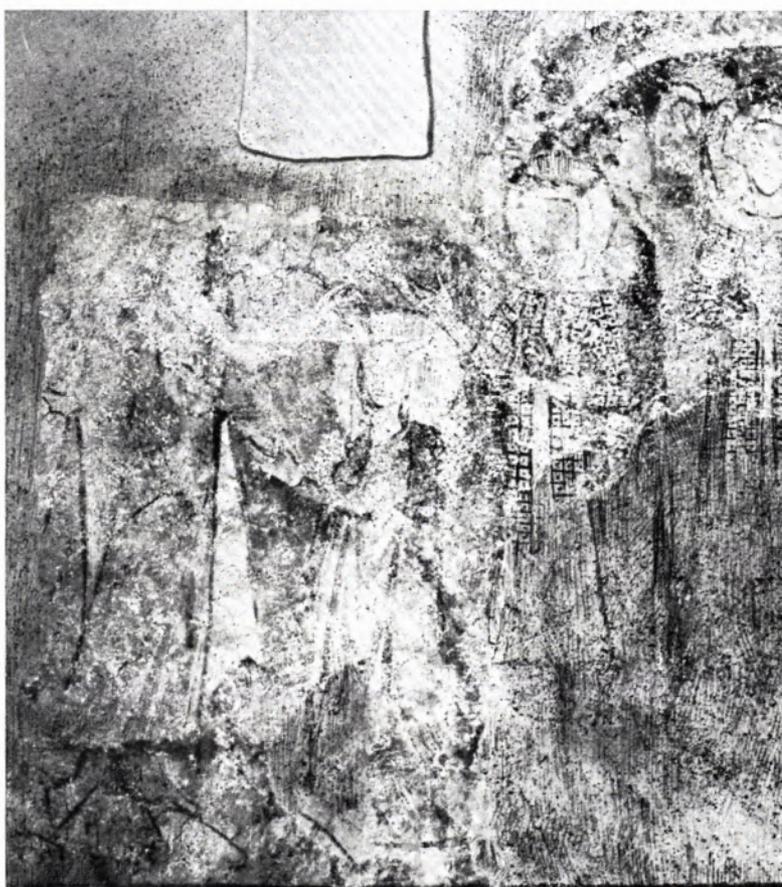
Die Darstellung eines Adam in Kleidern weicht von der Bildtradition ab und muß als höchst bedeutsam vermerkt werden. Es gibt Darstellungen des Menschen als Zusammenfassung des Kosmos, so etwa im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg (um 1170), und auch solche, wo vor der Erschaffung des menschlichen Leibes aus Lehm Gott die Idee von „dem Menschen“ hat. Ein entsprechendes Bild finden wir im Schöpfungsbericht der Nordvorhalle von Chartres (etwa 1220–1230).

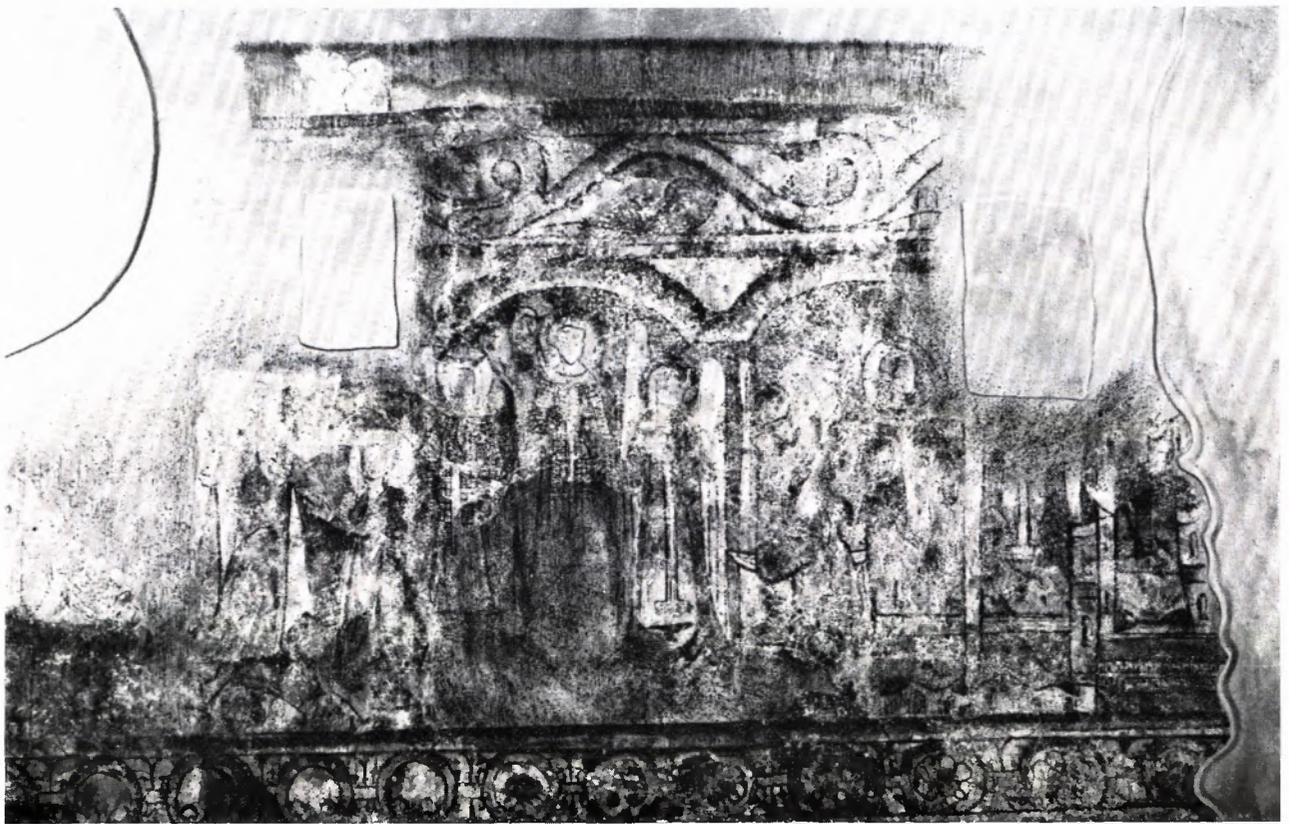
Weil nun diese Szene erheblich von der Bildtradition abweicht, konnte man sie sehr wohl mißverstehen. So hat man dann, als man nach 1306 die nahegelegene Kirche St. Mauritius zu Grüningen mit Malereien ausstattete und dabei auch einen Schöpfungszyklus in Anlehnung an den Mistelbrunner schuf, das Bild von

DETAIL VOM FRESKENZYKLUS DER NORDWAND: Darstellung des ersten Schöpfungstages, an dem Gott (links in der Gestalt Christi) mit den vier Elementen (symbolisiert in der vierzonigen Scheibe) das Prinzip des Kosmos und das Licht erschafft, das hier symbolhaft durch die kleine, Gott zugewandte Engelsgestalt mit der Lampe Bild geworden ist.



DETAIL VOM FRESKENZYKLUS DER NORDWAND: Darstellung des sechsten Schöpfungstages, an dem Gott (links, stark schadhafte) den Adam erschafft. Dieser kniet hier bekleidet vor dem Schöpfer und trägt einen Nimbus, eine seltene Modifikation dieses Themas, die bei der Kopie des Bildes in der Mauritius-Kirche zu Grünningen (nach 1306; vgl. Abb. S. 18) mißverstanden wurde und dazu geführt hat, daß der bekleidete und nimbierte Mistelbrunner Adam dort zum segenempfangenden Engel sich wandelte. Die Gestalten rechts in unserem Bild sind Engel aus der Darstellung der Engelshierarchie (vgl. Abb. S. 14).





DETAIL VOM FRESKENZYKLUS DER NORDWAND: Darstellung des sechsten und siebenten Schöpfungstages. Links die Erschaffung Adams (vgl. dazu Bild S. 13 unten), rechts die unter drei Überfangbogen zusammengefaßte Schilderung der Ruhe Gottes am Sabbat im Reigen seiner Engelshierarchie.

der Erschaffung Adams nicht verstanden. Man deutete die bekleidet vor Gott kniende, nimbierte Person als Engel und glaubte die drei stehenden Engel zu dieser Szene gehörig. Die Folge war jenes Grüninger Bild, in dem Gott vier ihn verehrende Engel segnet (Abb. S. 18) und das man bisher nicht recht hat deuten können.

Dem biblischen Bericht gemäß zeigt das nächste Bild Gottes Ruhe am siebten Erdentag, um dem Sabbat seine Bedeutung zu geben (Abb. oben). Gottvater sitzt auf einem architektonisch besonders hervorgehobenen Thron, zu seiner Rechten drei Engel auf einer niedrigeren Bank. Neben diesen stehen drei weitere Engel. Zur Linken Gottes muß der Betrachter drei sitzende Engel ergänzen. Bei diesen neun Engeln handelt es sich um die Darstellung jener „himmlischen Heere“, die nach den Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita in Hierarchien aufgeteilt sind und aus neun Engelschören bestehen. Jeweils drei Engelschöre waren zu einer Triade zusammengefaßt. Die Chöre sind in ihrem Verhältnis zu Gott, zu der rangmäßig jeweils über ihnen stehenden Engelsklasse und nach ihren Aufgaben genau charakterisiert und bis ins einzelne beschrieben worden.

In dem Bild vom ruhenden Gottvater am Sabbat schlägt sich die dionysische Engelslehre in verschiedenen Einzelheiten nieder: Jeweils drei Engel werden durch einen sie überfangenden Architekturbogen zusammengefaßt; die Engel sind unter sich grundsätzlich verschieden, betrachtet man die Kleidung, die Farbe ihrer Nimben sowie die Farbe und Länge ihrer Flügel.

Das in der Spätgotik in die Nordwand eingebrochene Fenster hat nicht nur drei thronende Engel beseitigt, sondern auch die nächstfolgende Szene fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Von ihr ist nur noch ein Erdberg vorhanden. Entweder handelte es sich bei diesem Bild um die Erschaffung Adams aus Erde, oder Gott entnimmt dem auf dem Erdberg schlafenden Adam die Rippe, um ihm die Eva daraus zu formen. Aus der Sicht des Gesamtzusammenhangs ist letzteres wahrscheinlicher. Die Szenenfolge wird dann mit der Zusammenführung von Adam und Eva bzw. der Einsetzung des ersten Menschenpaares in das Paradies fortgesetzt. Dies ist verbunden mit der Ermahnung Gottes, nicht von dem Baum der Erkenntnis zu essen.

Es folgt als letztes erhaltenes Bild das des Sündenfalles. Wir erkennen ganz rechts gerade noch den Baum der Erkenntnis, um den sich die listige Schlange windet, die links neben dem Baum stehende Eva zur Sünde verführend. Durch die Errichtung des barocken Chores sind sämtliche nach Osten hin noch folgenden Schöpfungsszenen verlorengegangen.

Blickt man noch einmal auf den gesamten Schöpfungszyklus zurück, so fällt auf, daß die bildliche Ausprägung des Erzähltypus sehr stark von der überlieferten Bilderfolge des Cotton-Typus abweicht. Stärker als in zeitgleichen Darstellungen dieses Themas ist in Mistelbrunn spekulatives Denken aus dem 12. Jahrhundert in die Bildwerdung mit eingeflossen.

Die untere Zone der Nordwand in der Mistelbrunner Kapelle war ebenfalls vollständig bemalt, doch blieben

nur kümmerliche Farbschatten erhalten, die in keinem Fall dazu ausreichen, den thematischen Inhalt der einzelnen Szenen zu erschließen (Abb. S. 10). Das Bildprogramm dieses unteren Bilderfrieses, dessen einzelne Bildfelder nach oben hin jeweils durch einen Rundbogen überfangen waren, kann also nur vermutet werden. Da wiederholt ein Kreuznimbus erkennbar blieb, darf man die Darstellung christologischer Motive behaupten. Zweimal steht dieser Nimbus in der Begleitung von Sonne und Mond, doch ist die Frage, ob diese Zusammenstellung nicht auf ein Bild der vierzig Tage und Nächte, die Jesus in der Wüste verbrachte, hindeutet, trotz der möglichen Rechtfertigung durch die allgemeine Ikonographie kaum zu beantworten.

Die Bilderfolge der Südwand (Abb. S. 11) stellt – bis auf ihr letztes Bild – keine solche ikonographische Besonderheit dar wie die der Nordwand. Der christologische Zyklus setzt mit der Verkündigung an Maria ein. Unter dem Bogen des gemalten architektonischen Frieses steht Erzengel Gabriel, seine Rechte zum Gruß erhoben, ihm gegenüber – größtenteils zerstört – Maria. Zwischen beiden erkennt der Betrachter eine große Vase mit einem Blumenzweig, dessen Blüten fünfblättrig sind und ehemals von roter Farbe waren. Dieser Blumenzweig ersetzt die sonst in diesem Zusammenhang auftretenden Lilien. Es ist nicht auszuschließen, daß es sich um Rosen (Fünfblättrigkeit!) handelt. Über Maria erscheint die Taube des Heiligen Geistes.

Die nächste Szene, westlich des gotischen Fenstereintrittes, kann als die Anbetung durch die Hirten gedeutet werden. Maria sitzt auf einem Thron, das Jesuskind auf den Knien. Dieses blickt zu den von rechts herantretenden Personen, in denen man Hirten erkennen möchte und die ehrerbietig niederknien oder freudig-laut auf das wunderbare Geschehen hinweisen. In der linken Bildhälfte hocken drei durch spitze Hütchen als Juden gekennzeichnete Personen mit verschränkten Beinen am Boden und blicken zu der Szene auf (Abb. rechts). Sie halten Schriftrollen in den Händen, auf denen nicht deutbare Schriftzeichen zu erkennen sind, mit denen wohl Prophetenworte gemeint sind. Es ist doch kaum daran zu zweifeln, daß diese Juden mit alttestamentlichen Schriftrollen die Einheit und die Folgerichtigkeit von Neuem und Altem Testament bildlich unterstreichen sollen.

Im nachfolgenden Bild erkennen wir die Anbetung der Heiligen Drei Könige (Abb. rechts). Der Zug der Könige kommt von links und schreitet auf die rechts sitzende Madonna zu. Der Schluß dieses Zuges, nur fragmentarisch erhalten, läßt einen Baum und mehrere Reittiere erkennen: einen Esel und ein Kamel sowie den Treiber, mit Pumphosen bekleidet, der diese Tiere am Zügel hält. Der erste König ist bereits niedergekniet und öffnet seine Pyxis, das Goldgeschenk darbietend. Die Madonna sitzt auf einem Thron, der von Architekturen umgeben ist. Sie thront frontal zum Betrachter. Das Jesuskind auf ihrem linken Arm wendet sich voll den Königen zu, so daß wir seinen Körper und die wenigen erhaltenen Reste des Gesichtes im Halbprofil sehen. Rechts vom Marienthron bis hin zur südwestlichen Gebäudeecke befindet sich heute eine weißliche Putzfläche, deren ehemalige Malerei sich nicht mehr erhalten hat.



DETAIL AUS DER „ANBETUNG DER HIRTEN“ AUF DER SÜDWAND: *Sitzende Juden mit Schriftrollen.*

DETAIL AUS DER „ANBETUNG DER KÖNIGE“ AUF DER SÜDWAND: *Die Heiligen Drei Könige bringen dem Jesuskind ihre Geschenke dar.*





DETAIL VOM FRESKENZYKLUS DER SÜDWAND: Einzug Jesu in Jerusalem. Vergleiche zu den Einzelheiten die Beschreibung im laufenden Text auf dieser Seite, linke Spalte.

Das erste Bild des christologischen Zyklus in der unteren Szenenfolge auf der Südwand ist so zerstört, daß über seinen Inhalt keine schlüssigen Aussagen gemacht werden können. Wir sehen zwei nimbierte Köpfe, die voneinander abgewandt sind. Die eine Figur scheint auf dem Boden zu hocken. Geht man vom Ort dieser Szene im Ablauf des Gesamtzyklus aus, so dürfte es sich bei der Darstellung möglicherweise um die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor gehandelt haben.

Nach Westen schließt sich die recht umfangreiche Szene des Einzuges in Jerusalem an (Abb. oben). Durch den Fenstereinbruch wurde das Ende des sich in die Richtung auf die Stadt Jerusalem bewegendes Zuges zerstört. Die Hufe und die Satteldecke weisen ein sonst nicht mehr erhaltenes Reittier nach, das von einem Treiber geführt wird. Von diesem sind nur die unteren Körperpartien erhalten. Christus reitet auf einem Esel im „Damensitz“ auf das Stadttor von Jerusalem zu. Er hat seine rechte Hand zum Segen erhoben. Zwei Jünger begleiten ihn, der nächststehende ist Petrus, erkennbar an seiner Mönchstonsur und vor allem an dem Schlüssel, den er als Attribut in der Hand hält und an seiner Schulter abstützt. Ihm folgt ein weiterer Jünger. Aus einer torartigen, turmbewehrten Architektur, der kürzelhaften Darstellung der heiligen Stadt Jerusalem, strömen die Bewohner Christus entgegen. Wir sehen sie dichtköpfig gedrängt unter dem Torbogen. Einer von ihnen breitet ein Kleidungsstück vor dem Reittier aus. Ein Baum steht am Wege, in dessen Zweigen ein kleine Gestalt hockt, entweder um besser

sehen zu können – etwa in Anlehnung an die Geschichte von Zachäus auf dem Baum – oder um Zweige abzuschlagen, damit man sie auf den Weg des einziehenden Christus breite.

Der Zyklus schließt im Westen mit der umfangreichsten Szene der gesamten Mistelbrunner Bilderfolge (Abb. S. 17). Inhaltlich handelt es sich um ein Gleichnis Jesu von der Endzeit, das hier Bild geworden ist: Matthäus 24, 30–31. Die Komposition wird beidseitig gerahmt durch zwei Engelsfiguren. Sie blasen Posaune, um die Endzeit anzukündigen. In der linken Bildhälfte entsteigen die Auserwählten, durch den Posaunenton erweckt, ihren Gräbern und sammeln sich. In der rechten Bildhälfte ziehen sie dann in einem Zug, gleichmäßig geordnet, auf die Bildmitte zu. Trotz des äußerst schlechten Erhaltungszustandes erkennt der Betrachter, daß die Schar der Seligen irdische Vielfalt widerspiegelt. Sie heben die Hände zum Gebet und loben Gott. Als letztes Glied dieses Zuges, vor dem kaum erkennbaren posauenblasenden rechten Engel, sehen wir Satan, etwas größer als die Anbetenden, häßlich unproportioniert, seine Hände ebenfalls zum Gebet erhoben. Der endzeitliche Christus bildet die Mittelachse dieser Darstellung. Er sitzt auf einem Thron, trägt ein enges Untergewand und einen chormantelartigen Überwurf als Obergewand, das weit und weich über seine Knie geworfen ist. Christus hebt beide Hände im Orantengestus und blickt aus dem Bild den Betrachter an. Es muß als Besonderheit vermerkt werden, daß er am linken Arm den priesterlichen Manipel trägt. Um seinen



DETAIL VOM FRESKENZYKLUS DER SÜDWAND: Die Wiederkunft Christi am jüngsten Tag. Vergleiche zu den Einzelheiten die Beschreibung im laufenden Text auf Seite 16.

Thron herum stehen zwei Engel, die Lanze, Nägel und Kreuz mit darübergehängter Dornenkrone halten. Diese Leidenswerkzeuge, die „Arma Christi“, sind als die „Zeichen des Menschensohnes“ zu verstehen, deren Erscheinen am Himmel der Wiederkunft Christi vorausgeht. Es sind die Majestäts- und Triumphsymbole des erhöhten, endzeitlichen Christus.

Blicken wir auf die Mistelbrunner Bilderfolge als Gesamtheit zurück, so fällt dem Betrachter auf, daß neben den Berichten neutestamentlichen Geschehens „Bildspekulationen“ wiedergegeben werden. Zur gelehrten „Spekulation“ eignen sich weniger Geschichten des Neuen Testaments, die durch den Evangelientext und die dadurch gebundene Geschichte des Bildtypus eindeutig erscheinen, als vielmehr Anschauungen vom Anfang der Welt und der Zeit, wie von deren Ende, von der Definition und der Begründung des Menschen, auch seiner Zeitlichkeit, weil diese mit dem kaum festzulegenden Gottesbegriff zusammenhängen und somit – in Grenzen – variabel sind, jeweils bestimmt durch historische Bedingtheiten. So sind jene „Bildspekulationen“, der Schöpfungszyklus und das Gleichnis vom Ende der Welt, noch einmal im Zusammenhang mit der Kunstproduktion des hohen Mittelalters zu erwähnen, weil gerade sie die Besonderheit der Mistelbrunner Bilderfolge ausmachen.

Wir blicken nach Straßburg. Dort war Ende des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts begonnen worden, die bischöfliche Kathedrale mit Skulpturen und Glasmale-

rien auszustatten. Diesem Programm, dessen Verwirklichung nicht im 13. Jahrhundert abgeschlossen werden konnte, liegt ein einheitlicher ikonographischer Plan zugrunde. Er muß bereits bei Beginn dieser Arbeiten konzipiert gewesen sein, und es hat – wie von A. Weis wahrscheinlich gemacht wurde – dieser Ausgestaltung ein ikonographisches Musterbuch zugrunde gelegen, das aus Quellen des westlich gelegenen Frankreich, dem Byzantinischen und vor allem aus belegbaren Quellen des 12. Jahrhunderts im Elsaß geschöpft hat. In diesem Musterbuch waren ein Schöpfungszyklus, später verwirklicht an der Westfassade, und eine Vision der Endzeit, Bild geworden im sogenannten „Engelspfeiler“ des Südquerhauses und den ihn umgebenden Fensterkranz, enthalten. Die Zusammenstellung dieser beiden Themenkreise in Mistelbrunn schon vor Vollendung des Straßburger Programms zeigt nicht nur, daß dieses Straßburger Programm einheitlich konzipiert war, sondern auch, daß die Mistelbrunner Bilderfolge von eben dieser ikonographischen Planung abhängig gewesen ist.

Das sogenannte „Oberrheinische“ oder „Straßburger Musterbuch“ hat, insbesondere was den Schöpfungszyklus angeht, im Bereich des Oberrheins im hohen Mittelalter eine Reihe anderer Nachfolger gehabt. Die Beispiele der Wandmalerei sind zum Teil erst in den letzten Jahren aufgedeckt worden. Als schon bearbeitet seien das Schöpfungsportal am Freiburger Münster (um 1354) und ein Chorfenster von St. Theobald in Thann (erstes Viertel 15. Jahrhundert) genannt. An plasti-



GRÜNINGEN, ST. MAURITIUS. FRESKO AUF DER SÜDWAND. Die Mistelbrunner Darstellung von der Erschaffung Adams (vgl. Abb. S. 13 unten), die hier fraglos als Musterdiente, ist mißgedeutet und der mit Kleidung und Nimbus ausgestattete Adam hier zu einem den Segen Gottes empfangenden Engel in der Gesellschaft dreier weiterer (in Mistelbrunn zur Engelshierarchie gehörender) Engel umgebildet worden.

schen Ausgestaltungen finden wir Entsprechungen am Westportal des Ulmer Münsters (entstanden um 1400, jedoch nach Ausweis von Beschneidungen nicht für den jetzigen Versetzungsort geplant) und am Westportal von St. Theobald in Thann (Anfang 15. Jahrhundert). Weitere Darstellungen des Schöpfungsberichtes, die mit diesem Musterbuch im Zusammenhang zu sehen sind, finden sich im Genesisenfenster der Besserkapelle im Ulmer Münster (geschaffen von Hans Acker um 1425), ferner in den evangelischen Kirchen von Fischingen (Kreis Lörrach; etwa 1420/30; aufgedeckt 1971/72), Hügelheim (Kreis Müllheim; um 1300), Niederreggenen (Kreis Müllheim; Mitte 15. Jahrhundert; aufgedeckt 1971) und Hausach (Kreis Wolfach). Endlich gehört in den Ausstrahlungsbereich des „Oberrheinischen Musterbuches“ auch der Schöpfungszyklus in St. Mauritius zu Grüningen, denn es ließ sich oben nachweisen, daß eine Szene darin die Kopie eines der Mistelbrunner Bilder ist (vgl. S. 12).

Technik und Stil der Mistelbrunner Malereien verraten die Hand zweier Meister, wovon auf Seite 11 schon gesprochen wurde. Die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale bestehen darin, daß sich auf der Südseite (ausgenommen das Bild von der Wiederkunft Christi!) ein Vorrang des zeichnerisch-graphischen Elementes beobachten läßt, während auf der Nordwand in einer flächigen Manier gearbeitet wurde. Zwar wiederholt das Bild von der Wiederkunft Christi — bei anderer Personenauffassung — einige zeichnerische Elemente, bedingt durch die Lichtführung, doch zeigt eine Betrachtung im Detail, daß es der Meister der Nordseite schuf.

Für den die Bilderfolge betrachtenden Laien wird diese Händescheidung am deutlichsten, wenn er beobachtet,

daß auf der Südwand die Vorzeichnung in gebranntem Ocker der nachfolgenden Binnenmalerei gleichwertig ist. Sie bestimmt wesentlich das endgültige Erscheinungsbild der Malerei; denn ihr Farbwert blieb erhalten, da sie nicht übermalt wurde. Mit den Farben der Binnenmalerei wird ebenfalls noch „gezeichnet“: Man betrachte hierzu etwa die Juden in der Hirtenanbetung (Abb. S. 15) oder das Bild von der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige (Abb. S. 15). Bei beiden Malvorgängen, der Vorzeichnung und der seccohaften Binnenmalerei, stellt der Farbauftrag gemeinsam eine Charakterisierung des Farbwertes und eine Längenbestimmung von Umriß und Detail dar. Ein Wägen von Farbwerten, nämlich ein Absetzen von Hell und Dunkel, findet nur insofern statt, als einige Bereiche ohne Farbauftrag verbleiben und so stark kontrastieren. Diese Beobachtungen machen ebenfalls deutlich, daß den Malern von Mistelbrunn ein Musterbuch vorgelegen haben könnte, nach dem sie gearbeitet haben. Ihre Maltechnik spiegelt eine zeichnerische Vorlage wider, da bereits die Vorzeichnung alle stilbildenden Elemente enthält.

Auf der Nordseite beobachten wir eine gegensätzliche Technik. So werden beispielsweise Rotflächen bereits in der Vorzeichnung mit gebranntem Ocker in der Fläche angelegt. Auch in anderen Details ist eine größere Flächigkeit festzustellen; ebenso divergieren die Personenauffassungen in Darstellungsmodus, Gestik und Schritt.

Der Versuch, die Mistelbrunner Fresken zu datieren, muß davon ausgehen, daß der Maler der Südseite offensichtlich eine jüngere Stilstufe vorträgt als der gleichzeitig mit ihm auf der Nordseite arbeitende Kollege.

Mustert man die künstlerischen Äußerungen im Südwesten Deutschlands in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts durch, so lehrt die Erfahrung, Datierungen von Stilstufen seien von Ausmaß und Art der Beeinflussung durch westliche, also im wesentlichen französische Vorbilder abhängig zu machen. Vergleicht man die Mistelbrunner Fresken mit der Buchmalerei — es fehlen die Zeugen von Monumentalmalerei der entsprechenden Stufe — in den Diözesen Basel und Konstanz zu jener Zeit, so liegt die Zeitspanne der Entstehung des Zyklus ungefähr im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts. Der bekannte Psalter aus St. Blasien, vor 1236 entstanden, spiegelt zwar westliche Einflüsse wider, läßt aber erkennen, daß dergleichen in Mistelbrunn wesentlich stärker geworden ist. Andere Buchmalereien aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts, etwa im Psalter der Diözese Konstanz, heute in der Stiftsbibliothek in Engelberg, oder das Brevier aus Basel, heute in St. Gallen, zeigen Trachtendetails, die denen in Mistelbrunn entsprechen. Um jedoch wesentlich nach der Jahrhundertmitte datiert zu werden, sind die Malereien auf der Nordwand in Figuren- und Gewandauffassung zu altertümlich, denn sie schließen sich in vielem noch an die spätromanische Malerei aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts in St. Blasien an. So markieren die Mistelbrunner Fresken mit ihrer Entstehungszeit den Übergang zwischen der romanischen Malerei und der von Westen einfließenden Gotik im Bereich des Schwarzwaldes.

ZUM AUTOR: Wolfgang Erdmann, cand. phil., war als freier Mitarbeiter der Denkmalpflege mit den wissenschaftlichen Arbeiten in der Mistelbrunner Markuskapelle betraut.