

## Der neuentdeckte Leonhardszyklus in der Eßlinger Stadtkirche

Von Eva Heye, Stuttgart

Bei den Vorbereitungsarbeiten für ein Corpuswerk der Wandmalereien in Baden-Württemberg fallen immer wieder interessante Ergebnisse in der Deutung des vielfach erst in letzter Zeit aufgedeckten Bildmaterials an. Da sich hier Forschung und praktische Denkmalpflege berühren, beabsichtigen wir, darüber öfter zu berichten.

StAfD Stuttgart

Über die baugeschichtlich aufschlußreichen Ergebnisse der großen Grabung in der Eßlinger Stadtkirche hat G. Fehring in dieser Zeitschrift berichtet<sup>1</sup>. Auf den hohen Rang der früher viel zu wenig beachteten Farbfenster im Chor und ihre Bedeutung innerhalb der gesamtdeutschen Glasmalerei der Hochgotik hat Hans Wentzel 1951 zum erstenmal aufmerksam gemacht<sup>2</sup>, sie dann 1958 im ersten deutschen Band des „Corpus Vitrearum Medii Aevi“<sup>3</sup> erschöpfend behandelt und vollzählig abgebildet. Daß die mittelalterliche Kirche aber außer der Kostbarkeit der farbig bemalten gläsernen Chorwände auch im Schiff einst umfangreichen und — nach den vorhandenen Resten zu urteilen — hochwertigen malerischen Schmuck mindestens an der nördlichen Wand des Langhauses trug, das war bis vor Jahresfrist noch unbekannt. Entdeckt wurden diese Wandgemälde im Herbst 1961, als im Verlauf der Kirchenrestaurierung die Nordempore entfernt wurde: hinter dieser Empore kamen, gänzlich überraschend, große Partien figürlicher Wandmalerei zutage, die in ihrer farbigen Substanz ungewöhnlich gut erhalten waren, da sie immer oder zumindest seit vielen Jahrzehnten von farberstörenden Tüncheschichten bewahrt geblieben und nur hinter dem Holz der Emporen bzw. ihres Gestühls verborgen waren. Mit ihrer Freilegung, d. h. Säuberung und Konservierung, sowie mit der Untersuchung der angrenzenden Wandabschnitte wurde der Ulmer Restaurator A. Schwenk beauftragt.

Es stellte sich aber heraus, daß abgesehen von einem unten zu erwähnenden Bildrest unmittelbar neben der Orgelempore die erkennbaren und wiederherzustellenden Wandbilder sich auf die zuerst entdeckte Folge von sechs figürlichen Szenen beschränkte, die unweit der Orgelempore — also im westlichen Teil der nördlichen Hochwand — sichtbar sind, daß aber an dem nach Osten angrenzenden Teil dieser Wand zwar Farbspuren das einstige Vorhandensein weiterer Bilder bewiesen; die geringen Reste erlaubten aber keinerlei Deutung oder Erhaltung.

Bei den Malereiresten am westlichen Teil der Wand, also unmittelbar an der Orgelempore und nur dort oben sichtbar, handelt es sich vorwiegend um den oberen architektonischen Abschluß eines im Figürlichen nur ganz schwach erhaltenen Bildes (erkennbar ist der Kopf einer gekrönten Heiligenfigur mit großem Nimbus). Wir sehen (Abb.) Rippengewölbe mit hängendem Schlußstein unter einer gesimsartigen Bekrönung

mit einer Art „Bogenfries“ und die Andeutungen eines „Gehäuses“, wie es im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts als Architekturkulisse häufig begegnet, mit zaghaften Ansätzen zu perspektivischem Gestalten; es ist die gleiche nicht realisierbare Architektur (man beachte das Aufsetzen des Spitzgiebels über der Schrägwand im Verhältnis zum Fenster dieser Wandung), die vor allem auch in der Glasmalerei dieses Zeitraums häufig begegnet (erinnert sei z. B. an das „Marienfenster“ im Ulmer Münsterchor); ganz rätselhaft ist die Bedeutung der vertieften Nische rechts oberhalb eines schwach sichtbaren Satteldachs, in der eine Eule (?) zu sitzen scheint. Maßstäblich besteht zwischen diesen architektonischen „Verstärkungen“ und den Bildern des gleich zu besprechenden Legendenzklus ein so großer Unterschied, daß ich — trotz der vermutlich etwa gleichzeitigen Entstehung der Gemälde (siehe unten) — keinen inhaltlichen Zusammenhang feststellen kann. Eindeutig zu bestimmen ist dagegen der Inhalt des Sechsbilder-Zyklus, von dem je drei Felder in zwei Bildreihen übereinander erscheinen (Abb.). Die Figuren stehen vor zinnoberrotem Grund; jedes Bildfeld ist durch weiße Randstreifen gerahmt; die Schriftzeilen zwar, die — in deutscher Sprache! — einst erklärend unter jedem Bild standen, sind nur in der oberen Reihe und auch dort nur in Resten erhalten. Doch genügte eines dieser Schriftfragmente, unter dem Mittelfeld der oberen Reihe, um den Inhalt der Darstellungen zu erkennen; es lautet „emigius“. Zwar erwies sich die zuerst gelegentlich geäußerte Vermutung, es müsse sich um eine Remigiuslegende handeln, bei genauem Betrachten der Szenen sofort als irrig, kehrte doch auf fünf von den sechs Bildern jedesmal derselbe Heilige in graubrauner Mönchskutte wieder. Es war also offenbar die Geschichte eines Mönchsheiligen erzählt, nicht die des hl. Remigius, Erzbischofs von Reims, der mittelalterlichem Brauch entsprechend in Bischofs-tracht hätte dargestellt werden müssen. Daher galt es, die Legende eines Heiligen zu finden, in dessen Leben St. Remigius eine Rolle gespielt hat, und das gelang unschwer anhand der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine<sup>4</sup>: Es handelt sich um die Legende des hl. Leonhard, von der auffälligerweise trotz seiner außerordentlichen Beliebtheit, ganz besonders in Bayern, trotz zahlreicher Leonhardskapellen und Leonhardsfiguren im süddeutschen Raum, anscheinend ein umfangreicher Gemäldezyklus, zumindest in der süddeutschen Wandmalerei, noch nicht nachgewiesen oder wenigstens nicht publiziert ist<sup>5</sup>. Genau wie bei der in vorliegendem Heft erläuterten Heilig-Kreuz-Legende von Loffenau besteht auch für Eßlingen wörtliche Übereinstimmung zwischen dem literarischen Text und seiner bildlichen Darstellung. Die Folge begann vermut-

Eßlingen am Neckar. Stadtkirche St. Dionys. Langhaus. Teil der Nordwand, unmittelbar an der Orgelempore

Wandbild: Oberer architektonischer Abschluß einer nicht näher bestimmbar Darstellung  
erstes Viertel des 15. Jahrhunderts

Aufn. StAfD Stuttgart





Aufn. StAfd Stuttgart

Eßlingen am Neckar. Stadtkirche St. Dionys. Langhaus. Nordwand

Szenen der St. Leonhards-Legende

um 1410—1420

lich mit dem ersten Bild links in der oberen Reihe, mit der Taufe des kleinen Leonhard in einem prächtigen großen Taufbecken, zu dessen Linken die „vornehmen Eltern“ stehen, zur Rechten der taufende Bischof Remigius. — Dieser Bischof ist (wie darunter zu lesen) die beherrschende Gestalt der nächsten Szene: er sitzt auf einem reich ausgestalteten gelben Thronsessel am Schreibpult und scheint den vor ihm stehenden jungen Mönch, also St. Leonhard, zu unterrichten. Das dritte Bild läßt mit einiger Sicherheit die Schriftteile lesen: „hie bit er . . . f . . . efangen“. Im Text des Jacobus de Voragine erfahren wir, daß der junge Leonhard beim König von Frankreich in so hoher Gunst stand, daß auf seine Fürbitte hin die Gefangenen freigelassen wurden. Er führt einen lichtgrün gekleideten Mann aus dem Gefängnis, aus dessen Fenster die noch Eingeschlossenen heraus schauen, während links der König in vollem Schmuck, mit Szepter und Krone und in rotem, hermelinbesetztem Mantel erscheint. Die nun in der schriftlichen Quelle überlieferten Erlebnisse des Heiligen, der den Glanz des Hofes verläßt, die Stille eines Klosters in Orléans aufsucht (erst dadurch wurde — streng genommen — die Mönchstracht ihm zu eigen), um dann nach Aquitanien weiterzuziehen, werden auf den zerstörten Wandfeldern geschildert worden sein. Unsere Bildfolge setzt — in der unteren Reihe — wieder ein mit der Episode, wo der Heilige, der die Einsamkeit eines Waldes „nahe der Stadt Limoges“ als Aufenthalt gewählt hat, von Krüppeln und Notleidenden aufgesucht wird, denen er Hilfe leistet. In diesem bezaubernd gemalten Walde, wo den grünen Baumkronen als Blätter Lichter aufgesetzt sind, widerfährt dem Heiligen nun ein besonderes Erlebnis: Der König des Landes, der in dem Walde ein Schloß besaß, geht auf die Jagd, wohin ihn — „um Kurzweil“, heißt es im Legendentext — seine Gemahlin begleitet hatte. Nun kommt die hohe Dame aber dort in Wehen, und als der Mönch, der durch den Wald geht und die „Stimmen der Klagen hört“, sich dem sorgenvollen König — links auf dem mittleren Bild der unteren Reihe — als Schüler des hl. Remigius zu erkennen gibt, bittet der König ihn um seine Fürsprache bei der Geburt. So sehen wir den Mönch betend am Bett der Gebärenden knien — die selbst in dieser Stunde ihre Krone trägt! —, und wir sehen zugleich, daß sein Gebet geholfen hat: im Vordergrund badet eine Dienerin das neugeborene Kind (Abb.). — Der dankbare Vater möchte den Mönch reich beschenken, den ganzen Wald ihm zu eigen machen, in dem der

Einsiedler lebt: dieser aber will nur so viel von dem Wald als Eigentum annehmen, wie er mit seinem Esel in einer Nacht umreiten kann. Wir erblicken den auf einem grauen Eselchen aus dem Wald herausreitenden Mönch, der auf den von seinem Diener begleiteten König zukommt. In dem hier folgenden zerstörten Wandbildabschnitt wird noch der weitere Teil der Legende „abzulesen“ gewesen sein: der Bau eines Klosters an der ihm vom König geschenkten Stelle, die weiteren Wunder Leonhards, unter denen die Befreiung von Gefangenen obenan steht, und sein Zusammenleben mit anderen Eremiten.

Nach Deutung der Szenen erhob sich natürlich die Frage, ob die Verehrung des hl. Leonhard auch sonst für Eßlingen nachzuweisen sei: Eine Anfrage bei Herrn Prof. Dr. Decker-Hauff erbrachte die Bestätigung nicht nur dafür, sondern den Beleg, daß für die Eßlinger Stadtkirche im Jahre 1381 ein — sicher schon einige Jahrzehnte bestehender — Leonhardsaltar nachweisbar ist<sup>6</sup>. Es ist also ein weiterer Beleg für die kirchengeschichtlich bedingte besondere Vorliebe der in der Eßlinger Dionysiuskirche tätigen Künstler für vorzugsweise in Frankreich verehrte Heilige, in unserem Falle für die auf französischem Boden sich abspielenden Szenen der Legende des hl. Leonhard.

Für die stilistische Einordnung bieten sich kostümliche, farbliche und kompositionelle Anhaltspunkte. Trotz des zum Teil ruinösen Zustandes (an einigen Partien hat sich aber Zeichnung und auch Faltenmodellierung in den Gewändern gut erhalten) spiegelt die Tracht der Dargestellten die Eleganz der höfischen Kleidung des frühen 15. Jahrhunderts mit dem Zaddelwerk, der Freude am Schmuckhaften, den stoffreichen, weich fallenden Gewändern und den Faltengehängen des „weichen Stils“, der sich ebenso in der lichten Buntheit der Farben dokumentiert: vor dem warmen Zinnoberrot des Bildgrundes stehen in festlichem Glanz Blau, Hellgelb, Grün in verschiedenen Nuancen, das Rot vornehmer Gewänder, Weiß und helle Steinfarben. Der rote Bildgrund begegnet sehr ähnlich (wenn dort auch reich ornamentiert) bei den Wandbildern der Nikolauskapelle im Konstanzer Münster, für die als Entstehungszeit das zweite bis dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angenommen wird<sup>7</sup>. Die Raumbühne ist noch flach, eine Tiefenführung wird nur gelegentlich (im Bischofspult oder im „Kastenraum“ der Wochenstube) angestrebt und entspricht durchaus dem Raumempfinden im ersten Viertel des 15. Jahr-

hunderts. Als vergleichbare, fest datierte Beispiele aus der Buchmalerei möchte ich nennen vor allem die sog. „Toggenburg-Bibel“ des Berliner Kupferstichkabinetts von 1411<sup>8</sup>, die farbig verwandt ist und z. B. eine ganz ähnliche Art der Baumbehandlung aufweist wie die der Eßlinger Waldszenen, ferner die Miniatur aus dem „Jeronianum des Johannes Andreä“ in Karlsruhe<sup>9</sup>, gleichfalls aus dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts (beide übrigens dem seeschwäbischen Bereich entstammend), endlich aber auch ein Beispiel burgundischer Malerei, die Dionysiustafel von Henri Bellechose, für die das Datum 1416 feststeht<sup>10</sup>. Trotz des großen Unterschiedes an Qualität und Erhaltung sei ein Vergleich zwischen den „Gefängnistürmen“ dort und auf dem dritten Bild unseres Eßlinger Zyklus gewagt. Parallelbeispiele für den Kastenraum des Wochenstubenbildes mit Baldachinbekrönung ließen sich aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in großer Zahl anführen.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg, 4. Jahrg. 1961, Heft 3, S. 29 ff.

<sup>2</sup> Hans Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin 1951, S. 32 ff., mit Abbildungen.

<sup>3</sup> Hans Wentzel, Die Glasmalereien in Schwaben von 1200 bis 1350, Berlin 1958, S. 51—134, Abb. 1—253 und 3 Farbtafeln.

<sup>4</sup> Benutzt wurde von mir die von Richard Benz übersetzte und mit einem sorgfältig gearbeiteten Register versehene Ausgabe, die 1955 vom Lambert-Schneider-Verlag in Heidelberg neu ediert wurde.

<sup>5</sup> Louis Réau führt in seiner 1958 erschienenen „Iconographie des Saints“, Bd. II, S. 799 ff., nur einen Fresken-Zyklus des 15. Jahrhunderts in Landschlacht in der Schweiz (Kanton Thurgau) auf, den ich selbst noch nicht ansehen konnte. Bei einer kürzlich erfolgten mündlichen Nachfrage beim Wiener Denkmalsamt, wo man mir freundlichst Einblick gewährte in den allerdings erst im Entstehen begriffenen ikonographischen Index, konnte ich auch innerhalb der österreichischen Wandmalerei vorläufig noch kein Beispiel finden. Auf Glas- und Tafelmalerei soll hier nicht eingegangen werden.

<sup>6</sup> Für die liebenswürdige und eingehende Auskunft, die mir Herr Prof. Dr. Decker-Hauff aus seinen umfassenden Kenntnissen als Patroziniumsforscher in der württembergischen Geschichte und Kunstgeschichte gab, möchte ich ihm auch hier meinen aufrichtigen Dank sagen.

<sup>7</sup> Heribert Reiners, „Das Münster unserer lieben Frau zu Konstanz“ (Die Kunstdenkmäler Südbadens I), Konstanz 1955, S. 256 ff., Farbtafel IV.

<sup>8</sup> In köstlichen Farbwiedergaben erschienen als Kalender 1959 unter dem Titel „Bilder aus einer Weltchronik von 1411“, — Vgl. ferner A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 4, S. 10 f. und Abb. 1—3, sowie den Katalog der Ausstellung „Europäische Kunst um 1400“, Wien 1962, S. 215, Kat.-Nr. 201 (mit Literaturangaben), Taf. 148.

<sup>9</sup> Stange, a. a. O., S. 9 f. und Abb. 6.

<sup>10</sup> Katalog der Ausstellung „Europäische Kunst um 1400“, Wien 1962, S. 81/82, Nr. 4, Taf. 84.