

Die Wandmalereien in der Johanneskirche zu Crailsheim. Ein Renaissancedekor aus nachreformatorischer Zeit

VON JULIANA BAUER

Im Herbst des Jahres 1657 hatte Markgraf Albrecht V. von Brandenburg-Ansbach dem Rat der Stadt Crailsheim den Auftrag erteilt, die *Stattkirche* St.Johannes im Zuge einer allgemeinen Innenrenovierung *illuminieren zu lassen*¹. Der Grund dafür lag vor allem im ästhetischen Empfinden des Fürsten: *weile solche zimlich dunckel*². Begonnen wurden die Arbeiten im Jahre 1658 – nebst den archivalischen Belegen verweist hierauf sichtbar die über dem Triumphbogen vermerkte Jahreszahl (Abb. 1).

Spezielle Hinweise auf die Künstler, die die Malereien ausführten, fanden sich bislang keine. Die erhaltenen Briefe von Markgraf, Rat und Stadtvogt (vgl. Anm. 1) sprechen jedoch bezüglich des „Ausweißens“ von einem Auftrag an den Gipser Michael Rauck und dessen Gesellen³. Rauck führte von 1646/47 bis zu seinem Tod im Jahre 1676 eine Gipser-, Tüncher- und Vergolderwerkstatt in Crailsheim und war seit den 50er Jahren auch als religiöser Bildermaler tätig⁴. Keineswegs un begründet war auch stets die Vermutung, in ihm den eigentlichen Schöpfer der Wandmalereien zu erkennen, war er nicht nur der einzige seinesgleichen im Crailsheim des mittleren 17. Jahrhunderts, sondern auch durchaus damit beauftragt gewesen, Fassaden dekorativ zu gestalten⁵. Als weiterführende Vergleiche können beispielsweise Darstellung und Erwähnung des fürstlichen Doppelwappens dienen: erhellt das Allianzwapen Albrechts V. und seiner zweiten Gattin Sophia

1 Vgl. Stadtarchiv Crailsheim, Repertorium „Crailsheim im Alten Reich“. *Acta, die Bau- und Reparationssachen auch den angeschafften Kirchen-Ornat bey der Johannes- und Capellen-Pfleg betr.*, 1501–1738, hier: Schreiben von Rat und Stadtvogt an Albrecht V. vom 3. Okt. 1658. Zwischen dem Markgrafen und dem Rat der Stadt Crailsheim fand in den Jahren 1658–1660 bezüglich der genannten umfassenden Renovierung und der Ausmalung der Johanneskirche ein reger Schriftwechsel statt (siehe u. a. auch: Schreiben vom 7. 3. und dem 11. 3. 1658, dem 19. 4. 1658 und dem 4. 2. 1659). Die betreffenden Akten und damit entsprechenden Nachweise wurden 1997 wiederentdeckt. 1852 hatte man die Malereien übertüncht; sie wurden bei der Neurenovierung der Kirche 1966 wieder freigelegt (vgl. *H. J. König (Hrsg.): Die Johanneskirche in Crailsheim*, Kirchberg 1967, S. 57 u. 62).

2 Siehe Anm. 1: Schreiben vom 3. Okt. 1658.

3 Siehe Anm. 1: Schreiben vom 7. März und vom 19. April 1658.

4 Vgl. *J. Bauer*: Der Crailsheimer Maler Michael Rauck. Das Lebensporträt eines volkstümlichen Malers, in: *WFr* 78 (1994), S. 37–56, hier: S. 37–40.

5 Vgl. Stadtarchiv Crailsheim, Bauamtsrechnungen 1656–1665.

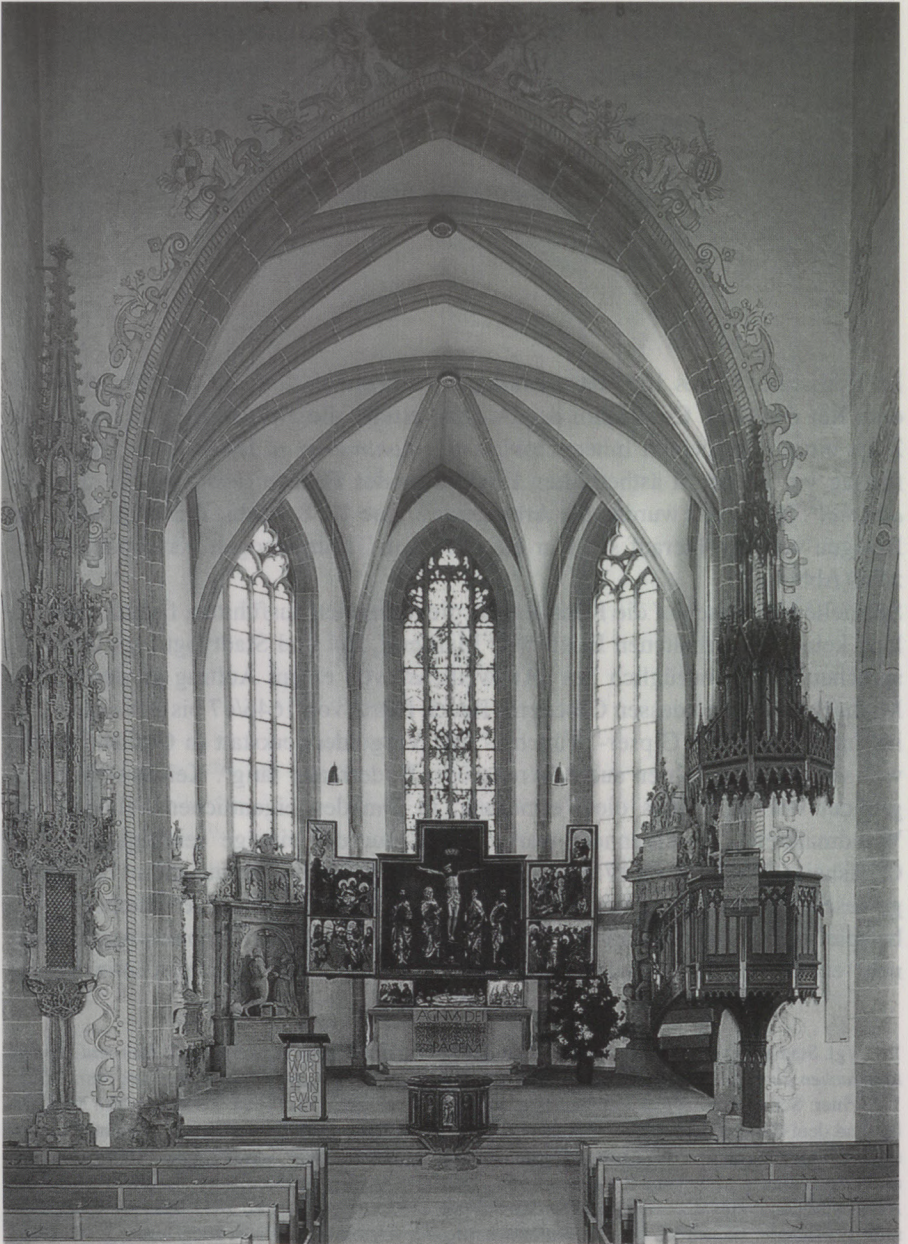


Abb. 1 Gesamtansicht des Innenraums mit Blick in den Chor (erkennbar Wandmalerei am Triumphbogen) (Foto Schlossar, Crailsheim: neuer Kirchenführer).



Abb. 2 Detail von Abb. 1 (Wappen, Engel).

Margaretha von Öttingen, das sich über dem Scheitel des Triumphbogens findet (siehe Abb. 2), noch nicht den Namen seines Schöpfers, so bezeugt ein Eintrag in den städtischen Rechnungsbelegen von 1661 eine weitere Ausführung des Emblems durch Michael Raucken⁶ – er hatte in jenem Jahr den Auftrag erhalten, das *Ziegelthor*, eines der ehemaligen Crailsheimer Stadttore, mit *gnädigster Herrschaft Wappen* zu zieren.

Eine Ausnahmeerscheinung bildete Rauck bezüglich seiner verschiedenen Aufgabenfelder nicht – auch waren die Grenzen der Tätigkeitsbereiche von Tünchern und Dekorationsmalern insbesondere im Spätmittelalter und der Renaissancezeit fließend⁷. Nicht selten hatten Bildermaler Anstricharbeiten auszuführen, wohingegen die Tüncher oder *Weißmaler* ornamentale und figürliche Darstellungen sowie das Malen von dekorativem Füllwerk und von Scheinarchitektur übernahmen⁸.

6 Siehe Anm. 5, Anno 1661.

7 Vgl. H. Hillig: Die Geschichte der Dekorationsmalerei als Gewerbe, Hamburg 1911, S. 70 ff, S. 249 ff und R. Reith (Hrsg.): Lexikon des alten Handwerks. Vom späten Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert, S. 148.

8 Vgl. auch B. Hinz: Lucas Cranach d.Ä., Hamburg 1993, S. 18/19: „... er (Cranach) führte so niedrige Arbeiten aus wie den Anstrich von Häusern, Zäunen, Schlitten ...“. Siehe Reith (wie Anm. 7), S. 148: Nicht selten kam es betreffs der Zuständigkeit der Fassadenmalerei zu Streitigkeiten zwischen Tünchern und Malern.

Die übliche Anwendung von Schablonen und Pausen erleichterten ihnen die Dekoration von Fassaden und Innenräumen erheblich.

So entstanden in der Johanneskirche zu Crailsheim – wohl nach genauester Anweisung des Markgrafen und seinem Geschmack, vor allem aber dem Stil und dem Symbolkanon der Zeit folgend – Malereien illusionistischer Architektur, ornamental gestaltet und bereichert durch vegetabile Motive. Sie rahmen den Triumphbogen, die Emporearkaden des Mittelschiffs, die Fenster und Laibungen des Obergadens sowie die südlichen Eingangsportale und den Eingang zur Nordempore. Die Rahmung eines der vier Rundfenster der Westwand wie auch der Dekor um das zweite Fenster des Nordschiffs und des Sturzbogens des ersten Südschiffensters lassen darauf schließen, daß die Ausmalung ursprünglich noch viel umfassender war, als heute nach ihrer Freilegung. Mittels Pausen wurde der aus Kalk- und Kaseinfarben bestehende Dekor auf den trockenen Verputz aufgetragen⁹. Die Künstler beschränkten sich dabei auf eine begrenzte, in zarten Pastelltönen gehaltene Farbpalette. Unter Rebschwarz und Malachitgrün dominieren Smalte (helles Graublau), vor allem aber Ocker- und Rottöne.

Motivik und Formsprache dokumentieren Stilelemente der sogenannten deutschen (Spät-)Renaissance. Sowohl bei Fassadenmalereien, als auch der Ausmalung von Innenräumen repräsentativer Bauten setzten deutsche Künstler jener Epoche Elemente antiker Architektur in Verbindung mit figürlichen, ornamentalen und naturalistisch-vegetabilen Formen flächenhaft-dekorativ um. In Anlehnung an römisch-antike wie auch oberitalienische Vorbilder entstanden „architektonische“ Wandgliederungen bis hin zu illusionistischen Raumarchitekturen, wie sie gerade im süddeutschen Kulturraum üblich wurden. Beispiele finden sich hierfür zahlreich an Profanbauten¹⁰.

In Kirchen gewannen illusionistische Malereien vor allem während des Barock an Bedeutung. Verbreitung erfuhren sie dabei vorwiegend in jenen katholischen Glaubens. Die Ausmalung eines evangelischen Gotteshauses in nachreformatorischer Zeit hingegen gehört eher zu den seltenen Erscheinungen, zu denen jedoch nicht nur die Crailsheimer Stadtkirche, sondern auch weitere in deren Umkreis zählen¹¹. Ihre Beispiele machen deutlich, daß sie ihre künstlerische Ausgestaltung letztlich

9 Es handelt sich hierbei um die Technik der Seccomalerei. Informative Aussagen zu Farb- und Umrißtechnik der gesamten Malerei machte Restauratorin Anette Bischoff-Wehmeier, Untermünchheim.

10 Vgl. zum Oberrheingebiet: *M. Wingenroth, P. Albert: Freiburger Bürgerbauten aus vier Jahrhunderten, Freiburg 1976 (1923)* : u. a. Fassaden- und Wandbemalung von Innenräumen des Basler Hofes, S. 103, 106, 116/17; zu Fassadenmalereien in München: *K. Erdmannsdorfer: Das Bürgerhaus in München, Tübingen 1972, S. 68–71 u. a.*

11 Zu nennen sind hier Crailsheim-Ingersheim, Rechenberg, Kirchberg-Lendsiedel und Schrozberg (erstere beiden siehe w. u.). Außerhalb Hohenlohe-Frankens gehört z. B. die ev. Stadtpfarrkirche in Weilheim, Kreis Esslingen, zu den wenigen Beispielen dieser Art (vgl. hierzu: Erhalten und Nutzen. Denkmalprogramme in Baden-Württemberg. Eine Dokumentation. Hrsg. Innenminist., Stuttgart 1991, S. 74).

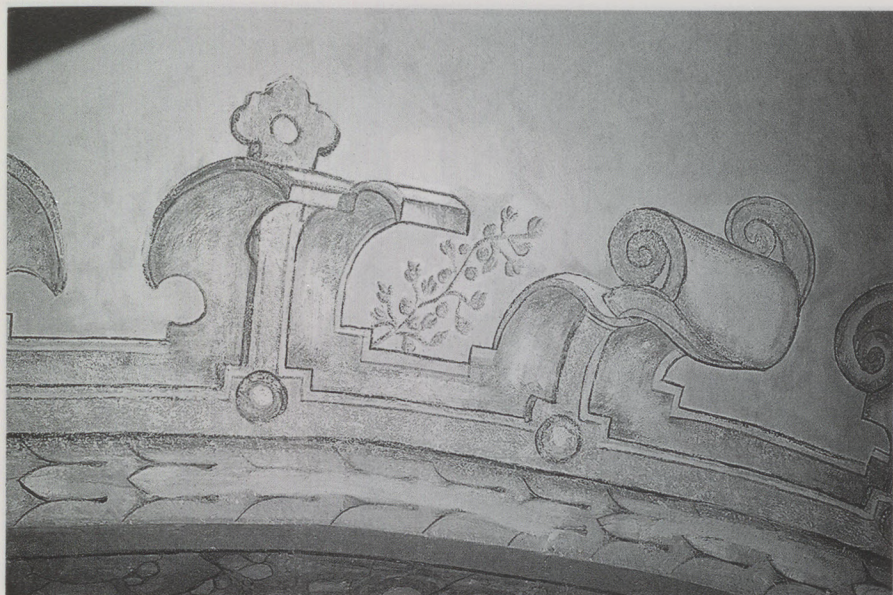


Abb. 3 Detail der Triumphbogenornamentierung.

einem adligen Gönner oder Auftraggeber verdanken, dem das jeweilige Kirchenpatronat oblag¹².

Durch die großzügige Ausmalung des Innenraums und deren architektonisch-dekorativen Charakter stellt die Stadtkirche St. Johannes nicht zuletzt deshalb eine Kostbarkeit eigener Prägung dar. Am „schlichtesten“ schmückten die Künstler Triumph- und Arkadenbögen (Abb. 3). Diese erhielten über einer Rahmung mit Taustabdekor einen Fries von Rollwerkornamentik – einer in der „deutschen“ Renaissance vielfach vorkommenden Dekorationsform (siehe auch das oben genannte Fenster des nördlichen Seitenschiffs). Über dem Triumphbogen wird der fast stereotype Dekor durch stilisierte Blütenmotive aufgelockert. Das unterhalb der Jahreszahl erscheinende ansbachisch-öttingische Allianzwapen wird von zwei barock anmutenden Engeln flankiert, die einen Olivenzweig, das herrscherliche Friedenssymbol, tragen und damit einen Bezug zum Auftraggeber unterstreichen (Abb. 2). Zwei weitere, links und rechts des Bogens stehende Engel halten das Wapen der Hohenzollern, der ältesten Herrschaftslinie der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach, und das Stadtwapen von Crailsheim.

Portale und Obergadenfenster weisen eine Mannigfaltigkeit an scheinarchitektonischen Schmuckformen auf. Die beiden Südportale sind, dem Mauerbogen des Tür-

12 Vgl. zu Ingersheim, Kirchberg, Rechenberg und Schrozberg: M. Akermann, H.J. König, H. Clauß, J. Hennze, H. Siebenmorgen, G. Stachel (Hrsg.): Kunst, Kultur und Museen im Kreis Schwäbisch Hall, Stuttgart 1991, S. 164, 222, 315/17, 329/30.



Abb. 4 Südostportal.

sturzes folgend, von einem gemalten Bogen überfangen. Auf Konsolen mit Akanthusverzierung ruhend stellen die Segmentbögen teils einen Fries aus Festons und Rosetten, teils aus Rollwerk und Volutengebilden dar (Abb. 4/5). Präsentiert sich der Dekor des südöstlichen Portals streng tektonisch, so bildet der des südwestlichen Eingangs ein eher lockeres, ja fast verspieltes Ensemble – vegetabile Motive wie die mit Äpfeln und Birnen gefüllten Schalen, die die Konsolen zieren, verleihen ihm zudem einen gewissen Liebreiz. Die Scheitel der Portale krönt ein Cherub, wie er in der Kunst der Renaissance und des Barock, in späteren Epochen vor allem in der sogenannten Volkskunst allgemeine Beliebtheit erlangte¹³.

Komplette Einheiten einer Scheinarchitektur veranschaulichen jeweils die reich ornamentierten Rahmungen des nördlichen Emporenportals sowie der Fenster von Obergaden und Westwand. Um das Portal erheben sich Pfeiler auf Postamenten

13 Bei den Cheruben, von den Cherubim der spätjüdischen Theologie abgeleitet und in der Kunst des Mittelalters mit zwei Flügelpaaren dargestellt, handelt es sich um die seit der Renaissance mannigfach vorkommenden geflügelten Engelsköpfe. Sie zieren nicht nur Wände und Decken von Sakralbauten, sondern auch Stücke bürgerlicher Inneneinrichtung wie Schränke oder Himmelbetten. Der aus der Heraldik stammende Kinderkopf mit nur einem Flügelpaar verkörpert die Reinheit und Unschuld des Geistes (vgl. J. C. Cooper: *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Leipzig 1986, S. 32 sowie M. Lurker (Hrsg.): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1985, S. 117/18). Die Maler der Johanneskirche variierten die Engelsköpfe z. T. mit schmückendem Beiwerk: die Köpfchen unterhalb der Obergadenfenster tragen Kronen. Klingt hier die Verheißung aus Offenbarung 2,10 an: „... so will ich dir die Krone des Lebens geben“ ?



Abb. 5 Südwestportal.

mit Diamantquaderung, überfangen von Kämpfern, denen Säulen mit korinthischen Kapitellen vorgelagert sind. Letztere gehören zu den Architekturelementen der klassischen Antike, die in Renaissance, Barock und Klassizismus bevorzugt an Baukörpern wiederaufgenommen wurden. Auch der im Lauf des Segmentbogens erkennbare Ovulus (Eierstabfries), der sich an der Innenseite des Pfeilers fortsetzt, zeugt gleich den Laub- und Fruchtgehängen, die den Bogen überfangen wie auch dieser selbst, von ornamentalen, der Antike entstammenden Baugliedern, die man – vielfach variiert – gerade in der Renaissance immer wieder aufgriff (Abb. 6).

Zeigt die Umrahmung des westlichen Rundfensters einen einfachen Taustabdekor (Abb. 7), so weist die rahmende „Architektur“ der rechteckigen Obergadenfenster die ganze Gestaltungsvielfalt der späten Renaissance auf. Zwischen dem immer von neuem erscheinenden Roll- und Schweißwerk tauchen Diamantquader und Cherube auf, Hermenpilaster säumen die Seitenkanten, während Muschelwerk die Scheitel der „profilierten“ Segmentgiebel krönt (Abb. 8)¹⁴.

Die Rahmen„architektur“, selbst großartiger Zierat des Langhauses, wird durch naturalistische Fruchtgebilde in anmutiger Weise bereichert und aufgelockert. So

14 Der oben genannte Sturzbogen des Südschiffensters wurde mit einem Fries aus Kreuzblumen in Ocker und Rot und damit in den Hauptfarben des südöstlichen Portaldekors ausgemalt. Blütenmotive tauchen weiterhin auf den in Smalte und Ocker gefaßten Laibungen der Emporearkaden auf: sie sind dort, in den Scheiteln und jeweils auf halber Bogenhöhe vorkommend, medaillonartig umgrenzt (vgl. hierzu in etwa die Rosetten über dem Südostportal). Das Scheitelmedaillon der vorletzten südseitigen Arkade weist das Haupt einer Königin auf.



Abb. 6 Emporenportal.

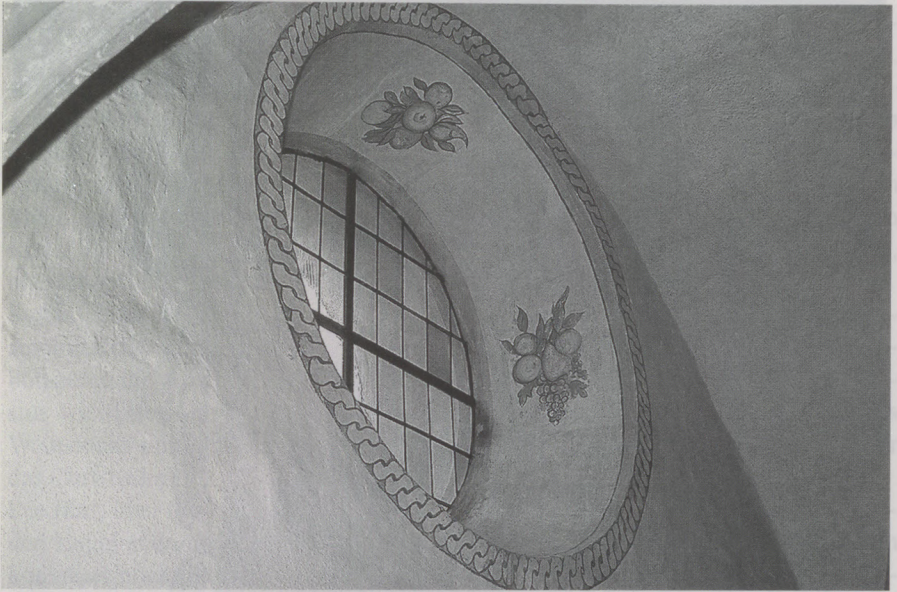


Abb. 7 Westwandmalerei.

schmücken Früchtebündel die Laibungen des Emporeneingangs wie auch jene der Fenster: Gebinde aus Äpfeln und Birnen, aus Granatäpfeln und Trauben. Granatäpfel zieren gleichermaßen die „Fensterstürze“ und kehren, kombiniert mit Birnen, unter den „Gesimsen“ wieder. Aufgesprungene Granate tauchen sowohl seitlich des Triumphbogens, als auch auf den Eckkanten der Stürze und der „Engelstreppe“ (s. u.) auf¹⁵.

Mit der Darstellung der Fruchtmodule dokumentieren die Künstler beliebte Bildmodule ihrer Zeit, die jedoch innerhalb ihres sakralen Umfeldes keineswegs als rein ästhetisch-dekoratives Programm zu begreifen sind. Vielmehr offenbaren sie ein klares theologisches Konzept, in die vielschichtige Symbolsprache der Epoche gekleidet.

Eine besondere Bedeutung wird dem Granatapfel beigemessen. Vielzählig wiederholt hebt er sich aus dem Gesamtdekor hervor. Als jahrtausendealtes Symbol für Liebe, Fruchtbarkeit und Lebensfülle gehörte er u. a. zu den Attributen mediterraner Muttergottheiten. Im Alten Testament verdichtet sich seine Symbolik nicht nur zur Metapher für Liebende¹⁶, sondern wandelt sich gleichsam zum Sinnbild göttlichen Segens¹⁷. Die christliche Kunst erweitert schließlich seinen religiösen Sinn-

15 Vgl. ev. Kirche St. Matthäus, Ingersheim. Dieselben Früchte finden sich zwischen gemaltem Rollwerk in ähnlicher Anordnung im dortigen Turmchor. Im Gegensatz zu dem Dekor der Johanneskirche weist dieser jedoch einen viel weniger feinen Malduktus auf; auch ist die Umrißzeichnung härter.

16 Vgl. Hohes Lied Salomos, Kap. 4,3, 4,13.

17 Vgl. 2 Mose 28,33 ff.



Abb. 8 Obergadenfenster.

gehalt : mit der wachsenden Bedeutung des Hohenliedes in der Mystik des Mittelalters findet sich der Granatapfel vermehrt bei Christus- und Mariendarstellungen. Auf Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts zählt er nicht allein nur zu den häufigen Attributen Marias, sondern vertieft die auf Christus bezogene Symbolik, in dessen Nähe er ein Hinweis auf Auferstehung und neues Leben ist¹⁸. Die aufgesprungene Granatfrucht, im Altertum ihres Samenreichtums wegen in besonderem Maße irdische und überirdische Segensfülle verkörpernd, wird in der religiösen Kunst der Renaissance und des Barock zum Sinnbild für die sich verschenkende, unerschöpfliche Liebe Gottes¹⁹.

Symbolische Bedeutungen sind auch den anderen Fruchtmotiven immanent. Versinnbildlicht der Birnbaum in der christlichen Ikonografie die Liebe Jesu, so symbolisieren die Äpfel im Kontext mit Granatapfel, Birne und Traube die durch Christus wiedergewonnenen Paradiesesfreuden²⁰. Darüber hinaus steht die Frucht des Weinstocks unmißverständlich als eucharistisches Zeichen und damit als Bild für das Christusheil.

Die fünf, über der ersten Arkade der Obergadensüdwand dargestellten musizierenden Engel stammen ihrem Stil nach gleichfalls aus der Zeit um 1658, ja verraten konkreter noch die Hand *Michael Raucks* (Abb. 10). Der Malduktus wie auch Details in der Durchbildung der Körper lassen im Vergleich mit den Engelsgestalten des Triumphbogens sowie seiner Tafelbilder Parallelen aufscheinen²¹.

Die Engel, pyramidenartig auf einer abgetreppten Scheinmauer angeordnet, rahmen sinnfällig das dort sich ehemals befindende kleine Orgelwerk. Sie spielen auf Blasinstrumenten, welche die Musik am Ausgang des Mittelalters und in der Renaissancezeit prägten und die, außer im weltlichen Bereich, auch in der kirchlichen Liturgie gebräuchlich waren. Eine Anregung für seine Darstellungen war dem Maler vermutlich das *Theatrum Instrumentorum*, ein im Jahre 1620 von Mi-

18 Vgl. *M. Lurker (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1985, S. 101, 244 und *E. Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonografie*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968–76, Bde. 1–8, hier: Bd. 2, 1970, S. 198. Zu verweisen wäre hier insbesondere auf die Darstellung des Abendmahls von Domenico Ghirlandaio (1480), einem Fresko im Museo San Marco, Florenz. Ghirlandaio hinterfängt die relig. Handlung mit Granatapfelbäumen, die in diesem Kontext als Auferstehungssymbol zu erkennen sind. In entsprechendem Bedeutungszusammenhang ist auch eine Darstellung auf der Nordwand der o. g. Rechenberger Pfarrkirche zu sehen (Abb. 9): ein Knabe hält einen Granatapfel in seiner rechten Hand (vgl. hierzu das Bildmotiv der Granatfrucht in der Hand des Christuskindes, ein Motiv, das die Renaissancemalerei bevorzugte und das als Zeichen für das ewige Leben stand – so bei Botticelli, Maria mit dem Granatapfel, 1487, Galleria degli Uffizi, Florenz). Die gleiche feine Linienführung wie auch der zarte Farbauftrag der Rechenberger Seccomalerei, die einzig noch am untersten Nordfenster des Gotteshauses erhalten ist, läßt eine Verbindung zu der der Johanneskirche erkennbar werden – nicht zu übersehen wäre hierbei auch die persönliche Beziehung, die der Crailsheimer Maler Michael Rauck in seinen späteren Jahren zu dem Ort hatte: sein Sohn Melchior war von 1670–74 Pfarrer in Rechenberg.

19 Vgl. *G. Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf – Köln 1971, S. 120.

20 Siehe *Heinz-Mohr* (wie Anm. 19), S. 34.

21 Siehe *Bauer* (wie Anm. 4), Abb. 16 und 20.



Abb. 9 Seccomalerei in der evangelischen Pfarrkirche Rechenberg, um 1660/70.

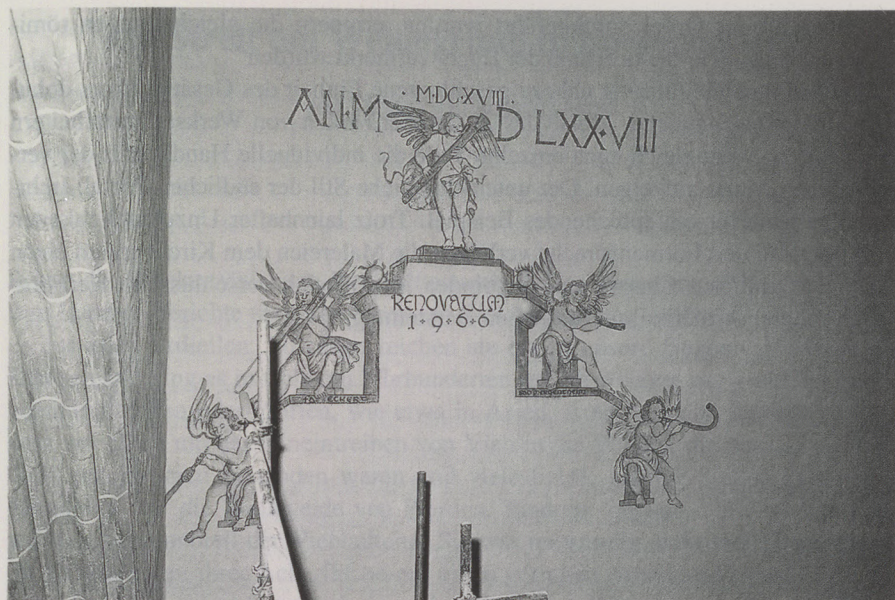


Abb. 10 Musizierende Engel an der Südwand des Mittelschiffs.

chael Praetorius herausgegebener Instrumentenatlas²². Entsprechend bildete Rauck u.a. die bedeutendsten Holzblasinstrumente ab, wie den, vom obersten Engel geblasenen, Dulzian – aus ihm entwickelte sich das Barockfagott. Der untere Engel spielt das Krummhorn, welches im 16. und 17. Jahrhundert gerade in Deutschland weit verbreitet war, während der links unten sitzende Engel die (Bassett-)Bombart oder Pommer bläst. Letztere entstammt der mittelalterlichen Familie der Schalmeien. Der auf dem oberen Postament sitzende Engel – rechts im Bild – spielt den gebogenen Zink, ein Instrument, das eine Zwischenstellung zwischen den Holz- und den Blechblasinstrumenten einnimmt. Bereits zum mittelalterlichen Bläserchor gehörend erreichte es seine Blütezeit jedoch im 16. und 17. Jahrhundert. Im Ensemble nicht fehlen durfte der Posaunenbläser. Seit der Renaissance in ihrer Form nahezu unverändert kommt der schon in biblischer Zeit bedeutungsträchtigen Posaune in der Sakralmusik eine wesentliche Rolle zu: sie ist symbolische Verkünderin der Auferstehung²³. Wohl an Reparaturen, welche in den Jahren 1578

²² Praetorius veranschaulicht in diesem Werk alle Instrumente seiner Zeit (vgl. F. Herzfeld (Hrsg.): Lexikon der Musik, Frankfurt-Berlin-Wien 1974, S. 422/23).

²³ Zur Geschichte und Bedeutung der genannten Musikinstrumente siehe weiter: *Lurker* (wie Anm. 18), Stichwort Musikinstrumente; *Heinz-Mohr* (wie Anm. 19), Stichwörter Posaune und Endgericht; *M. Dickreiter*: Musikinstrumente. Moderne Instrumente. Historische Instrumente. Klangakustik, Kassel, Basel, London, New York, Prag 1994, S. 108 – 112, 114, 132, 142–144; *Herzfeld* (wie Anm. 22), S. 79, 298, 420/21, 624; *F. Otterbach*: Schöne Musikinstrumente, München 1975, S. 6, 33–35, 104/05.

und 1618 an der Orgel durchgeführt wurden, erinnern die gleichnamigen römischen Jahreszahlen, die oberhalb der Engel vermerkt wurden²⁴.

Die in Stil und Malführung nahezu geschlossene Einheit des Gesamtdekors dokumentiert in anschaulicher Weise das Zusammenwirken von Werkstattmitarbeitern und Meister, wenngleich auch einzelne Teile die individuelle Handschrift der verschiedenen Maler aufzeigen. Der unterschiedliche Stil der südlichen Portal-, „architektur“ ist hierfür ein sprechendes Beispiel. Trotz laienhafter Unzulänglichkeiten in Proportion und Formensprache verleihen die Malereien dem Kirchenraum einen außergewöhnlichen Charme und verbinden ihre in sich verschlüsselte Heilsbotschaft mit der Ästhetik ihrer bildlichen Darstellung.

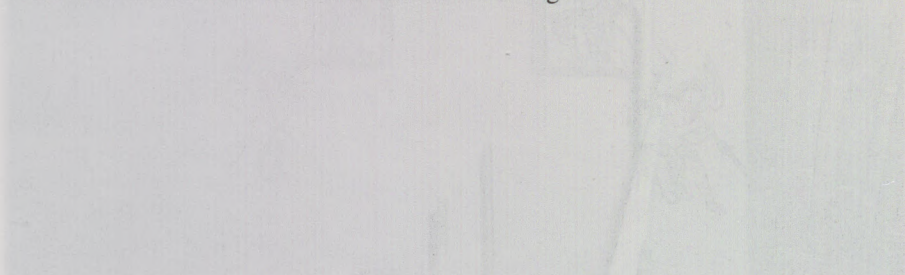


Abb. 10: Marmorale Engel vor der Orgel im Westwerk

Die in der Johanneskirche in Crailsheim erhaltenen Wandmalereien sind ein hervorragendes Beispiel für die Kunst der Renaissance in der Region. Sie zeigen die Zusammenarbeit von Werkstattmitarbeitern und Meister, die in der Malerei der Renaissance eine wichtige Rolle spielen. Die Malereien sind in der Proportion und Formensprache sehr gut gelungen und verleihen dem Kirchenraum einen außergewöhnlichen Charme. Die Heilsbotschaft der Malereien ist in sich verschlüsselt und verbindet die Ästhetik der bildlichen Darstellung mit der Heilsbotschaft.

24. Vgl. H.J. König (Hrsg.): Die Johanneskirche in Crailsheim, Kirchberg 1967, S. 50/51.