

# Die Wand- und Gewölbemalereien in der Johanneskirche in Bächlingen

Eine Stiftung des Würzburger Neumünster-Scholasters  
Rüdiger von Bächlingen

VON HELGA STEIGER

Für Ingrid Steiger

Nach der Restaurierung der im 14. Jahrhundert entstandenen Wand- und Gewölbemalereien im Jahr 1954 hat sich die evangelische Kirchengemeinde Bächlingen dazu entschlossen, die Türen ihrer Johanneskirche tagsüber offen zu halten<sup>1</sup>. Die Gemeinde wollte Besuchern die Möglichkeit geben, die Malereien im Chor zu betrachten. Mit dem Abschluss der jüngsten Restaurierung der Wandmalereien im Jahr 2011 und der Verlegung der Orgel aus dem Chor in das Langhaus wurde der Raum schließlich als Ganzes erfahrbar (Abb. 1 und 2). Die Einträge in das Gästebuch sind der Beweis, dass viele Besucher der Dorfkirche von dem Kunstwerk überrascht werden und von der innigen Bildsprache fasziniert sind.

Die seit Anfang der 1580er Jahre mit einem Kalkanstrich verdeckt gewesenen Malereien wurden 1914 freigelegt<sup>2</sup>. Schnell war sich der damalige Landeskonservator Eugen Gradmann der großen Qualität der Darstellungen bewusst: „Sie bilden auch vermöge ihres günstigen Erhaltungszustandes einen vornehmen künstlerischen Schmuck des Raumes und geben ihm das ausdrucksvolle Gepräge eines historischen Denkmals“<sup>3</sup>. Sieht man von dem Gutachten Gradmanns ab, in dem auch die „Feinheit der Zeichnung und des farbigen Tones“ hervorgehoben wurde,

1 Der vorliegende Aufsatz ist die überarbeitete Fassung meiner 2001 an der Universität Stuttgart eingereichten Magisterarbeit zu den Bächlinger Wand- und Gewölbemalereien. Diese wurde von Klaus Gereon Beuckers betreut, das Zweitgutachten übernahm Beat Wyss. Beiden sei an dieser Stelle herzlich für ihre Unterstützung gedankt. Für die Veröffentlichung wurde die Arbeit um die Kapitel zur Orts- und Pfarreigeschichte sowie zur Restaurierungsgeschichte gekürzt. Wichtige neuere Literatur wurde eingearbeitet. Durch die jüngste Restaurierung wurden darüber hinaus neue Aussagen zu den Darstellungen an der Nordwand möglich.

2 Gustav Bossert: Aus der Vergangenheit der Gemeinde Bächlingen. Bächlingen 1927. S. 14. Vgl. zu Gustav Bossert den Beitrag von Hermann Ehmer in diesem Jahrbuch S. 267–278.

3 Gutachten Eugen Gradmanns vom 1. August 1914. Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Ortsakte Langenburg/Bächlingen. Das Gutachten diente vor allem zur Gewährung eines Staatsbeitrags. Gradmann hatte bei seiner Bearbeitung des Kunstdenkmälerinventars bereits auf „ein übermaltes Wandgemälde, Christus am Ölberg betend“ hingewiesen, das sich unter dem Putz abzeichnete. Vgl. Eugen Gradmann, Eduard Paulus: Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Jagstkreis. Erste Hälfte: Oberämter Aalen, Crailsheim, Ellwangen, Gaildorf, Gerbronn, Gmünd, Hall. Esslingen 1907. S. 239.



*Abb. 1 Bächlingen, Johanneskirche. Blick in den Chorraum vor der Verlegung der Orgel.*



*Abb. 2 Bächlingen, Johanneskirche. Der Chorraum nach der Restaurierung der Wand- und Gewölbemalereien.*

haben die Bächlinger Wandmalereien damals keine entsprechende Bearbeitung gefunden. Das ist erstaunlich, wurde doch bei der Aufdeckung die Qualität und Vollständigkeit betont. Erst nach der Restaurierung 1954 fanden die Wandmalereien mehrfach Erwähnung – in Reise- und Kunstführern sowie lokalen Bildbänden. Vor allem der von 1934 bis 1971 in Bächlingen tätig gewesene Pfarrer Rudolf Schlauch wies in mehreren Publikationen auf die Chorausmalung hin.

Schlauch datierte die Wandmalereien eher früh „um 1300“<sup>4</sup>; dann etwas später „etwa um 1325 oder 1340“<sup>5</sup>; oder noch vorsichtiger: „Um 1330–1350 werden die Fresken im Zug der Förderung der Bächlinger Kirche, die ihr die Herren von Langenburg und der Bächlinger fromme Ortsadel angedeihen ließ, mit dem frühgotischen Chor der 1000jährigen Kirche entstanden sein“<sup>6</sup>. Schlauch ging davon aus, dass in Bächlingen der zweite Artikel des Glaubensbekenntnisses dargestellt sei<sup>7</sup>.

In kunstgeschichtlicher Hinsicht beschäftigte sich erstmals Konservator Georg Sigmund Graf Adelman von Adelmansfelden mit den Wandmalereien<sup>8</sup>. Er datierte sie in die Mitte des 14. Jahrhunderts und sah sie nicht von einem ikonographischen Programm zusammengebunden: „Kein fortlaufender Zyklus, sondern einzelne Szenen aus dem Leben Christi und kultische Bilder üben trotz ihrer Beziehungslosigkeit untereinander durch die kraftvolle Expressivität des Gestus und des Ausdrucks eine starke Wirkung aus [...]“<sup>9</sup>. Diese Beziehungslosigkeit sah Adelman forciert in der Gegenüberstellung von Schmerzensmann und Volto Santo an der Ostwand (Abb. 3). In seiner Zusammenstellung der gotischen Wandmalereien im Kocher-, Jagst- und Taubertal übernahm Pater Morand die ikonographische Deutung Adelmans, datierte dagegen mit 1320 eher früh<sup>10</sup>. Bis in die jüngste Zeit wurden jedoch überwiegend die von Schlauch gemachten Aussagen übernommen<sup>11</sup>. Beachtung haben die Wandmalereien unter jeweils

4 Rudolf *Schlauch*: Hohenlohe-Franken. Landschaft, Geschichte, Kultur, Kunst. Nürnberg <sup>2</sup>1973. S. 123.

5 Rudolf *Schlauch*: Das Apostolikum (Die drei Artikel des Glaubensbekenntnisses). In: Einkehr und Andacht. Kunstbetrachtungen in Hohenlohe. Gerabronn/Crailsheim o. J. S. 51 und 52.

6 Rudolf *Schlauch*: Hohenlohe. Stuttgart 1956. S. 121.

7 Vgl. *Schlauch* (wie Anm. 5), S. 49–59. Schlauch konstatierte, dass die bildliche Umsetzung des Credo „in einer überraschenden Fülle“ durch einen „hervorragenden Künstler“ geschehen sei, vgl. S. 50 und 51.

8 Georg Sigmund Graf *Adelman* von Adelmansfelden: Mittelalterliche Wandmalereien in Nordwürttemberg. Aufdeckungen 1945–1956. In: Heilige Kunst (1956), S. 5–27. Bächlingen wird bei Adelman auf S. 10–11 erwähnt, im Katalogteil auf S. 16–17.

9 *Adelman* (wie Anm. 8), S. 10–11.

10 Pater *Morand*: Bilder der Bibel. Gotische Fresken und moderne Glasfenster im Tauber-, Jagst- und Kochertal. Bad Mergentheim 1980. Das zeigt sich, da er auch Adelmans Irrtümer übernimmt, zum Beispiel die Silberlinge in einem der Bildfelder beim Schmerzensmann als Traube identifiziert. Hervorzuheben sind die zahlreichen sehr guten Abbildungen.

11 Das Faltblatt von Rudolf *Schlauch*: Die Bächlinger Kirche und ihre Chorbilder. Eine wiedergewonnene kunstgeschichtliche Kostbarkeit, wurde mehrfach vom Hohenloher Druck- und Verlags- haus Gerabronn als Kurzführer gedruckt. Eine Auswahl der Schriften Schlauchs liegt nun als Sammelband vor: Rudolf *Schlauch*: Eine Reise durch Hohenlohe. Geschichte, Kunst, Kultur. Textauswahl



Abb. 3 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Ostwand mit Schmerzensmann, Volto Santo und Himmelfahrt.

verschiedenen Gesichtspunkten in den wissenschaftlichen Arbeiten von Joachim Glatz, Regine Körkel-Hinkfoth und Brigitte Niedurny gefunden, sowie ausführlich in einer nicht publizierten Magisterarbeit von Gabriela Nutz zu den Oberwälder Wandmalereien<sup>12</sup>. An den Universitäten Karlsruhe und Stuttgart wurde unter der Leitung von Klaus Gereon Beuckers ein Forschungsprojekt zur mittelalterlichen Wandmalerei des Kraichgaus durchgeführt, das mit einer Veröffentlichung abgeschlossen wurde<sup>13</sup>. Die Bächlinger Malereien wurden dabei ebenfalls

von Wolfgang Schlauch. Crailsheim 2009. In der Nachfolge von Schlauch vgl. zu den Wandmalereien unter anderem: Manfred Fritz: Kirchliche Kunst in Hohenlohe. Gerabronn/Crailsheim 1971. S. 27–34.

12 Joachim Glatz: Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen (Quellen und Abhandlungen zur Mittelrheinischen Kirchengeschichte 38). Mainz 1981. S. 254; Regine Körkel-Hinkfoth: Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen (Mt. 25, 1–13) in der bildenden Kunst und im geistlichen Schauspiel (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 190). Diss. Frankfurt 1992. Frankfurt 1994. S. 311 f., WM-37 im Katalog; Brigitte Niedurny: Sakrale Wandmalereien zur Zeit von 1300 bis zur Reformation am mittleren Neckar – in den Kreisen Böblingen, Esslingen, Heilbronn, Ludwigsburg, Rems-Murr und Stuttgart. Diss. Tübingen 1998. Gabriela Nutz hat mir freundlicherweise ihre Magisterarbeit zu den Wandmalereien von Oberwälden zur Einsichtnahme überlassen. Sie hat in ihrer grundlegenden Arbeit mehrfach und ausführlich Bezug auf Bächlingen genommen. Gabriela Nutz: Die gotischen Wand- und Gewölbmalereien der Pfarrkirche Oberwälden. Eine Untersuchung zur Ikonographie. Masch. schr. Magisterarbeit Universität Karlsruhe 1998.

13 Klaus Gereon Beuckers (Hg.): Die mittelalterlichen Wandmalereien zwischen Rhein, Neckar und Enz (Heimatverein Kraichgau Sonderveröffentlichung 35). Ubstadt-Weiher 2011.

berücksichtigt, worauf an den entsprechenden Stellen im Text eingegangen werden soll.

Ausgehend von einer ikonographischen Untersuchung des komplexen Bildprogramms und seiner Einfügung in den Chorraum soll im Folgenden gezeigt werden, dass die Bächlinger Wandmalereien auf der Grundlage eines theologisch durchdachten Systems für den Chorraum konzipiert wurden. Zahlreiche Hinweise motivischer und ikonographischer Art weisen auf eine Entstehung nach der Jahrhundertmitte. Somit stellt sich auch die Frage nach dem Auftraggeber beziehungsweise dem Entwerfer des Bildprogramms. Die Rolle des ansässigen Ortsadels, der Rezzen von Bächlingen, wird dabei untersucht, und es kann plausibel gemacht werden, dass die Bächlinger Chorausmalung einer Ausstattungskampagne zuzuordnen ist, die die Errichtung einer Memorienkapelle zum Ziel hatte. In stilistischer Hinsicht sollen die Wandmalereien an dieser Stelle nicht untersucht werden, da hierfür eine genauere Aufarbeitung von nahestehenden Ausmalungen beispielsweise in Steinkirchen und Schwäbisch Hall (Magdalenenkapelle in St. Michael) vorauszusetzen wäre<sup>14</sup>.

### Gliederung des Raums

Der Chorraum der Bächlinger Kirche ist ein annähernd quadratischer, kreuzgewölbter Raum von etwa 4,50 m Seitenlänge. Er ist vom Langhaus durch einen etwa 3,40 m breiten und 4,60 m hohen Chorbogen geschieden<sup>15</sup>. An Ost- und Südwand befinden sich spitzbogige Fenster von leicht unterschiedlicher Größe, die annähernd mittig in die Wand gesetzt sind. Auffallend ist die Nordseite. Hier ist die Wand im unteren Bereich durch eine 2,45 m breite und 3,30 m hohe Nische ausgedünnt, über zwei Stufen gelangt man an der linken Seite durch eine Tür in die Sakristei (Abb. 4). Diese ist ein niedriger tonnengewölbter Raum. Die Wandmalereien im Chorraum bedecken das Gewölbe vollständig sowie die Wände bis auf annähernd die Hälfte der Höhe. Die Ausmalung setzt auf Höhe der Gewölbekonsolen mit einem umgreifenden Ornamentband an. Bereits auf den ersten Blick wird deutlich, dass die Einteilung der Bildfelder sehr genau auf die vorhandene Architektur abgestimmt wurde.

Die Bildfelder werden durch ein ockerfarbenes Band gerahmt. Dieses wird flankiert von je einem weißen Band, das in der Bodenzone der jeweiligen Szene ausläuft und so eine räumliche Tiefe suggeriert. Im Gewölbe wird das ockerfarbene Band entlang der Rippen und anstelle der Schildbögen geführt, es ersetzt auch gleichsam eine Scheitelrippe und unterteilt somit jede Kappe in zwei Teile.

14 Vor allem die Magdalenenkapelle im Turm von St. Michael in Schwäbisch Hall könnte wichtige Hinweise liefern: Die Ausstattung des Altars ist für das Jahr 1356 bezeugt.

15 Die Maße sind hier gerundet angegeben. Zur Architektur der Kirche vgl. den Aufsatz von Anja Lechner in diesem Jahrbuch, S. 177–182.



*Abb. 4 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Nordwand mit der Verkündigung an Maria (Mitte) und Propheten.*



*Abb. 5 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Blick in das Gewölbe.*

(Abb. 5) Diese auf Symmetrie bedachte Anordnung der Bildfelder setzt sich auch an den Wänden fort.

An Ost- und Südwand ist ein im Wesentlichen identischer Aufbau festzustellen: das mittige Fenster wird von zwei Bildfeldern flankiert, dieses Register wird von einem einzelnen Bild überspannt, das den oberen Wandbereich ausfüllt (Abb. 3 und Abb. 6). Dieser Aufbau mit zwei „Bildpfeilern“ und einem bekrönenden „Giebel“ wird an der Nordwand aufgegeben, wo mit der Architektur eine andere Vorgabe besteht. (Abb. 4) Über der breiten Mauernische war die Wand ursprünglich komplett mit Malerei bedeckt. Das untere Bildfeld ist nur schlecht erhalten, eine Unterteilung nicht erkennbar. Darüber folgt eine vertikale Dreiteilung des oberen Bereiches. Die Malerei an der Westseite umfasst den Chorbogen mit zwei Einzeldarstellungen im unteren Bereich und einer gestaffelten Anordnung der Figuren in der schmalen Bildzone zwischen Bogenöffnung und Gewölbe (Abb. 7).

Im Bereich des Gewölbes wird das Suchen nach Möglichkeiten zur Anpassung von ursprünglich rektangulären Bildern deutlich. Um ein annähernd rechteckiges Bildfeld zu erlangen, liegt der Fußpunkt jeder Bildszene auf einem durch das Segment einer Maßwerkrosette ausgefüllten Zwickelbereich am Gewölbefuß, Sterne füllen den leeren Bildraum zum Scheitel hin.

In Bächlingen wird somit von einer bis um 1300 weit verbreiteten radialen Anordnung der Figuren abgewichen. Die Kappe wird durch das gemalte Band unterteilt. Solche gemalte „Rippen“ gibt es bereits bei romanischen Gewölbeausmalungen<sup>16</sup>. Auch in der Region haben sie schon Tradition: In den im 14. Jahrhundert entstandenen Malereien in Buchenbach wurde die wohl altmodisch erscheinende Längstonne mit gemalten Kreuzrippen versehen. Die Ausmalung der ungleich großen Felder wurde recht elegant gelöst, indem Weltenrichter und Evangelistensymbole in Medaillons Platz finden (Abb. 8).

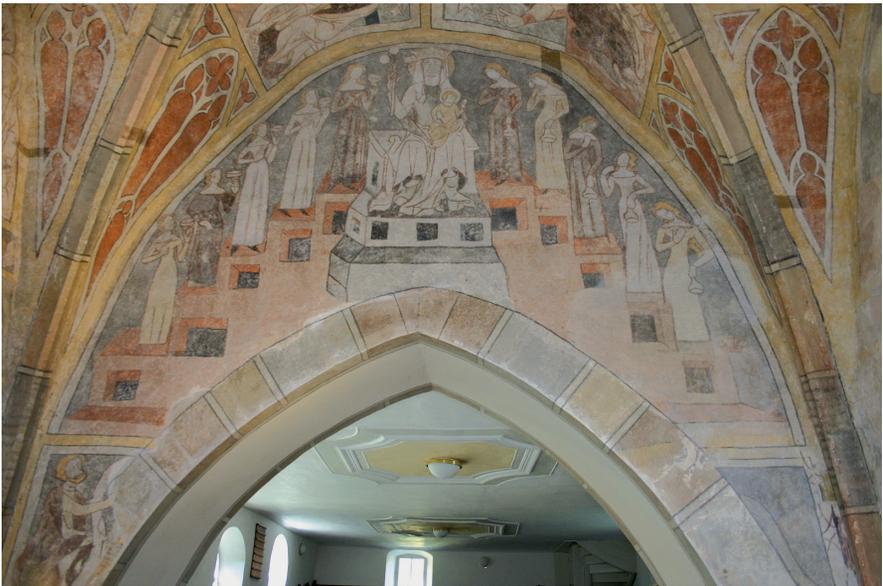
In der zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstandenen Chorausmalung von Bosenbach wird das Bestreben nach gliedernden Elementen in einem Kreuzgewölbe deutlich: Ist in der südlichen Gewölbekappe zwischen Bischof und Mönch ein Turm eingestellt, sind die beiden Personen der nördlichen Kappe durch einen Streifen voneinander getrennt<sup>17</sup>. In dem nahe Bächlingen liegenden Steinkirchen

16 Verwiesen sei auf das Gewölbe der Vierung im Braunschweiger Dom und auf das in der Krypta von St. Maria im Kapitol in Köln. In beiden Fällen sind die Figuren konzentrisch zum Scheitel hin ausgerichtet. Vgl. dazu Otto *Demus*: Romanische Wandmalerei. München 1968. Abb. 220. Eine eigenartige Form der Einteilung findet sich in der Bozener Pfarrkirche, wo das Gewölbe des Südturms in einer Blütenform unterteilt ist. Vgl. dazu Waltraud *Kofler-Engl*: Frühgotische Wandmalerei in Tirol. Stilgeschichtliche Untersuchung zur ‚Linearität‘ in der Wandmalerei von 1260–1360. Innsbruck 1995. Abb. 9 und 10.

17 *Glatz* (wie Anm. 12), S. 185–187, Abb. 16. Eine ältere gemalte Unterteilung der Gewölbekappe findet sich in der Johanneskapelle des ehemaligen Benediktinerklosters in Schaffhausen. In der nach 1200 entstandenen Wandmalerei im Kreuzgratgewölbe des Chors teilt ein ornamentaler gestalteter Baum die Kappe, zu seinen Seiten sind Frauengestalten dargestellt. Vgl. Roland *Böhmer*: Spätroma-



*Abb. 6 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Südwand mit Passionszenen im unteren Register und darüber Aussendung der Jünger an Pfingsten.*



*Abb. 7 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Westwand mit Darstellung der thronenden Muttergottes und den klugen und törichtigen Jungfrauen.*



*Abb. 8 Hollenbach, Gewölbe des ehemaligen Chors im Turm.*



*Abb. 9 Steinkirchen, Blick in das Gewölbe des Chors.*

findet sich Vergleichbares<sup>18</sup> (Abb. 9). Das Ausfüllen des Bildgrundes durch die dargestellten Personen ist dort anders gelöst, wobei sich ein im Grundsätzlichen gleiches Bildschema feststellen lässt: Auch hier entfalten sich die Szenen ausgehend von den Gewölbefüßen. Offensichtlich wurde auf eine zusätzliche gemalte Unterteilung am Scheitel der Kappen verzichtet, um die Darstellung der Marienkrönung in der östlichen Kappe nicht zu teilen: Christus und Maria sitzen sich einander gegenüber auf einer Thronbank, die einer fast artistischen Biegung entlang des Schildbogens standhalten muss.

Der Verzicht auf eine gemalte Rippe in Steinkirchen zeigt für Bächlingen, dass hier auf eine bewusste Unterteilung der Szenen Wert gelegt wurde – ein Vorgehen, das gerade bei Kompositionen zur Anwendung kommt, die nicht kreisförmig um den Schlussstein gruppiert sind. Nach Ausweis der erhaltenen Denkmäler war die radiale Anordnung in Süddeutschland vor allem im Bodenseeraum beliebt. Im Umfeld Bächlingens findet sie sich jedoch seltener. In Hollenbach ist in den Wandmalereien im Untergeschoss des älteren Turmes, der ehemals Chorraum war, der Weltenrichter in der östlichen Kappe dargestellt. Die nördlich angrenzende Kappe zeigt die Evangelistensymbole Stier und Adler, die bereits auf die Gewölbefüße hin angeordnet sind<sup>19</sup>.

Für die Füllung der Zwickelbereiche an den Gewölbefüßen ist das Segment einer Maßwerkrose in Bächlingen eine ungewöhnliche Lösung<sup>20</sup> (Abb. 10). Rein formal betrachtet ist diese Maßwerkform zu Beginn des 14. Jahrhunderts denkbar, im Verlauf der ersten Hälfte des Jahrhunderts werden stehende Blattformen als Bekrönung zweier spitzbogigen nasenbesetzten Lanzetten ein beliebtes Gestaltungsmotiv<sup>21</sup>. Beispielsweise weist die mittlere Lanzette der um 1375 entstandenen Chorfenster des Heiligkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd diese Form auf<sup>22</sup>. Während das Motiv als gebaute Architektur gängig ist, ist es nicht einfach, im Bereich der Wandmalerei Vergleichsbeispiele anzuführen. Im Zusammenhang mit den um 1330 entstandenen Gewölbemalereien der Mainzer

nische Wandmalerei zwischen Hochrhein und Alpen. Bern 2011. Im Katalogteil auf den Seiten 300–305.

18 Die Malereien in Steinkirchen sind vermutlich etwas jünger als in Bächlingen. Zur Geschichte vgl. das Faltblatt von Eberhard *Bechstein*: 750 Jahre Kirche St. Michael zu Steinkirchen 1248 bis 1998.

19 Die Malerei der südlichen Kappe ist nicht erhalten, mit Sicherheit waren hier jedoch die Symbole von Matthäus und Markus dargestellt.

20 In der oben erwähnten Kirche von Bosenbach werden die Zwickel teilweise durch Fratzen gebildet. In der Erhardkapelle des Bozener Franziskanerklosters aus dem beginnenden 14. Jahrhundert sind die Gewölbezwickel mit Blattmaskerons ausgefüllt. In Steinkirchen zwängen sich Posaune blasende Engelchen in das spitz nach unten zulaufende Feld.

21 Vgl. jüngst zur Entwicklung des Maßwerks Christian *Kayser*: Die Baukonstruktion gotischer Fenstermaßwerke in Mitteleuropa (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 93). Petersberg 2012. Formal ähnlich findet sich die Form bereits um 1255/75 auf Riss A der Straßburger Westfassade sowie in gebauter Form um 1320 beispielsweise am südlichen Seitenschiff des Fritzlarer Doms, vgl. *Kayser*, S. 417 f.

22 Vgl. dazu *Kayser* (wie Anm. 21), S. 448 f.



*Abb. 10 Bächlingen, Johanneskirche, Chor.  
Gemaltes Maßwerk in den Gewölbezwickeln.*

Armklarenkirche hat Glatz auf das Phänomen gemalter Maßwerke hingewiesen, das im 14. Jahrhundert ungewöhnlich ist<sup>23</sup>.

Die Bildaufteilung in Bächlingen wurde offenbar sehr genau geplant. Jürgen Michler konstatierte, dass gerade Ausmalungssysteme, die auf die Vorgaben der Architektur Bezug nehmen, wenig rezipiert wurden: „Währenddessen haben sich die spezifisch auf gegliederte und kreuzgewölbte Bauten zugeschnittenen Ausmalungssysteme in der abendländischen Kunstgeschichte nicht durchgesetzt, auch wenn es hierfür an Versuchen nicht gefehlt hat“<sup>24</sup>. Die Entwicklung

23 Glatz (wie Anm. 12), S. 254. Eine Beeinflussung durch englische Gewölbe hält Glatz für nicht plausibel.

24 Jürgen Michler: Gotische Ausmalungssysteme am Bodensee. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 23 (1986) S. 32–57; hier S. 53. Überlegungen zu Ausmalungssystemen in Profanräumen bei Cord Meckseper: Wandmalerei im funktionalen Zusammenhang ihres architektonisch-räumlichen Orts. In: Eckart Lutz et. al. (Hgg.): Literatur und Wandmale-



*Abb. 11 Mistlau, Blick in den Chorraum.*



*Abb. 12 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Schlussstein des Gewölbes.*

ging im Laufe des 15. Jahrhunderts zu einer streifenförmig übereinander gelagerten Anordnung der Bilder, die das Dargestellte in einer strengen Reihung bringt und auf die Gegebenheiten der Architektur kaum eingeht. Treffend wird dies durch Heribert Hummel charakterisiert: „Ohne den Umfang des Bildthemas zu beachten werden in der Zeit um 1400 die Feldgrößen vereinheitlicht und die einzelnen Bildfelder nach links und rechts, oben und unten durch breite Rahmen getrennt. Es entstand so eine Art Schachbrettmuster, das durch den rhythmischen Farbwechsel in den Bildhintergründen noch verstärkt wurde<sup>25</sup>.“ Ein gut erhaltenes Beispiel in der Nähe Bächlingens ist Mistlau (Abb. 11). Die Malereien in der dortigen Kirche sind auch im Hinblick auf die Gewölbeausmalung von Interesse. Im Mistlauer Gewölbe findet sich, wie generell üblich, die Darstellung der Evangelistensymbole. Im Vergleich zeigt sich auch, dass im Bächlinger Gewölbe eine enorme Verdichtung der Figuren und damit auch der Bildaussage stattfand.

### Das Gewölbe: Evangelisten und Heilsgeschehnisse

Vor allem die Evangelisten und deren Symbole sind für die Darstellung in einem vierteiligen Gewölbe prädestiniert. Nicht selten sind sie um ein auf Christus weisendes Symbol gruppiert, was die verbindende Einheit ihrer Aussagekraft zum Ausdruck bringt<sup>26</sup>. In Bächlingen umgeben die Evangelisten mit ihren Symbolen den Schlussstein mit dem Johanneshaupt (Abb. 12).

Die Evangelisten werden als sitzende Autoren in schreibender Pose gezeigt, ihre Schriftbänder entrollen sich jeweils über den Schreibpulten. Zu identifizieren sind sie durch die ihnen zugestellten vier Wesen, die ihre biblische Grundlage in den Visionen Ezechiels (1, 1–28) und der Apokalypse des Johannes (4, 1–11) haben. Dort treten zu Beginn des Gerichts vor dem Thron des Herrn ein Löwe, ein Stier, ein Adler und ein geflügelter Mensch auf. Die Zuordnung dieser Wesen zu den Evangelisten geschah schon in frühchristlicher Zeit. Dabei bildete sich auch ein Kanon aus, nach welchem Matthäus der geflügelte Mensch, Markus der Löwe, Lukas der Stier und Johannes der Adler zugeordnet wird<sup>27</sup>.

Ungewöhnlich ist in Bächlingen die Art der Zuordnung der vier Wesen zu den Evangelisten. Während beispielsweise in Steinkirchen die geflügelten Evangelistensymbole in einem separaten Bildfeld unterhalb der Autorenbildnisse der Evangelisten angeordnet sind, greifen sie in Bächlingen in das Geschehen ein,

rei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter. Freiburger Colloquium 1998. Tübingen 2002. S. 255–281.

25 Heribert Hummel: Wandmalereien im Kreis Göppingen. Weissenhorn 1978. S. 27.

26 Vgl. dazu Frits van der Meer: *Majestas Domini*. In: Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunsfels (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Freiburg im Breisgau 1968–1976. Nachdruck Freiburg 1994, fortan abgekürzt LCI. Hier Band III, Sp. 136–142.

27 Vgl. dazu Katharina Backes: *Die Gewölbemalereien der Chorturmkirchen. Von Evangelisten, Propheten und Kirchenvätern in ihrer Bedeutung*. In: *Beuckers* (wie Anm. 13), S. 95–112.

indem sie das Pult des Evangelisten halten. Sie sind bei der Abfassung der Evangelien unterstützend tätig und haben dabei annähernd die gleiche Größe wie der sitzende Evangelist<sup>28</sup>. Das Symbol selbst ist vermenschlicht – es hat somit das Symbolhafte, das oftmals durch eine heraldische Darstellungsweise unterstrichen wurde, abgelegt. In der Vision des Ezechiel 1, 5 werden die vier Wesen als geflügelt beschrieben, in Bächlingen wird auf die Flügel verzichtet. Letztendlich geht hier „der Sinn des Visionären verloren“<sup>29</sup>. Schon allein diese Art des Autorenbildnisses lässt den ursprünglich apokalyptischen Sinn in den Hintergrund treten. Gabriela Nutz hat in Bezug auf Bächlingen bereits darauf hingewiesen, dass die Art der Darstellung der vier Wesen, interpretiert als Evangelienstützen, im süddeutschen Raum bereits um 1300 in der Wandmalerei begegnet und Vorbilder hierfür im Bereich der Buchmalerei zu suchen sind<sup>30</sup>.

Evangelist und Symbol füllen in Bächlingen nur eine Seite der Kappe aus. In der jeweils anderen Kappe sind Szenen aus dem Heilsgeschehen dem Evangelisten und seinem Symbol zugeordnet. Die vier Wesen der Apokalypse erfuhren seit Gregor dem Großen (540–604) durch die Zuordnung zu den Evangelisten diese christologische Deutung, mit der Jahrtausendwende hat sich der gültige Kanon herausgebildet. Danach wurden Matthäus die Geburt, Lukas die Kreuzigung, Markus die Auferstehung und Johannes die Himmelfahrt zugeordnet<sup>31</sup>. Dem liegt zu Grunde, dass die Wesen jeweils in diesem Sinne gedeutet wurden: Der geflügelte Mensch symbolisiere die Inkarnation, der Stier die Opferung Christi, der Löwe, der seine Kinder tot gebäre, brülle diese wach und ist somit Symbol der Auferstehung. In Bächlingen wird diese kanonische Zuordnung beibehalten, nur bei Johannes und seinem Adler tritt nicht, wie zu erwarten, die Himmelfahrt Christi in Erscheinung, sondern der Weltenherrscher. Darauf wird weiter unten noch einzugehen sein. Bereits um die Jahrtausendwende hat die Kombination von Evangelist und Heilsgeschehen auch einen bildlichen Niederschlag gefunden: Mit einem frühen erhaltenen Beispiel, dem Evangeliar aus

28 Vgl. zur Inspiration durch das Symbol *Backes* (wie Anm. 27), S. 108; unter Anm. 30 weiterführende Literaturangaben. *Backes* verweist auf S. 111 im Zusammenhang mit den Gewölbmalereien von Oberacker auf Bächlingen. In der um 1440 entstandenen Gewölbmalerei von Oberacker findet sich eine vergleichbare Anordnung von Evangelist und Symbol. Der erste Schritt zu einer solchen anthropomorphen Darstellungsweise ist getan, sobald die Symbole die Bücher halten, wie es bereits im 6. Jahrhundert bei einem Evangeliar der Fall ist (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 286). Dort treten die Symbole in dem Tympanonfeld über dem Evangelisten in Erscheinung.

29 *Glatz* (wie Anm. 12), S. 113, Anm. 230.

30 *Nutz* (wie Anm. 12) verweist auf ein dominikanisches Antiphonar vom Hochrhein, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 40250, und das Evangeliar Heinrichs des Löwen, Wolfenbüttel, Herzog August Ulrich Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2°. Eine Miniatur aus einem Evangeliar aus Heilsbronn, das vermutlich aus Maulbronn stammt, zeigt Evangelist und Symbol nebeneinander, zwischen sich das Evangelium haltend: Ambrosius-Kommentar zum Lukasevangelium in der Heilsbronner Klosterbibliothek, Ms. 72, fol. 1r.

31 Gabriela Nutz hat als erste erkannt, dass dieses Schema in Bächlingen zur Anwendung kommt. Vgl. dazu Ursula *Nilgen*: Evangelisten und Evangelistensymbole. In: LCI I (wie Anm. 26), Sp. 696–713, bes. Sp. 703–704. Dort auch Angaben zu den Schriftquellen; sowie *Backes* (wie Anm. 27), S. 96 f.



Abb. 13 Evangelienseite mit Darstellung des Evangelisten Markus und seinem Symbol mit zugeordnetem Heilsereignis. (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454. Foto: BSB)

dem Bamberger Dom, ist das System im fränkischen Raum bekannt<sup>32</sup> (Abb. 13). Im Tympanon der den Evangelisten umgebenden Ädikula ist die betreffende Szene der Heilsgeschichte dem jeweiligen Symbol zugeordnet. Die in Reimen

32 Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 4454.

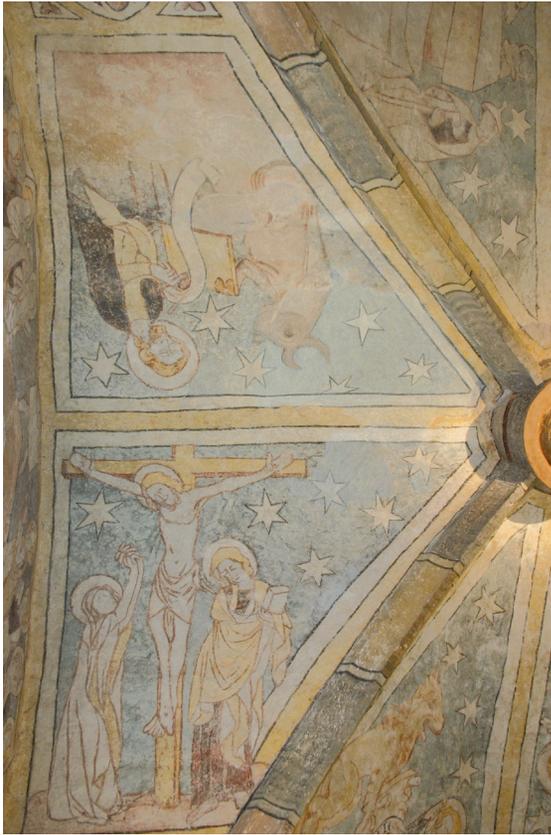


*Abb. 14 Bächlingen, Johanneskirche, Chor.  
Nördliche Kappe des Gewölbes mit der Geburt Christi.*

gehaltenen Beischriften beziehen sich in der Handschrift auf das Evangelisten-symbol und können nicht zur Entschlüsselung der Schriftbänder in Bächlingen dienen. Anscheinend haben diese nicht in der sonst üblichen Weise die Namen der Evangelisten getragen. Nur beim Evangelist Markus haben sich einige Buchstaben erhalten: DA RESU RAXTC. Offensichtlich wurde die Schrift bei einer Restaurierung ungenau nachgezogen. Es kann vermutet werden, dass das DA falsch ergänzt wurde und ursprünglich DIES lautete, es somit als DIES RESURRECTIONIS („Tag der Auferstehung“) zu lesen wäre. Daraus wäre zu schließen, dass mit den Schriftbändern Bezug genommen wurde auf die zugeordnete heilsgeschichtliche Darstellung.

Der Ausgangspunkt der Darstellungen ist in der nördlichen Gewölbekappe zu suchen, wo die Geburt Christi verbildlicht ist (Abb. 14). Maria liegt auf einem von Tüchern umhüllten Bett, den Oberkörper leicht erhoben, wendet sie sich ihrem Sohn auf ihrem Schoß zu. Am rechten Bildrand sitzt Josef, nachdenklich auf seinen Stock gestützt. Zwischen beiden ist in der oberen Bildhälfte die kastenförmige Krippe zu sehen, dahinter die Köpfe von Ochse und Esel. Diese Art der Darstellung war während des gesamten 14. Jahrhunderts weit verbreitet. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird es üblich, Maria in Gebetshaltung vor dem auf dem Boden liegenden Kind wiederzugeben<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Vgl. Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bände I-V. Gütersloh 1966–1991; hier Band I, S. 88f., das Knien geht auf eine Vision der Hl. Birgitta von Schweden zurück.



*Abb. 15 Bächlingen, Johanneskirche, Chor.  
Östliche Kappe des Gewölbes mit der Kreuzigung.*

In der östlichen Gewölbekappe ist die Kreuzigung dargestellt (Abb. 15). Sie zeigt den reduzierten dreifigurigen Typus mit Maria und Johannes. Bei der Figur des Gekreuzigten ist eine Beruhigung des Körperumrisses zu konstatieren. Der dreifigurige Typus der Kreuzigung, wie er im 14. Jahrhundert besonders an Lettnern beliebt ist, ist in monumentaler Weise im Medium der Wandmalerei bereits in St. Magdalena in Bozen am beginnenden 14. Jahrhundert dargestellt. Auffallend ist in Bächlingen die Geste Mariens, die die Hände in Verzweiflung nach oben gestreckt hat<sup>34</sup>. Das ist eine eher ungewöhnliche Darstellung, doch

34 Eine vergleichbare Darstellung, nur um weitere Figuren bereichert, findet sich in der Stiftskirche in Rottenburg am Neckar, die nach der Jahrhundertmitte entstanden ist. Hier ist es Johannes, der die Hände bittend erhoben hat. Vgl. Bruno *Kadauke*: Wandmalerei vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben. Reutlingen 1991, S. 87, Abb. XX.



*Abb. 16 Bächlingen, Johanneskirche, Chor.  
Südliche Kappe mit der Auferstehung.*



*Abb. 17 Bächlingen, Johanneskirche, Chor.  
Westliche Kappe mit dem Weltenrichter.*

darf es als zeittypischer Versuch gewertet werden, die Gefühle der Trauer stärker zum Ausdruck zu bringen. In der südlichen Gewölbekappe schließt sich die Auferstehung an, vielleicht bewusst vor dem Fenster, durch welches das meiste Licht hereinfällt. (Abb. 16) Mit der Position neben der Kreuzigung ist auch eine liturgische Verbindung zwischen Karfreitag und Osterfest gegeben. Christus ist gerade im Begriff, aus dem Sarg zu steigen, er hat die rechte Hand segnend erhoben, in der linken hält er das Labarum. Ein Engel steht auf der rechten Sargkante und hat die Hände anbetend zusammengelegt. Vor dem kastenartigen, bildparallel gestellten Sarg, der die untere Bildhälfte einnimmt, sitzen zusammengekauert die schlafenden Wächter. Der bereits Ende des 13. Jahrhunderts in der Buchmalerei geprägte Typus des aus dem Grabe Steigenden findet im 14. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum weite Verbreitung, vor allem in Leben-Jesu-Zyklen<sup>35</sup>. Um die Jahrhundertmitte tritt ein neuer Typus auf, der den Auferstandenen vor dem Grabe stehend zeigt. In typologischer Weise sah man den Zusammenhang zwischen der Krippe und dem Sarkophag der Auferstehung, die ja in Bächlingen auf gegenüberliegenden Kappen dargestellt sind. So wurde zwischen Geburt und der Auferstehung auch eine innere Beziehung gesehen, die im Neuen Testament zu belegen ist: „Und wir verkünden euch die Verheißung, die an die Väter ergangen ist, dass Gott sie uns, ihren Kindern, erfüllt hat, indem er Jesus auferweckte; wie denn im zweiten Psalm geschrieben steht: Du bist mein Sohn, heute habe ich Dich gezeugt“ (Apostelgeschichte 13, 32 und 33)<sup>36</sup>.

Der thronende Christus, der Salvator, in der westlichen Kappe zeigt keine Hinweise auf die Passion. In ganz traditioneller Weise hat er die rechte Hand segnend erhoben, in der linken hält er die Weltkugel (Abb. 17).

Um die Wende zum 14. Jahrhundert vollzieht sich eine Verschiebung der Bildthemen an bestimmten Orten des Kirchenbaus, was mit dessen baulicher Veränderung einhergeht. So ist schon in der Kirche St. Magdalena in Bozen das Majestas-Bild mit dem Weltenherrscher und den umgebenden Evangelistensymbolen, das sich ursprünglich in der romanischen Apsis befand, in das Gewölbe gerückt. Die Kreuzigung nimmt nun dessen Stelle ein, Opfertod und endzeitliches Herrlichkeitsbild werden also in Bezug zueinander gesetzt<sup>37</sup>. Es scheint, als sei in Bächlingen das Ganze noch einmal eine Stelle „weitergerückt“ worden. Damit steht die Darstellung des Weltenherrschers in räumlicher Nähe zu den Malereien an der Westwand. Ist mit einer von den Evangelistensymbolen umgebenen Majestas-Darstellung ein dezidiert endzeitlicher Sinn gegeben, wird dieser in Bächlingen mit der Zuordnung des Weltenherrschers zum Evangelisten Johannes und der Jungfrauenparabel am Chorbogen zu einer Komponente

35 Vgl. Pia Wilhelm: Auferstehung Christi. In: LCI I (wie Anm.26), Sp.201–218, bes. Sp.208.

36 Vgl. Pia Wilhelm: Geburt Christi. In: LCI II (wie Anm. 26), Sp. 86–120, hier Sp. 87, wo auch auf die Verwandtschaft zwischen der byzantinischen Epiphanie- und Osterliturgie hingewiesen wird.

37 Bei den Wandmalereien in Hollenbach ist diese Anordnung ebenso.

des Gewölbeprogrammes reduziert. Das Motiv hat seine zentrale Stellung verloren. Mit der Zuordnung zum Gerichtsthema am Chorbogen hat jedoch eine logische Verschiebung des eschatologischen Gehalts stattgefunden. Und so erklärt sich bereits teilweise die Unstimmigkeit, die oben erwähnt wurde, dass dem Evangelisten Johannes nicht die Himmelfahrt, sondern der Weltenherrscher zugeordnet ist. Der Himmelfahrt kommt zudem an der Ostwand eine Funktion im Bildzusammenhang zu.

Die in chronologischer Hinsicht im Uhrzeigersinn angeordneten Heilsgeschehnisse können somit auch über die jeweiligen thematischen Bezüge gelesen werden. So können Geburt und Auferstehung, Kreuzigung und Weltenherrscher in inhaltlichem Zusammenhang zueinander gesehen werden. Diese nicht-chronologische Lesart der Bildfelder muss auch für die Malereien an den Wänden angewendet werden.

### Exkurs: Die Johannesschüssel

Evangelistensymbole sind häufig um ein auf Christus verweisendes Symbol, wie beispielsweise das Lamm, gruppiert. In Bächlingen zeigt der Gewölbabschlussstein das Haupt Johannes des Täufers, die sogenannte Johannesschüssel. Das Patrozinium der Kirche ist somit an prominenter Stelle thematisiert<sup>38</sup>. Ausgangspunkt für eine skulpturale Darstellungsweise dürfte das Kopfreliquiar des Heiligen gewesen sein, das Walo von Sarton bei dem Kreuzzug von 1204 in Konstantinopel gefunden hatte: in einer großen runden silbernen Schale sei das Haupt des Täufers eingefügt gewesen<sup>39</sup>. Er vermachte diese Schale der Kathedrale von Amiens, woraufhin eine Wallfahrt einsetzte und Pilgerzeichen mit dem Abbild der für die Reliquie angefertigten Goldmaske Verbreitung fanden. Doch gab es zu diesem Zeitpunkt bereits eine bildliche Tradition: Die erste erhaltene Darstellung der Johannesschüssel findet sich auf einer Ikone im Sinaikloster, es wird vermutet, dass diese auf eine um 1000 entstandene Darstellung zurückzuführen sei<sup>40</sup>. Neben Reliquiaren, Holzskulpturen und Siegelbildern erreichte die Johan-

38 Die Kirche war ursprünglich Johannes dem Täufer und Maria geweiht. Im Jahr 1325 wurde das Patrozinium um Johannes Evangelista erweitert, ausgehend vom Neumünsterstift. Vgl. Gerd Zimmermann: Patrozinienwahl und Frömmigkeitswandel im Mittelalter dargestellt an Beispielen aus dem alten Bistum Würzburg. In: Würzburger Diözesangeschichtsblätter. Teil 1: 20 (1958) S. 24–126, Teil 2: 21 (1959) S. 5–124. Seit 1245 hatte der Probst des Neumünsterstifts das Patronatsrecht inne. Vgl. Alfred Wendehorst: Das Stift Neumünster in Würzburg (Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Würzburg 4. Germania Sacra NF 26). Berlin, New York 1989. Zu Bächlingen S. 256, S. 268, S. 283.

39 Vgl. Hella Arndt und Renate Kroos: Zur Ikonographie der Johannesschüssel. In: Aachener Kunstblätter 38 (1969) S. 243–328, hier S. 246 f. und S. 256. Allgemein zu Darstellungen des Heiligen vgl. Elisabeth Weis: Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodromos). In: LCI VII (wie Anm. 26), Sp. 164–190.

40 Arndt/Kroos (wie Anm. 39), S. 243f., dort Abb. 3. In der östlichen Kunst tritt dieser Typus des stehenden Heiligen, entweder mit der Schale zu Füßen oder die Schale attributiv in der Hand hal-

nesschüssel nicht zuletzt als Schlussstein seit dem 13. Jahrhundert weite Verbreitung.

Auf den ersten Blick scheint die Darstellung des Täufers unabhängig von den Malereien im Gewölbe zu stehen. Als Vorläufer Christi jedoch ist er aufgrund seines Verweises *Ecce Agnus Dei* – „Seht das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt“ (Johannes 1, 29) mit einem Diskus mit dem Lamm dargestellt. Als Beispiel aus der Wandmalerei sei auf die Friedhofskirche in Brackenheim verwiesen<sup>41</sup>. Die Darstellung des Lammes findet sich häufig in gemalter oder skulptierter Weise an Gewölbeschlusssteinen und weist somit auf das Geschehen der Apokalypse hin<sup>42</sup>. Man könnte daher annehmen, dass Johannes anstelle des *Agnus Dei* dargestellt ist.

Doch könnte Johannes hier nicht nur in seiner Funktion als Täufer und Vorläufer seinen Platz finden, sondern eine andere Bedeutung transportiert werden, die sich mit der Passion Christi verbinden ließe. Schon allein die Darstellung des vom Rumpf abgetrennten Hauptes impliziert eine Gewichtung in Richtung der Passion des Heiligen. So ist Johannes nicht nur der Vorläufer Christi, weshalb sich in der Bildtradition eine Angleichung der Kopfotypen entwickelte, es wurde auch versucht, in beider Passion Bezüge herzustellen. So wurde die Aussage von Johannes „Er muss wachsen, ich muss abnehmen“ (Johannes 3, 30) auf die Kreuzigung Christi und auf seinen eigenen Tod durch Enthauptung bezogen.

Die Verbindung der Johannesschüssel mit den Evangelistensymbolen findet sich eher selten<sup>43</sup>. Doch ist es gerade im Gewölbe einer Taufkirche wahrscheinlich, dass Johannesschüssel und Evangelistensymbole kombiniert wurden<sup>44</sup>. Nach Auswertung der schriftlichen Quellen kommen Arndt/Kroos zu einer christologischen Deutung der Johannesschüssel: *Caput Johannis in disco: signat corpus Christi* – „Das Haupt Johannes in der Schale verweist auf den Körper Christi“<sup>45</sup>. Das Johanneshaupt ist somit Zeichen für den (eucharistischen) Leib des Herrn und fügt sich auch unter diesem Gesichtspunkt in das christologische Bildprogramm ein.

tend, häufig auf. Eine Isolierung der Johannesschüssel als Andachtsbild oder eine Bildung als Skulptur erfolgte nicht.

41 Die Friedhofskirche St. Johannis in Brackenheim besitzt eine ganzfigurige Darstellung ihres Patrons an der Ostwand. Vgl. *Beuckers* (wie Anm. 13), Katalogteil S. 333–336.

42 So in Oberwälden, wo in den Gewölbekappen die Evangelisten flankiert von Propheten dargestellt sind.

43 Vgl. dazu *Arndt/Kroos* (wie Anm. 39), S. 325. Ausgangspunkt sei die Maximianskathedra, die dann genannten Beispiele sind allerdings später als Bächlingen.

44 *Arndt/Kroos* (wie Anm. 39) gehen in ihrer Studie nicht auf das Zusammenwirken beider Gattungen ein. Als erhaltenes Beispiel kann genannt werden: Bayreuth, St. Johannis. Vgl. dazu Elisabeth *Roth*: Gotische Wandmalerei in Oberfranken: Zeugnis der Kunst und des Glaubens. Würzburg 1982. Der Schlussstein wird von Roth, S. 41 als „Christushaupt“ angesprochen, doch ist eindeutig der Täufer gemeint – dafür spricht die Präsentation des Halsansatzes. Aufgrund der kugeligen Gesichtsform kann davon ausgegangen werden, dass eine Pilgermedaille als Vorlage gedient hat. Roth datiert den Chorturm um 1400, die Malereien um 1430.

45 *Arndt/Kroos* (wie Anm. 39), S. 301.



Abb. 18 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Oberes Register der Nordseite.

### Die Nordwand: Verkündigung und flankierende Szenen

Entsprechend der Leserichtung des Gewölbes ist der Ausgangspunkt der Maleereien der Wände unterhalb der Kappe mit der Darstellung der Geburt Christi zu suchen: an der Nordwand ist das Hauptbild – zumindest im heutigen Erhaltungszustand – die Verkündigung an Maria<sup>46</sup>. Nur der obere Bildstreifen hat sich erhalten, im unteren sind seit der letzten Restaurierung wieder einige wenige Details sichtbar. Das obere Register ist – entgegen der anderen Lösungen für den Bogenbereich – in drei Felder unterteilt. Mittig ist die Verkündigungsszene: Maria und der Engel stehen sich gegenüber, der rechts stehende Engel hält ein Schriftband, Maria hat als Zeichen der Demut die zusammengelegten Hände erhoben. (Abb. 18) Offensichtlich ist für diese schlicht gehaltene Szene die biblische Grundlage nach Lukas 1, 26–38 gewählt<sup>47</sup>.

Abgesehen von den Evangelistensymbolen im Gewölbe ist einzig in dieser und der links daneben stehenden Szene einer Figur ein Schriftband beigegeben – der

46 Der Bezug zwischen Gewölbekappe und Wand geschieht hier somit über die inhaltlichen Zusammenhänge der Heilsgeschichte und nicht über eine Zuordnung über die Evangelien, denn die Verkündigung ist am ausführlichsten im Lukasevangelium und nicht bei Matthäus überliefert, der im Gewölbe bei der Geburt dargestellt ist.

47 Apokryphe Überlieferungen spielen für die Darstellung keine Rolle, vgl. dazu Maria Elisabeth Gössmann: Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters. München 1957. S. 26–32.

Bote Gottes präsentiert dem Betrachter das aufrecht gehaltene Band, mit der anderen Hand auf den Text hinweisend<sup>48</sup>. Auf dem Band war sicherlich der englische Gruß zu lesen: *Ave maria gratia plena dominus tecum* – „Gegrüßt seist du Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir“. Dass Maria nicht antwortet, sondern sozusagen das gesprochene Wort durch die Gebärde der erhobenen Hände ersetzt ist und auch sonst keine Zeichen der Menschwerdung Christi thematisiert sind, kann ein Hinweis sein, dass diese Verkündigungsszene nicht allein Wert legt auf die Darstellung der Menschwerdung, sondern einen Frömmigkeitsspezifischen Charakter erhält: Der Betrachter soll zum Gebet aufgefordert werden, es soll „das Bild mit dem Wort, mit der Formel des Gebetes“ verbunden werden<sup>49</sup>. Das Beten des Ave Maria war seit dem beginnenden 13. Jahrhundert – zusammen mit den bereits lange vorher praktizierten Vaterunser und dem Glaubensbekenntnis – eine täglich mehrfach geübte Praxis<sup>50</sup>. „Man erbat sich die Hilfe Marias, indem man sie immer von neuem mit jenen Worten grüßte, die ihre Erwählung zur Mutter Jesu Christi verkündeten“<sup>51</sup>. Der Betende nahm die Haltung Mariens ein, ahmte ihre Frömmigkeit, ihre Demut nach – und hoffte natürlich, dass die Worte des Engels auch auf ihn zutreffen mögen: *Ne timeas, Maria, invenisti enim gratiam apud Deum* – „Fürchte dich nicht Maria, denn du hast Gnade gefunden vor dem Herrn“ (Lukas 1, 30). Inwiefern nun der Gläubige vor diesem Bild die vielfachen theologischen Bezüge hergestellt hat, die mit der Szene der Verkündigung verbunden waren, kann nicht nachvollzogen werden. Für das mittelalterliche Bedürfnis, durch gedankliche Verbindungen eine Sinnhaftigkeit herzustellen, kann nur ein Beispiel herangezogen werden: Am Ende des 13. Jahrhunderts entstand die Goldene Schmiede des Konrad von Würzburg, ein Preisgedicht an Maria<sup>52</sup>. Indem dort der Gruß AVE zu EVA umgekehrt wird, wird auf die Erlösung durch Christus hingewiesen. Die durch Eva symbolisierte Schuld der Menschheit werde durch Gott, der durch Maria Mensch geworden sei, am Kreuz getilgt.

48 Seit dem späten 12. Jahrhundert findet das Schriftband in Verkündigungsszenen Verwendung, doch häufig so, dass Maria und der Engel dieses jeweils in der linken Hand halten. Vgl. Horst *Wenzel*: Die Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene oder: Schriftgeschichte im Bild. In: Claudia *Opitz* et. al. (Hg.): Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.–18. Jahrhundert. Zürich 1993. S. 23–52; hier S. 32.

49 So geht auch *Wenzel* (wie Anm. 48) auf S. 34 davon aus, dass bei einer auf Anfangsbuchstaben verkürzten Antwort Mariens die Funktion der Schrift sei: „den Betrachter zum Gebet zu aktivieren, das Lob Marias zu memorieren und zu rekapitulieren“. Vgl. zum Ave Maria *Gössmann* (wie Anm. 47), S. 217f.; sowie Stefan *Beissel*: Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte. Freiburg/Breisgau 1909. Beissel weist auf S. 597 darauf hin, dass in einem Psalter aus dem Zisterzienserinnenkloster in Trebnitz bei Breslau (Universitätsbibliothek Cod. membr. I.F. 440) das Spruchband des Verkündigung Engels den ganzen Text des Gebetes zeigt und nicht nur die biblischen Worte des Engels.

50 Zum Ave Maria und zum Rosenkranz vgl. *Beissel* (wie Anm. 49), S. 228–250.

51 *Gössmann* (wie Anm. 47), S. 218.

52 Vgl. dazu ebd., S. 195–200.

Die Verkündigung verweist bereits auf die Passion Christi: Der 25. März ist nicht nur der Tag der Empfängnis Christi, sondern galt schon früh als dessen Todestag: „Der Engel meldet am achten Tage (vor dem ersten April), das Lamm (Gottes) werde kommen. Dann wird (heute) dies Lamm ans Kreuz erhöht, um den Tod abzuwenden, welchen die Welt verdient hatte“<sup>53</sup>. Mit dem Jahrestag der Kreuzigung Christi wurden noch andere Martyrien in Verbindung gebracht, so auch die Enthauptung Johannes des Täufers. Somit bestünde ein weiterer Bezug zum Patron der Bächlinger Kirche<sup>54</sup>.

Die Verkündigung an Maria markiert den Beginn der neuen Heilsordnung, den Wendepunkt zwischen Altem und Neuem Bund. Aus diesem Grund wurde das Bild vielfach am Eingangsbereich des Chores dargestellt. Die beiden flankierenden Bildfelder können ebenfalls in diesem Sinne gedeutet werden, auch wenn bisher keine eindeutige Identifizierung erfolgte: Adelmann hat beide Darstellungen als „Prophet mit Schriftband in Landschaft“<sup>55</sup> gedeutet. Durch die eingebaute Orgel war bislang eine Erfassung der drei Szenen im Bildzusammenhang nicht möglich, nun sieht man, dass die flankierenden Personen unterschiedlich dargestellt sind. Nur die im Bildfeld links der Verkündigung stehende Person hält ein Schriftband. Man könnte hier den Kirchenpatron vermuten. Als erster, der den Heiland schon im Mutterleib erkannt hat, fände Johannes der Täufer neben der Verkündigung einen passenden Platz. Die Darstellung ohne weitere Attribute, vor allem ohne den Diskus mit dem apokalyptischen Lamm, ist allerdings selten. Daher ist anzunehmen, dass hier in durchaus gängiger Weise Jesaja dargestellt ist, der die Geburt prophezeit (Jesaja 7, 14). Der Prophet wird sehr häufig zu Beginn eines christologischen Zyklusses dargestellt.

Die Figur im Bildfeld rechts der Verkündigung unterscheidet sich davon: Sie ist im Verhältnis zu den anderen Personen kleiner, trägt ein knielanges Gewand und hält betend die Hände empor. Sie steht in einer baumreichen Landschaft. Zwischen den Bäumen ist ein Schaf dargestellt, der Umriss eines weiteren direkt vor den Füßen der Figur ist nur noch schwach zu erkennen. Rudolf Schlauch vermutete deshalb, dass es sich hierbei um die Verkündigung an die Hirten handelte – wohl auch, weil in der darüberliegenden Gewölbekappe die Geburt dargestellt ist – doch würde dies eine ungewöhnliche Darstellung sein<sup>56</sup>.

Der Dargestellte kann kein Hirte sein, da sein Haupt durch einen Nimbus ausgezeichnet ist. Es fällt auf, dass die Figur kleiner als die übrigen Personen der

53 Gereimtes Martyrium des Wandalbert, nach *Beissel* (wie Anm. 49), S. 54 f. Zur Entwicklung der Datumsgleichheit vgl. *Gössmann* (wie Anm. 47), S. 25.

54 Vgl. dazu *Beissel* (wie Anm. 49), S. 54 f.

55 *Adelmann* (wie Anm. 8), S. 17, ihm folgt *Morand* (wie Anm. 10), S. 182.

56 Eine Verbindung der Szenen von Verkündigung an Maria und Verkündigung an die Hirten wäre sehr ungewöhnlich, eine Kombination der Verkündigung an die Hirten mit der Geburt ist dagegen möglich. In der Initiale P des um 1260/70 entstandenen Codex aus St. Florian, Stiftsbibliothek, cod. III, 209, fol. 13r verkünden zwei Engel einem Hirten die Geburt, die darunter dargestellt ist. Vgl. *Elga Lanc*: Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs 1). Wien 1983. Textabbildung 9 auf S. XXX.

Nordwand ist. Sie hat die Hände betend oder flehend erhoben<sup>57</sup>. Das kurze Gewand spricht für die Darstellung eines Jünglings, Bäume und Tiere für eine Einöde. Daher könnte man annehmen, dass der junge Johannes in der Wüste betend dargestellt ist. Damit würden die beiden Propheten als Garanten der Menschwerdung Christi fungieren, wie sie in der darüber liegenden Kappe mit der Geburt verbildlicht ist. Bei dem Evangelisten Matthäus findet sich zudem die Stelle, wo sich Johannes in seiner Ankündigung des Wirkens Jesu auf Jesaja beruft (Matthäus 3,3): „Denn dieser ist’s, von dem der Prophet Jesaja gesprochen und gesagt hat: Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste: Bereitet dem Herrn den Weg und macht eben seine Steige.“ Die Gewölbekappe und das angrenzende Register an der Nordwand würden somit einen Sinnzusammenhang ergeben. Auf die Darstellungen im unteren Register der Nordwand soll weiter unten eingegangen werden, wenn das Gesamtprogramm dargelegt wurde.

### Die Ostwand: Schmerzensmann, Volto Santo und Himmelfahrt

Der repräsentativen Funktion der Ostwand entsprechend, sind rechts und links des Fensters zwei großformatige, in diesem kleinen Kirchenraum monumental zu nennende Bildnisse angebracht: Schmerzensmann links des Fensters und Volto Santo rechts davon füllen die Wandfläche ganz aus<sup>58</sup>. Gegenüber diesen tritt die beide Bilder überspannende Himmelfahrt Christi optisch in den Hintergrund – obgleich ihr eine Schlüsselstellung beim Verständnis der Ostwand zukommt (Abb. 3).

Der Bächlinger Schmerzensmann fand in der Literatur kaum Beachtung<sup>59</sup> (Abb. 19). In den älteren ikonographischen Arbeiten wurde zwar für Franken

57 In meiner Magisterarbeit war ich davon ausgegangen, dass sich die Person in Gebetshaltung an Maria wendet. Darstellungen, in denen sich ein Mensch an die Maria der Verkündigung wendet, sind bereits ab dem 12. Jahrhundert bezeugt, es handelt sich um Stifterdarstellungen. Vgl. dazu Frank O. Büttner: *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin 1983. Daher war ich davon ausgegangen, dass auch in Bächlingen ein Stifter gezeigt ist. Aufgrund der wieder freigelegten Motive im unteren Register ist eine Darstellung einer Szene aus der Heilsgeschichte jedoch wahrscheinlicher.

58 Als die gebräuchlichste Bezeichnung wird hier der Begriff „Schmerzensmann“ verwendet. Häufig wird diese Darstellung Christi auch *Erbärmdechristus* oder *Imago Pietatis* genannt. Zu weiteren Bezeichnungen siehe Gert von der Osten: *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300–1600* (Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte 7). Berlin 1935. Hier S. 6–7. Vgl. auch Rudolf Berliner: *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*. In: *Das Münster 1956* S. 97–117. Eine Bibliographie zum Thema Schmerzensmann findet sich bei von der Osten und bei Hans Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, S. 299–300; sowie jüngst bei Christian Hecht: *Das Schmerzensmannkreuz*. In: Jürgen Emmert, Jürgen Lenssen (Hg.): *Das Neumünster zu Würzburg. Baugeschichte – Restaurierung – Konzeption*. Regensburg 2009. S. 33–44, bes. S. 39, Anm. 52.

59 In der Dissertation von Niedurny (wie Anm. 12) ist der Bächlinger Schmerzensmann auf S. 28 kurz erwähnt. Niedurny sieht Beziehungen zu den Nürnberger Schmerzensmännern mit überkreuz-

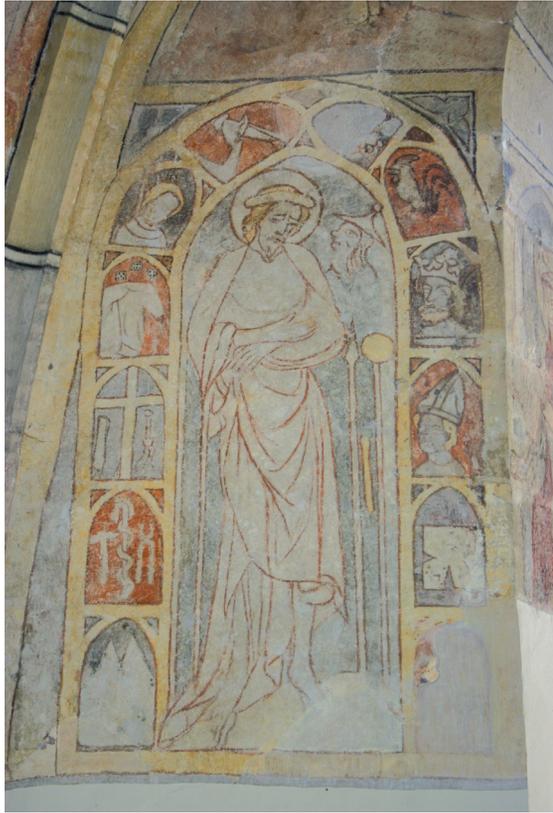


Abb. 19 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Schmerzensmann (Ostwand).

festgestellt, dass hier besonders viele Schmerzensmann Darstellungen geschaffen wurden, doch gleichzeitig wurde der Skulptur der Vorrang eingeräumt: So zöge „die Plastik [...] die größere künstlerische Leistung auf sich, während die Malerei häufig mit bloßen Wiedergaben erstaunlich geringen Wertes der Verbreitung des berühmten Gnadenbildes diene, sie hat den Vorrang seiner Verwirklichung, mindestens im 14. Jahrhundert, wo die Plastik überhaupt führt“<sup>60</sup>. Tatsächlich findet sich im Würzburger Neumünsterstift eine skulpturale Darstellung eines Schmerzensmannes, der vorbildhaft für den Bächlinger hätte sein können, wor-

ten Armen und datiert ihn in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Sie spricht einen Vergleich mit der Schmerzensmann Darstellung in der Spitalkapelle Weil der Stadt an, wo zahlreiche Gegenstände Christus umgeben.

60 *Von der Osten* (wie Anm. 58), S. 26. Wiltrud *Mersmann*: Der Schmerzensmann (Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie 4). Düsseldorf 1952. Auch Mersmann ist der Ansicht, dass die Malerei nicht in gleichem Maße zur Entwicklung des Typus beitrug wie die Plastik, S. 28.



Abb. 20 Würzburg, Neumünster, Schmerzensmann.

auf bereits Adelmannt hingewiesen hat<sup>61</sup>. (Abb. 20) Im Vergleich zeigt sich jedoch, dass in Bächlingen eine eigenständige Verarbeitung des Bildthemas stattgefunden hat. So ist die Grundhaltung mit überkreuzten Armen identisch, die Darstellung in Bächlingen ist allerdings detailreicher. In einer Rundbogenrahmung steht die schlanke, in leichtem Schwung nach rechts geneigte Figur Christi, das Leichentuch ist ihm um die Schultern gelegt<sup>62</sup>. Das Tuch ist vor dem Körper herumgeführt und über den rechten Arm geschlagen. Es verhüllt so den Unterkörper und gibt den Blick frei auf den Brustkorb, wo ehemals die Seitenwunde zu sehen war. Das Leichentuch weist also auf eine Darstellung Christi nach der Auferstehung. Doch zugleich zeigen Haltung und vor allem die ihn

61 Adelmannt (wie Anm. 8), S. 11. Zum Würzburger Stück und der Verbreitung von Schmerzensmannarstellungen im fränkischen Raum vgl. Hecht (wie Anm. 58).

62 Dies findet sich nicht bei dem Stück aus Neumünster, jedoch bei den skulpturalen Nürnberger Schmerzensmännern und dem aus St. Martin in Forchheim.

umgebenden Marterwerkzeuge das Leid, das er erlebt hat. Der Heiland ist tot und präsentiert dem Betrachter sein ganzes Leiden. Die Überzeitlichkeit des Bildes kennzeichnet es als Bild der Devotio, der frommen Anbetung.

Die Haltung Christi mit den vorne überkreuzten Armen wurde von der älteren Literatur als Umarmen gedeutet. Es habe somit eine bildliche Umsetzung der Vision Gregors des Großen stattgefunden, der bei der Messe von dem Altarbild des Gekreuzigten umarmt worden sei. Doch finden sich Darstellungen der Gregorsmesse erst, als sich das Bild des Schmerzensmannes längst etabliert hatte<sup>63</sup>. So hat Hans Belting auch auf die inhaltliche Mehrschichtigkeit des Bildes hingewiesen, das nicht ausschließlich als Andachtsbild dienen konnte, sondern auch zur Veranschaulichung des Sakraments oder im Zusammenhang mit einer Grablege<sup>64</sup>.

Dass die Qualen der Passion in diesem Bild in verdichteter Form zum Ausdruck gebracht werden, zeigt auch die leicht zugespitzte Rahmung, die den Schmerzensmann umgibt. In diese sind zwölf spitzbogige Felder eingepasst, so dass man Vergleiche ziehen könnte zu Reliquienschränkchen: jeweils vier Felder befinden sich zuseiten des Stehenden, oben folgen jeweils weitere zwei dem Verlauf des Bogens, sodass die oberen Schilde zusammenstoßen<sup>65</sup>. Die Rahmenarchitektur dient dazu, die einzelnen Stationen der Passion Christi, repräsentiert durch die dargestellten Marterwerkzeuge und durch stark verkürzte Einzeldarstellungen, separierend vor Augen zu führen. In der Form wie umgekehrte Wappen sich präsentierend, wird deutlich, dass in Bächlingen bereits der Endpunkt einer Entwicklung anzusetzen ist, in welcher die „Waffen“ Christi als dessen Wappen gedeutet werden, sozusagen eine Nobilitierung durch die Leidenswerkzeuge stattfindet<sup>66</sup>. Diese werden auf vier erhaltenen Bildfeldern so angeordnet, dass ihr heraldischer Charakter zum Ausdruck kommt. Dabei wurde bei der Zusammenstellung der einzelnen Leidenswerkzeuge kein Wert auf chronologische Zusammenhänge gelegt. So sind in dem zweiten Wappen von unten auf der linken Seite neben die mittig gesetzte, von einem Strick umwundene Geißelsäule der Hammer und die Zange der Kreuzannagelung dargestellt, während auf dem darüberliegenden Schild das Kreuz von Instrumenten der Geißelung flankiert

63 *Belting* (wie Anm. 58), S. 67 f. wendet sich generell gegen eine von der Osten vorgenommene Typeneinteilung nach ‚Form-Sinn-Kriterien‘ und schlägt vor, von Formvarianten statt von Sinntypen zu sprechen: „Feste Sinntypen, die sich gegenseitig ausschlossen und mit ihrer Formvariante auf eine einzige oder dominierende Bedeutung fixiert waren (z. B. eucharistischer Christus), kamen dabei zunächst noch nicht zustande.“ Zur Gregorsmesse vgl. Karsten *Kelberg*: Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland. Diss. Münster 1983.

64 *Belting* (wie Anm. 58), S. 13.

65 Ein gemalter Flügelaltar mit einer solchen Zellenaufteilung findet sich vor der Jahrhundertmitte in Seoon, nach Marina Freiin von *Bibra*: Wandmalereien in Oberbayern 1320–1570 (Miscellanea Bavaria Monacensia 25). München 1970. S. 6.

66 Rudolf *Berliner*: Arma Christi. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3/6 (1956) S. 35–152, hier S. 45. Ältestes Beispiel in Form des redenden Wappens wohl in einer Buchmalerei, Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, Ms. 288, fol. 15 aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, Abb. 9, S. 53. Vgl. auch *Kelberg* (wie Anm. 63), S. 68 und S. 70 f.



Abb. 21 Landau, Schmerzensmann.

wird. Es schließen sich im Uhrzeigersinn an: das Hemd Christi und die Würfel, der erhängte Judas, eine Hand mit dem Dolch, die dreißig Silberlinge, der Hahn, vermutlich Herodes sowie ein Pharisäer, wahrscheinlich Kaiphas.

Besonders bei den letztgenannten Bildern zeigt sich, dass nicht nur die Gegenstände, die Christus verletzt haben, gemeint sind, sondern die Geschehnisse<sup>67</sup>. Das wird im zentralen Bildfeld besonders deutlich an dem Jesus verspottenden Juden, der im Profil neben dem Haupt Christi zu sehen ist<sup>68</sup>, darunter stehen Lanze, Essigschwamm und ein Nagel<sup>69</sup>. Schwieriger zu deuten ist das Wappen links unten und das zweite Wappen von unten auf der rechten Seite. Wahrscheinlich handelt es sich bei Letzterem um den Tempelvorhang, der in zwei Teile gerissen wurde. Bei dem linken unteren wird es sich ebenfalls um einen Hinweis auf die „vom Tod Christi ausgelösten kosmischen Wunder“<sup>70</sup> handeln, wahrscheinlich ist nach Matthäus 27, 51–53 das Beben der Berge gemeint. Nicht erhalten ist das Feld rechts unten. Da die Zusammenstellung sehr beliebig war, kann hier nur die Vermutung angestellt werden, dass Sonne und Mond dargestellt waren, scheinen sich doch die unteren Felder auf die Ereignisse während des Todes zu beziehen. Doch ist diese Interpretation nicht verbindlich. Das wird besonders deutlich im Vergleich mit dem Schmerzensmann in der Landauer Ma-

67 Bei einer Darstellung des Schmerzensmanns in Wismar wird dieser direkt von Lastern beschossen. *Schiller* (wie Anm. 33), Band II, Abb. 689 auf S. 609.

68 In der Wandmalerei wohl erstmals dargestellt im ehemaligen Niederaltaicher Wirtschaftshof Erlahof bei Spitz in Niederösterreich, vermutlich aus dem Jahre 1309. Vgl. Robert *Suckale*: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: *Städel-Jahrbuch NF* 6 (1977) S. 177–208, Abb. 4.

69 Zur Darstellung nur eines Kreuznagels vgl. *Berliner* (wie Anm. 66), S. 42.

70 *Schiller* (wie Anm. 33), Band II, S. 11.

rienkirche<sup>71</sup> (Abb. 21). Das Rahmensystem ist annähernd identisch mit dem in Bächlingen, nur nicht im Bogen herumgeführt. In Landau sind die Werkzeuge zu Geißelsäule und Kreuz richtig zugeordnet.

Bereits Berliner hat darauf hingewiesen, dass diese Art der segmentierten Darstellung der Leidensstationen anhand von Zeichen, die diese symbolisieren, auf eine Miniatur aus dem *Speculum humanae salvationis* zurückgeht<sup>72</sup>. In diesen Miniaturen wurden die Arma Christi in einem Schrank gemalt, den Maria betrachtet. „Er diene zur Darstellung der Besuche, die Maria nach Christi Himmelfahrt den heiligen Stätten regelmäßig abgestattet haben soll und in denen teils Passionswerkzeuge, teils andere ihnen entsprechende Abkürzungen die Orte vertreten, die Maria um der an ihnen vorgefallenen Geschehnisse willen aufsucht<sup>73</sup>.“ Robert Suckale schließt daraus auf den memorialen Charakter, der diesen Bildern zukommt<sup>74</sup>. Deshalb seien die Arma Christi „der mittelalterlichen Meditationspraxis besonders eng verbunden“<sup>75</sup>. Zudem verhiess Papst Clemens VI. (1342–1352) allen Betern vor dieser Figur den zunächst nur in Santa Croce erhältlichen Ablass, was dann ab der Jahrhundertmitte ebenfalls zur Verbreitung und Beliebtheit des Bildes beigetragen haben wird<sup>76</sup>.

Gegen die ältere Literatur hat Belting nachgewiesen, dass die Mosaikikone aus Santa Croce in Florenz jedoch nicht bildprägend war, sondern dass eine weit verbreitete byzantinische Ikone rezipiert wurde. Auch die ganzfigurige Darstellung ist aus der byzantinischen Liturgie heraus zu verstehen. Der Leib Christi ist Sinnbild des Sakraments: „Dies ist mein Leib, der für euch gegeben ward.“ Die Armhaltung des Toten darf als Hinweis auf den Leib gewertet werden. Die Verbindung mit der Eucharistie kann an dem byzantinischen Aer-Tuch belegt werden, auf dem eine Darstellung Christi mit überkreuzten Armen zu finden ist: dieses Tuch diene zur Bedeckung von Brot und Wein<sup>77</sup>. „Das Bild konnte dem Brot Anschaulichkeit, das Brot dem Bild Realität zuführen“<sup>78</sup>. Doch erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts kam es im Westen zu einer Verbindung des Schmerzensmannbildes mit dem Sakramentshaus.

71 Vgl. *Glatz* (wie Anm. 12), S. 235–238. Die Malereien sind von Restaurator Kalbhenn komplett neu gemalt worden, doch haben sich im Hessischen Landesdenkmalamt in Darmstadt Aquarellzeichnungen erhalten, die den Zustand vor der Übermalung dokumentieren. Die Geißelsäule ist demnach eine Erfindung des Malers, die Arma Christi scheinen hingegen adäquat wiedergegeben worden zu sein.

72 *Berliner* (wie Anm. 66), S. 61.

73 *Berliner* (wie Anm. 66), S. 61. Vgl. *Suckale* (wie Anm. 68), Abb. 12.

74 *Suckale* (wie Anm. 68), S. 191.

75 *Ebd.*, S. 177. Er weist zudem auf S. 162 auf die politische Bedeutung der Arma Christi hin: Karl IV. ließ durch Papst Innozenz VI. 1354 das Fest der Heiligen Lanze und der Arma Christi einführen, um damit den Kult der Reichsreliquien zu steigern.

76 Vgl. *von der Osten* (wie Anm. 58), S. 28.

77 Vgl. *Belting* (wie Anm. 58), S. 152–154. Belting leitet das Passionsbildnis Christi aus der byzantinischen Passionsliturgie ab. Bereits *Mersmann* (wie Anm. 60) hat auf S. 10 auf die Beziehung zum Turiner Leichentuch hingewiesen.

78 *Belting* (wie Anm. 58), S. 263. Vgl. dazu auch *Hecht* (wie Anm. 58).



Abb. 22 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Volto Santo (Ostwand).

Schon Schlauch hat im Falle Bächlingens auf den eucharistischen Bezug hingewiesen: „Der Erbärmdechristus ist dort zu finden, wo in der alten Kirche das Sakramentshaus angebracht war, auf der vom Beschauer aus gesehenen linken Seite des Altars“<sup>79</sup>. Der übliche Platz für ein Sakramentshaus befand sich an der Nordwand, dort ist in Bächlingen jedoch die Wandnische. Eine Verbindung des Schmerzensmannes mit dem Sakramentshaus ist in den Oberwäldener Wandmalereien nicht thematisiert<sup>80</sup>. Dort steht Christus – als das früheste Beispiel des fürbittenden Schmerzensmannes nördlich der Alpen – noch in direktem Bezug zu der an der Südseite dargestellten Passion. Doch wird in der Folge die Höhlung in der Wand mit gemalter Architektur umgeben, die unter anderem den Schmerzensmann aufnehmen kann<sup>81</sup>. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts werden schließ-

79 Schlauch, *Apostolikum* (wie Anm. 5), S. 54.

80 Nutz (wie Anm. 12).

81 Vgl. dazu den Beitrag von Julia Sukiennik: Schützingen, Besigheim, Lobenfeld, Sersheim. Beobachtungen zur Ummalung von Sakramentsnischen und -häusern im späten Mittelalter. In: *Beutckers* (wie Anm. 13), S. 239–250. Weitere Beispiele befinden sich in der Stadtpfarrkirche Gunzen-

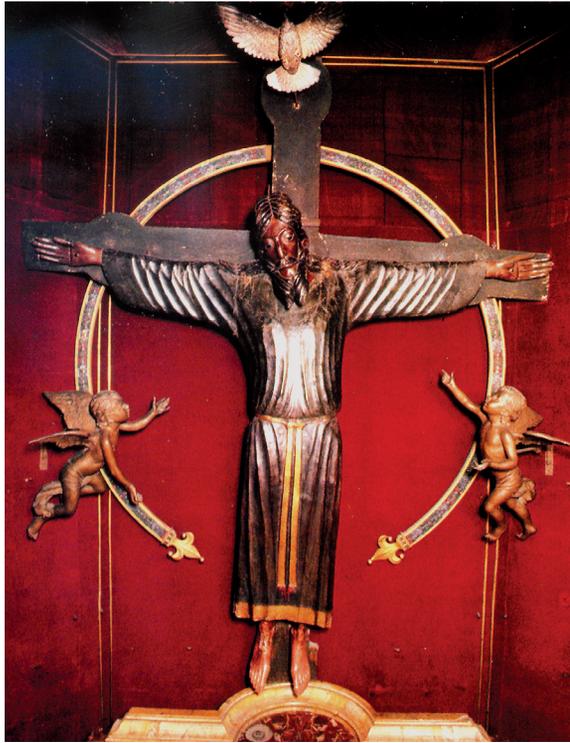


Abb. 23 Lucca, Volto Santo.

(Foto: Archivio Maria Pacini Fazzi Editore Lucca.)

lich die spätgotischen steinernen Sakramentshäuser imitiert. In Bächlingen ist eine Architektonisierung des Bildfeldes sichtbar, doch da sich nicht sagen lässt, ob das Sakramentshaus tatsächlich unterhalb der Malerei eingebunden war, kann nicht entschieden werden, ob sich Bächlingen bereits in die eben gezeigte Entwicklungslinie einfügen lässt.

Diesem Christus, der die Leiden seines Martyriums in solch eindringlicher Weise dem Betrachter vor Augen führt, ist nun ein Pendant rechts des Fensters gegenübergestellt, das den am Kreuz Triumphierenden zeigt. Schon Adelman hat auf diese besondere Konstellation hingewiesen: „Eigenartig ist es, die im Wesen so verschiedenartige Auffassung Christi, einmal des am Kreuz herrscherlichen, gekrönten Herrn nach dem Vorbild des Kruzifixes von Lucca (8. Jahrhundert) und der Abbildung eines Christus, der die Schmerzen der Passion an sich verdeutlicht, nebeneinander dargestellt zu finden“<sup>82</sup> (Abb. 22 und 23). Dass in

hausen und sehr filigran in Thörl, zu Letzterem Walter *Frodl*: Die gotische Wandmalerei in Kärnten. Klagenfurt 1944. S. 91f., Abb. 47.

82 *Adelman* (wie Anm. 8), S. 11.

Bächlingen ein eindeutiger Rückgriff auf das Gnadenbild aus Lucca geschieht, ist trotz der Fehlstellen im unteren Bereich deutlich zu erkennen: Die aufrecht am Kreuz „stehende“ Gestalt ist in ein langes gegürtetes Gewand gehüllt, vor der Brust ist ein Kreuzeszeichen angebracht. Der in zwei Stränge geteilte Bart und die Krone auf dem Haupt weisen ebenso auf das berühmte Vorbild zurück. Auch ist das auffällige Merkmal des das Haupt des Gekreuzigten weiträumig umfangenden Bogens in Bächlingen rezipiert<sup>83</sup>.

Nach der Legende wurde das monumentale Holzkruzifix in Lucca von Nikodemus nach dem Abdruck des Körpers Christi im Leinentuch geschaffen, in manchen Erweiterungen der Legende sein Gesicht von Engeln selbst geschnitzt, daher der Name *Volto Santo*, d. h. „Heiliges Antlitz“<sup>84</sup>. Im 8. Jahrhundert sei der Kruzifixus auf wundersame Weise nach Lucca gelangt. Das jetzige Bildnis, das wohl die Kopie eines älteren ist, stammt jedoch aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Die gewählte Form mit der gegürteten Tunika weist auf frühbyzantinische Darstellungen als Vorbild, und dementsprechend wird vermutet, dass auch deren Sinngehalt des zum Gericht wiederkehrenden Christus transportiert wird: „Vermutlich ist der *Volto Santo* von einem solchen frühbyzantinischen Parusiekreuz abzuleiten, das Gewand kann als *Poderes* mit Gürtel nach Apk. 1,13 gedeutet werden, Kreuzestod und himmlische Herrschaft Christi sind miteinander verknüpft“<sup>85</sup>. Im deutschsprachigen Raum ist das um 1173 entstandene Imervard-Kreuz im Braunschweiger Dom eine frühe Kopie des *Volto Santo*<sup>86</sup>. Es wird vermutet, dass sich der Kult im fränkischen Raum ausgehend von Mainz verbreitet hat. Von dort sei er auf den Hülfsberg im Eichsfeld transportiert worden, wo die Skulptur noch erhalten ist<sup>87</sup>. Ein Bamberger Bürger pilgerte vor seinem Tod 1356 auf den Hülfsberg und stiftete eine Kopie des dortigen Bildes auf einen Nebenaltar in der Bamberger Dominikanerinnenkirche<sup>88</sup>. Um die

83 Bemerkenswert ist die Darstellung mit langer Tunika. Eine Darstellung aus dem Würzburger Epistelbuch Theol. C. 69, fol. 7a in der Universitätsbibliothek Würzburg zeigt bereits um 800 den Gekreuzigten mit langer gegürteter Ärmeltunika. Vgl. Gustav *Schnürer*, Joseph M. *Ritz*: Sankt Kümmeris und *Volto Santo* (Forschungen zur Volkskunde 13–15). Düsseldorf 1934. S. 155.

84 Zum *Volto Santo* generell *Schnürer/Ritz* (wie Anm. 83), S. 117–158; Reiner *Haussherr*: Das Imervardkreuz und der *Volto-Santo*-Typ. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 16 (1962) S. 129–170; sowie Artikel von Rainer *Haussherr*: *Volto Santo*. In: LCI IV (wie Anm. 26), Sp. 471f; *Schiller* (wie Anm. 33) Band II, S. 156f.; Michele Camillo *Ferrari*, Andreas *Meyer* (Hg.): *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*. Atti del Convegno internazionale di Engelberg. Lucca 2005. Vgl. zu diesem Band und dem Stand der *Volto Santo*-Forschung auch die Rezension von Katharina Chr. *Schüppel*. In: *Sehepunkte* 7 (2007) Nr. 5 [15.5.2007].

85 *Haussherr* im LCI IV (wie Anm. 84), Sp. 471.

86 *Schiller* (wie Anm. 33), Band II, Abb. 471 und 472 auf S. 504. Im spanischen Raum findet der geschnitzte *Volto Santo* schon im frühen 12. Jahrhundert Verbreitung, eventuell angeregt durch die Jakobspilgerschaft, vgl. *Schiller* (wie Anm. 33), Band II, S. 157.

87 Erste Erwähnung der Kapelle 1352, die *ecclesia sancti salvatoris in Staffenberg* ist 1357 an das Zisterzienserinnenkloster Anrode gelangt. Vgl. *Schnürer/Ritz* (wie Anm. 83), S. 88. Der Kruzifixus ist allerdings nur mit einem Hüfttuch versehen.

88 Vgl. *Schnürer/Ritz* (wie Anm. 83), S. 91f. Der Bericht von der Stiftung stammt aus dem 18. Jahrhundert. Der Kruzifixus befindet sich heute in der Pfarrkirche St. Gangolf.

Jahrhundertmitte findet sich auch ein Wandbild in der Burgkapelle zu Kronberg, wo sich Stifter kniend unter dem Kreuz darstellen lassen<sup>89</sup>. Schädler-Saub geht davon aus, dass das Bild des Volto Santo in der Weißenburger Pfarrkirche, bei dem ebenfalls Stifter dargestellt sind, vorbildhaft für die späteren Wandmalereien wurde<sup>90</sup>. Der Bächlinger Volto Santo gehört damit zu den frühesten gemalten Darstellungen im weiteren Umfeld.

Ab dem späten Mittelalter wird mit dem Bild des Volto Santo auch die Legende der Heiligen Kümmeris verknüpft, und so muss man durchaus in Erwägung ziehen, ob eine entsprechende Deutung auch in Bächlingen gerechtfertigt ist<sup>91</sup>. Nach der Auswertung der schriftlichen Quellen kommen Schnürer und Ritz in ihrer grundlegenden Arbeit jedoch zu dem Schluss, dass sich ein Kult um die Heilige erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts nachweisen lässt<sup>92</sup>. Frühe Darstellungen in der Buchmalerei zeigen die Heilige als weibliche Gekreuzigte und mit ans Kreuz gebundenen Händen – so in einem niederländischen Stundenbuch um 1400<sup>93</sup>. Erst mit dem Holzschnitt Hans Burgkmairs 1507 ist eine Synthese des Lucceser Bildes mit Darstellungen der Heiligen vollzogen<sup>94</sup>. Da zudem die ältesten schriftlichen Quellen im niederländischen Raum, wo der Kult entstanden sein wird, aus der Zeit nach 1400 stammen, im süddeutschen gar erst nach 1600, kann eine Deutung des Bächlinger Bildes als Heilige Kümmeris ausgeschlossen werden<sup>95</sup>. Ob eine nachträgliche Umdeutung seitens der Gläubigen geschah, als sich der Kult der Heiligen weiter ausbreitete, ließe sich nur durch Quellen nachweisen<sup>96</sup>.

89 Die Wappen weisen auf Ulrich I. von Kronberg, Landvogt des Mainzer Erzbischofs im Eichsfeld, und seine Frau Gertrud von Bellersheim. Das Bild wird zwischen Hochzeit 1348 und Tod Ulrichs 1386 entstanden sein. Ulrich ist im Kloster Eberbach bestattet. Vgl. *Schnürer/Ritz* (wie Anm. 83), S. 220–222.

90 Ursula *Schädler-Saub*: Gotische Wandmalereien in Mittelfranken. Kunstgeschichte, Restaurierung, Denkmalpflege (Arbeitshefte des Bayerischen Amtes für Denkmalpflege 109). München 2000. *Schnürer/Ritz* (wie Anm. 83) verweisen auf S. 247 darauf, dass besonders in Grabkapellen für Ritter, „die den Kult wohl einst bei ihren Kriegsfahrten kennengelernt hatten“, Volto-Santo-Bilder zu finden seien, so in Stein am Rhein, Düsseldorf, Bregenz, Marienwerder und Neuenburg im preußischen Deutschordensland.

91 Vgl. *Adelmann* (wie Anm. 8). Im Katalog auf S. 17 setzt er den Namen der Heiligen in Klammern und versieht ihn mit einem Fragezeichen.

92 Vgl. *Schnürer/Ritz* (wie Anm. 83) sowie Gustav *Schnürer*: Das Kümmeris-Problem in Bayern. In: Bayerischer Heimatschutz 23 (1927) S. 43–57.

93 Vgl. Regine *Schweizer-Vüllers*: Die Heilige am Kreuz. Studien zum weiblichen Gottesbild im späten Mittelalter und in der Barockzeit (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 26). Bern 1997. S. 108–116. Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 3, fol 29v. Christoph *Daxelmüller*: Der Volto Santo und die Heilige Kümmeris. Aspekte einer Metamorphose. In: *Ferrari/Meyer* (wie Anm. 84), S. 95–126.

94 Frühere Beispiele, bei denen einzelne Merkmale des Volto Santo auftreten, bei *Schweizer-Vüllers* (wie Anm. 93), S. 111.

95 Viele Wandmalereien des 14. Jahrhunderts, die den Volto Santo zeigen, wurden fälschlich als Bild der Heiligen gedeutet.

96 Zur weiten Verbreitung im 17. Jahrhundert vgl. *Schnürer* (wie Anm. 92), S. 56.

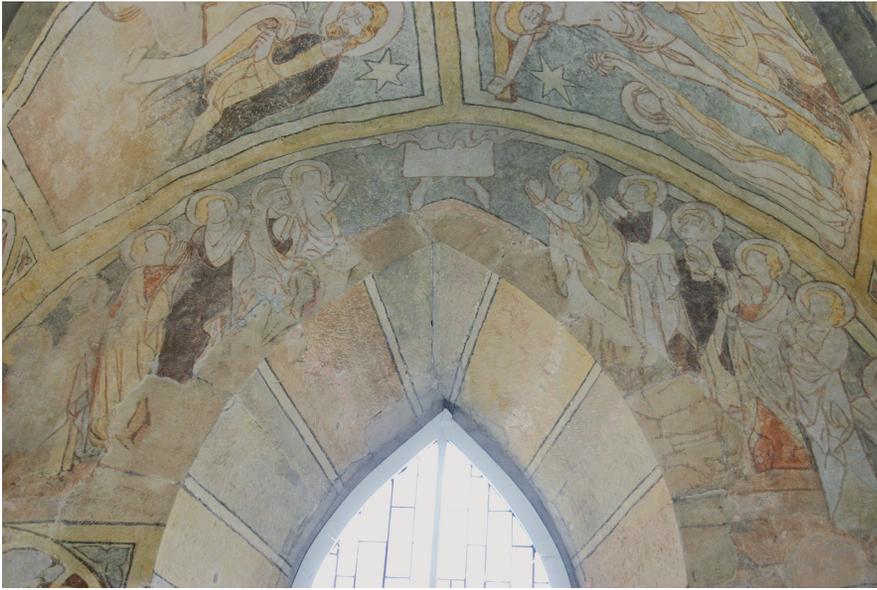


Abb. 24 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Himmelfahrt  
(Ostwand, oberes Register).

Auffällig ist, dass bei vielen Wandgemälden des ausgehenden 14. Jahrhunderts das Bild des *Volto Santo* auf einem Altar stehend gezeigt ist, an dem Stifter knien. Leider sind in Bächlingen diese unteren Bildteile verloren. Auch beim Schmerzensmannbild ließen sich häufig Stifter darstellen. Offenbar waren *Volto Santo* und Schmerzensmann besonders geeignet, um einen direkten Bezug zwischen dem Gläubigen und Christus – im Bild und in der Andacht – herzustellen. Es wurden vermutlich Bilder gewählt, die eine Authentizität garantierten. Der *Volto Santo* gilt schließlich als *Acheiropoieton* – als nicht von Menschenhand gemachtes Bild, und genauso geht das Bild des Schmerzensmannes auf einen *Acheiropoieton*, auf das Grabtuch Christi, zurück. Warum wird in Bächlingen solch ein forciertes Rückgriff auf nicht von Menschenhand gemachte Gnadenbilder gemacht? Eine Erklärung könnte sein, dass in der andächtigen Gottesversenkung die Verähnlichung gesucht wurde. Doch erklärt dies nicht die dezidierte Gegenüberstellung der Gnadenbilder. Die Gegenüberstellung des Leidenden und des am Kreuz Herrschenden kann nur bedeuten, dass hier die zwei Naturen Christi in einer besonders überzeugenden Weise dargestellt werden sollen. Rainer Hausscherr hat bereits für den *Volto Santo* konstatiert, dass dieser die zwei Naturen darstelle<sup>97</sup>. Durch den Schmerzensmann ist besonders die menschliche Seite Christi deutlich zum Ausdruck gebracht. Auch Belting hat in Bezug auf

97 Vgl. Hausscherr (wie Anm. 84), S. 165 f.



*Abb. 25 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Passionsszenen an der Südwand. Links: Gebet am Ölberg und Gefangennahme Christi.*



*Abb. 26 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Passionsszenen an der Südwand (rechts), Vorführung und Geißelung Christi.*

den überzeitlichen Sinn des Schmerzensmannes festgestellt: „Die Paradoxien, die hier sichtbar werden, sind in der abgebildeten Person angelegt, in der eines der größten Paradoxa des christlichen Glaubens gedacht wird: der als Mensch verstorbene Gott“<sup>98</sup>. Daher könnte man Schmerzensmann und *Volto Santo* als Darstellungen des Menschen Christus und des Gottes Christus deuten.

Die Himmelfahrt über Schmerzensmann und *Volto Santo* bringt diese Paradoxie noch einmal zum Ausdruck und hebt sie gleichzeitig auf: Jesus erfährt die leibliche Aufnahme in den Himmel (Abb. 24). Die Apostel stehen je zu sechst in einer gestaffelten Reihe und wenden sich dem Scheitelpunkt des Bildfeldes zu, wo die Füße und der Rocksaum Christi gerade noch aus einem Wolkenband ragen. Eine Identifizierung der Einzelnen ist nicht möglich, eventuell ist Maria auf der linken Seite (also rechts von Christus) an oberster Stelle mit dargestellt. Die Apostel wohnen in einer recht statischen Anordnung dem Geschehen bei, sie haben alle die zusammengelegten Hände verehrend erhoben. Sie unterstreichen dadurch die Besonderheit des Geschehens. Somit findet das Bild der Himmelfahrt, das eigentlich im Ausmalungssystem des Gewölbes in der westlichen Kappe zu erwarten gewesen wäre, an der Ostwand zwingend seinen Platz. In den Fensterlaibungen der Ostwand sind zwei Heilige dargestellt, die nicht mehr sicher identifiziert werden können<sup>99</sup>.

### Die Südwand: Passion Christi und Pfingstbild

Das im Schmerzensmann in verdichteter Form zum Ausdruck gebrachte Leiden Christi ist an der Südwand im unteren Bildstreifen in erzählender Weise dargestellt (Abb. 25 und 26). Vier Themen sind aus der Leidensgeschichte herausgegriffen, das Gebet am Ölberg und der Judaskuss links des Fensters, Vorführung vor Herodes und die Geißelung rechts davon. Die Szenen sind jeweils in sich abgeschlossen, doch ohne Rahmung voneinander getrennt. Sie werden aneinandergereiht, dabei werden die Fensterlaibungen mit einbezogen, indem dort jeweils Soldaten auftreten. Vorbildhaft für eine solche Reihung der Szenen dürften die in mehrere Register unterteilten Tympana der Kathedralarchitektur sein. Beispielsweise im unteren Register des mittleren Westportals des Straßburger Münsters (1275–1280) findet eine solche Reihung dreier der in Bächlingen vor-

98 *Belting* (wie Anm. 58), S. 12.

99 Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes und der Fehlstellen im unteren Bereich können für die Figuren in der Laibung des Fensters der Ostwand nur Vorschläge gemacht werden. Bei der Sitzfigur in der linken Laibung lassen sich noch einige Merkmale festhalten: Die Tonsur weist auf die Darstellung eines Mönches. Bei der Figur an der gegenüberliegenden Seite muss es sich aufgrund der Kopfbedeckung um die Darstellung eines Klerikers gehandelt haben. Bei einer Dorfkirche im Bistum Würzburg könnte man natürlich an die Bistumsheiligen denken, also den Bistumsgründer Kilian und den ersten Bischof Burkhard. Vor allem Letzteres besitzt eine gewisse Wahrscheinlichkeit, ist doch Burkhard der Namenspatron des 1320 verstorbenen Rezzo von Bächlingen, dessen Epitaph sich in der Kirche befindet.

handenen Szenen statt. Die Ikonographie ist im Wesentlichen die gleiche. Nur in Details wie Körperhaltung und Anzahl und Stellung der Soldaten unterscheiden sich die Bächlinger Malereien von den rund hundert Jahren älteren Straßburger Skulpturengruppen. Im Bereich der Wandmalerei findet sich in Eppingen ein motivisch und stilistisch nahe stehendes Vergleichsbeispiel<sup>100</sup>. An der Nordwand des Chores ist die Abfolge der Szenen identisch zu Bächlingen, wenn auch durch das nicht mittig sitzende Fenster anders organisiert.

Die Reihe beginnt mit dem Gebet am Ölberg<sup>101</sup>. In Bächlingen setzt die Szene über einem Zaun aus Weidengeflecht an, der als Umgrenzung des Gartens Gethsemane gedacht ist. Jesus kniet in der Bildmitte, die Hände bittend erhoben. Aus einem Wolkenband erscheint die segnende Hand Gottes. Der Kelch steht vor ihm auf einer kleinen Erhebung der zerklüfteten Landschaft. Darunter schlafen die drei Jünger Petrus, Johannes und Jakobus, die restlichen sind hinter Jesus ebenfalls schlafend zusammengekauert. Die Beziehung zwischen dem betenden Christus und der Hand Gottes, die die Annahme des Opfertodes zum Ausdruck bringt, begegnet vermutlich erstmals im Stuttgarter Psalter<sup>102</sup>. Lange bleibt die Wiedergabe des Betenden mit nur drei schlafenden Jüngern üblich<sup>103</sup>. Erst im 14. Jahrhundert wird in der Tafelmalerei eine komplexere Form der Gestaltung gesucht. Die Darstellung der Jünger in zwei Gruppen in Bächlingen darf als Kompilation älterer Bildfindungen gelten, die entweder nur drei oder alle Jünger schlafend zeigen. Ungewöhnlich ist dagegen die Darstellung des Kelches. Schiller nennt hierfür als frühestes Beispiel eine um 1410 entstandene mittelhessische Tafelmalerei<sup>104</sup>, auch die Ölbergszene mit Kelch in einer Wandmalerei in der Pfarrkirche Jugenheim stammt erst aus dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts<sup>105</sup>. Doch findet sich das Motiv bereits um 1250 in einem Psalter, der in Würzburg entstanden ist<sup>106</sup>. Es ist daher anzunehmen, dass die Darstellung des Kelches eine regionale Verbreitung gefunden hat.

100 Vgl. dazu den Beitrag von Vivien *Bienert*: Leiden bis zum bitteren Ende? Das Programm der Eppinger Chorausmalung mit Anmerkungen zur Datierung. In: *Beuckers* (wie Anm. 13), S. 67–76.

101 Matthäus 26, 36–46; Markus 14, 32–42 und Lukas 22, 39–46.

102 Vgl. *Schiller* (wie Anm. 33), Band II, S. 59.

103 Neben Bächlingen findet sich eine Ausnahme in den Wandmalereien von Waltensburg. Vgl. Alfons *Raimann*: Die Wandmalereien des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin. Disentis 1983. Abb. auf S. 43.

104 Außenseite des linken Flügels eines Altares im Erzbischöflichen Museum in Utrecht. Vgl. *Schiller* (wie Anm. 33), Band II, S. 61 und Abb. 151 auf S. 364.

105 *Glatz* (wie Anm. 12), S. 221–223, Abb. 34 und 35. Weitere Beispiele sind Rappach und Hüttwilen, vgl. auch Jürgen *Michler*: Gotische Wandmalerei am Bodensee. Friedrichshafen 1992. Abb. 250.

106 Der größte Teil der Psalterfragmente befindet sich in London, British Library, Ms. Add. 17687. Vgl. Helmut *Engelhart*: Die Würzburger Buchmalerei im Hohen Mittelalter. Untersuchungen zu einer Gruppe illuminierter Handschriften aus der Werkstatt der Würzburger Dominikanerbibel von 1246 (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg 34). Würzburg 1987; besonders S. 123, wo ebenfalls auf die Singularität des Motivs hingewiesen wird; Abb. 80. Zur fränkischen Buchmalerei vgl. jüngst Klaus Gereon *Beuckers* (Hg.): Studien zur Buchmalerei des 13. Jahrhunderts in Franken. Zum Hiltegerus-Psalter (UB München 4° Cod. Ms. 24

Der Ölbergsszene schließen sich der Verrat des Judas und die Gefangennahme Christi an<sup>107</sup>. In einer dicht gedrängten Gruppe stehen Petrus mit dem Schwert und Jesus nebeneinander, zwischen ihnen kniet Malchus. Jesus wendet sich nach links zu dem ihn umarmenden Judas. Hinter diesen Figuren sind die Köpfe zweier Soldaten zu sehen. Diese Anordnung findet sich im Wesentlichen bereits im Reichenauer Egbert-Codex<sup>108</sup>. Die gedrängte Form der Gruppe begegnet um 1320 auf einer Altartafel eines westfälischen Meisters in der Liebfrauenkirche von Hofgeismar<sup>109</sup>. Im Aufbau sehr ähnlich – in Bächlingen wurden die drei Personen am rechten Bildrand „herausgeschnitten“ – weist die Haltung des Malchus in Bächlingen auf eine spätere Entstehung.

Der Fortlauf der Szenen wird unterbrochen durch das mittig in die Wand eingebaute Südfenster. Durch die Darstellung von jeweils drei Soldaten in den Laibungen wird versucht, den Erzählfluss nicht abreißen zu lassen und dennoch keine bedeutende Szene „verschwinden zu lassen“.

Die anschließende Szene zeigt die Vorführung vor Herodes (Lukas 23, 7–12). Jesus wird von zwei Soldaten nach vorne gedrängt, einer hat ihn von hinten am Hals gepackt. Er steht frontal in dem langen weißen Gewand, die Hände über Kreuz zusammengebunden. Diese Handhaltung darf, wie auch bei der Geißelung, als Hinweis für die bevorstehende Kreuzigung gewertet werden. Herodes sitzt in einem schmalen Gehäuse. Er hat die Beine übereinandergeschlagen, den Arm auf dem Knie aufgestützt. Diese betont kecke Darstellung hat bereits Tradition und findet vielfach Darstellung<sup>110</sup>. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird das Throngehäuse geradezu zu einem Attribut des Herodes und begegnet beispielsweise vor der Jahrhundertwende bei einem abgenommenen Wandbild in St. Sebald in Nürnberg<sup>111</sup>. Das Wandbild aus St. Sebald entstand vor 1386, die Bächlinger Malereien dürften aufgrund der weniger entwickelten Tiefenräumlichkeit vorher entstanden sein. Das Throngehäuse dient in Bächlingen dazu, die Vorführung optisch von der Geißelung Christi zu scheiden. Diese schließt die Auswahl der Passionsstationen ab. Christus steht mittig im Bild an der schlanken Säule, die Hände darum gebunden. Ein Bein in Schrittstellung überschneidet die Säule. Die beiden Schergen rechts und links davon sind im Begriff, zum Schlag auszuholen. Die Darstellung mit drei Figuren begegnet schon in der ottonischen Buchmalerei und findet in der Folge weite Verbreitung. Im 14. Jahrhundert wurde der Sinngehalt des Bildes noch einmal komprimiert,

[Cim 5]) und dem stilistischen Umfeld des Comburger Psalters (WLB Stuttgart Cod. Bibl. 2° 46) (Kieler Kunsthistorische Schriften N.F. 14). Kiel 2011.

107 Die Schilderung findet sich in allen Evangelien, Matthäus 26, 47–56; Markus 14, 43–52; Lukas 22, 47–53 und Johannes 18, 1–11.

108 Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24, um 980 entstanden. *Schiller* (wie Anm. 33) Band II, Abb. 169 auf S. 371.

109 *Schiller* (wie Anm. 33) Band II, Abb. 179 auf S. 376.

110 Vgl. dazu *Schiller* (wie Anm. 33), Band II, S. 392.

111 *Schädler-Saub* (wie Anm. 90), S. 166f. und 81 f.



*Abb. 27 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Ausendung der Jünger (Südwand, oberes Register).*

indem nur noch Christus an der Geißelsäule gezeigt wurde<sup>112</sup>. Gerade die tänzelnden Schritte der Schergen der Geißelung und der Soldaten in den Fensterlaibungen unterstützen den Eindruck der Bewegtheit und Erregtheit. Die Schergen sind überschlankte Gestalten in modischer Gewandung. Der gerade zum Schlag ausholende linke Scherge hat zwei verschiedenfarbige Beinlinge an. Der Dusing sitzt tief auf den Hüften<sup>113</sup>. Die Passionsfolge der Südwand greift die zentralen Ereignisse des Leidens Christi heraus. Überspannt werden die Passionszenen von einer Pfingstdarstellung: Das Schema der Himmelfahrt wiederholend, sind die Jünger in zwei Gruppen geteilt, zwischen ihnen senkt sich die Taube herab (Abb. 27). Die Aufteilung der Apostel zu Sechsergruppen findet sich ebenso in der nach 1342 entstandenen Burgkapelle zu Aufenstein (Tirol). Dort sind die Apostel in zwei Reihen gestaffelt in einer Fensterlaibung gruppiert, über dem

112 Im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart hat sich eine Holzskulptur aus der Mitte des 14. Jahrhunderts erhalten, die Christus in ähnlicher Haltung wie in Bächlingen zeigt. Bei der Skulptur aus Pappelholz wurde die zweite Fassung wieder freigelegt, die den blassen Körper blutüberströmt zeigt und somit den Charakter des Andachtsbildes herausstellt.

113 Die tänzelnde Haltung des gestreckten Körpers und die modische Gewandung findet ein Vergleichsbeispiel im Dom in Bamberg, wo ein Wandbild aus dem Jahr 1362 die Marter des heiligen Erasmus zeigt. Es handelt sich um eine Stiftung des Lupold von Bebenburg. Vgl. Roth (wie Anm. 44), Abb. auf S. 34.

Fenster thront Maria, von der Taube senken sich Strahlen herab<sup>114</sup>. Wohl darf man die Pfingstdarstellung in Bächlingen als Sendauftrag an die Jünger verstehen. Das wird bekräftigt durch die Darstellung des Buches, das jeder der Sitzenden in den Händen hält. Hier können Bezüge zu der gegenüberliegenden Wand, wo sich die Verkündigung befindet, hergestellt werden: Das Offenbarwerden Gottes wird in beiden Bildern deutlich. Wie dort Maria empfangen hier die Jünger den Heiligen Geist. Zudem sind zum Gewölbe Bezüge nachvollziehbar. Die angrenzende Kappe zeigt die Auferstehung, und dies war der Auftrag der Jünger: das Evangelium zu verkünden und zu bezeugen, dass Christus auferstanden ist.

### Die Westwand: Thron Salomonis und Jungfrauenparabel

Die Darstellung von Gericht und endzeitlicher Herrschaft befindet sich, wie erwähnt, an der Westwand (vgl. Abb. 7). An der inneren Chorbogenwand thront die Gottesmutter, das Kind auf dem Schoß, eine Lilie in der rechten Hand. Diese kann als Symbol der Dreifaltigkeit oder der Gnade gedeutet werden. Zu Marias Thron führen zu beiden Seiten fünf Stufen, auf denen jeweils die klugen und törichten Jungfrauen zu sehen sind<sup>115</sup>. Dabei handelt es sich um die Darstellung eines Gleichnisses, das Jesus erzählt: Während die klugen Jungfrauen bei einer bevorstehenden Hochzeitsfeier bis zur Ankunft des Bräutigams sorgsam mit dem Öl ihrer Lampen umgingen, verschwendeten die törichten Jungfrauen das Öl (Matthäus 25, 1–13). In Bächlingen tragen sämtliche Jungfrauen ein modisches Kleid mit eng geschnittenem Oberteil und tiefem Ausschnitt, langen schmalen Ärmeln und schmalen bodenlangem Rockteil. Als Zeichen ihrer Wachsamkeit halten die klugen Jungfrauen die Öllampen nach oben, während die der törichten nach unten gekehrt sind.

Die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen am Chorbogen war weit verbreitet, wohl in Anlehnung an die Darstellungen in Weltgerichtsportalen. In den meisten Fällen finden sie sich in kleinen Kirchen als Halbfigur, teilweise auch in Medaillons eingefügt, in der Chorbogenlaibung<sup>116</sup>.

Gemäß der Auslegung der Parabel in eschatologischem Sinne wurde diese häufig in Zusammenhang mit dem Weltgericht dargestellt<sup>117</sup> – in Bächlingen ersetzt sie dieses. Die Verbindung mit einer Darstellung Mariens begegnet in der Wand-

114 *Kofler-Engl* (wie Anm. 16), S. 155, Abb. 15. Die Pfingstdarstellung umgibt einen Schmerzensmann über dem Fenster, womit ebenfalls auf die Passion hingewiesen ist.

115 Die Bächlinger Darstellung ist in den Katalog von *Körkel-Hinkfoth* (wie Anm. 12) aufgenommen unter der Nummer WM 37, S. 311 f. Sie beschränkt sich auf eine Wiederholung der Angaben Adelmans.

116 Dieses um 1170 im Brauweiler Refektorium vorhandene Motiv hält sich bis weit in das 15. Jahrhundert hinein. Aus der regionalen Häufung der Darstellung der Zehnjungfrauenparabel in Süddeutschland einen „gemeinsamen Werkstattzusammenhang“ zu vermuten, wie *Körkel-Hinkfoth* (wie Anm. 12) auf S. 50, ist zurückzuweisen.

117 Zur schriftlichen Überlieferung vgl. *Körkel-Hinkfoth* (wie Anm. 12), S. 20–30. Häufig wird



Abb. 28 *Maria als Thron Salomonis, Tafelgemälde aus Kloster Bebenhausen.*  
(Foto: Staatsgalerie Stuttgart.)

malerei um 1200 in der Burgkapelle von Schloss Hocheppan. Dort ist die von Engeln flankierte Maria in der Mittelapsis, die klugen und törichten Jungfrauen sind im darunterliegenden Register links und rechts des Fensters dargestellt – eingebunden in ein größeres christologisches Programm<sup>118</sup>.

Der Thron Salomonis allerdings wird zunächst nicht in Verbindung mit der Jungfrauenparabel dargestellt: In der um 1260/70 ausgemalten Westempore des Gurer Doms wird die thronende Muttergottes von ihren sechs Tugenden flankiert<sup>119</sup>. Ihr Thron ist inschriftlich als *THRONUS MAGNI REGIS ET AGNI* bezeichnet, was sich auf Maria selbst bezieht. Propheten über den Tugenden halten wie diese Schriftbänder. Zwölf Löwen klettern die Stufen hinauf, Sinnbild der Apostel. Die Anordnung dieser Szene mit einem mittig erhöhten Thron wird in dem Tafelgemälde aus Bebenhausen wieder aufgegriffen<sup>120</sup>. (Abb. 28) Dort sind über

das Fehlen des Öls als Mangel an guten Werken angesehen, der Schlaf als Tod, das Gewecktwerden als Auferstehung.

118 Vgl. *Demus* (wie Anm. 16), Farbtafel 29.

119 Vgl. *ebd.*, Abb. 241 und Katalogteil S. 212–214.

120 Die ehemalige Supraporte befindet sich in der Staatsgalerie Stuttgart (Inv. Nr. 1140), es ist das älteste erhaltene Tafelgemälde Baden-Württembergs und wird 1335 datiert: Edeltraud *Rettich*, Rüdiger *Klapproth*, Gerhard *Ewald* (Bearb.): *Alte Meister. Katalog der Staatsgalerie Stuttgart*. Stuttgart 1992. S. 54–56. Vgl. auch Inga *Falkenberg*: *Das Tympanongemälde aus dem Sommerrefektorium in Bebenhausen. Ein Forschungsüberblick zur stilkritischen Einordnung*. In: Klaus Gereon *Beuckers*, Patricia *Peschel* (Hg.): *Kloster Bebenhausen. Neue Forschungsergebnisse (Wissenschaftliche Beiträge der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg 1)*. Stuttgart 2011. S. 97–107. Falkenberg gibt einen Überblick zur stilistischen Einordnung des Gemäldes, vgl. S. 97, Anm. 6.

den sechs Stufen zum Thron jeweils vier Tugenden auf beiden Seiten dargestellt. Die Tugenden begründen die Wahl Mariens zur Gottesmutter.

Eine ähnliche Darstellung der Parabel findet sich in Hambach, wo die Marienkrönung an zentraler Stelle dargestellt ist<sup>121</sup>. Damit ist der mariologisch-ekklesiologische Sinn erhalten, er wird unterstrichen durch die Darstellung der Ekklesia auf der Seite der klugen Jungfrauen und die der Synagoge auf der Seite der törichten.

Der Vergleich mit Gurk, Bebenhausen und Hambach zeigt, dass in Bächlingen der komplexe Gehalt des Bildes reduziert wurde zugunsten der Kombination mit der Jungfrauen-Parabel. Wurde in Hambach an den sechs Stufen festgehalten und die obersten mit Ecclesia und Synagoge besetzt, hat man in Bächlingen darauf verzichtet – und eine Unstimmigkeit zur biblischen Grundlage in Kauf genommen. Im Schlettstadter *Speculum humanae salvationis* wird die Deutung Mariens als Thron Christi ausführlich geschildert<sup>122</sup>: „Denn der wahre Thron Salomos ist die allerseligste Jungfrau Maria, auf welchem Jesus Christus, die wahre Sophia, Wohnung genommen hat“<sup>123</sup>. Die im 14. Jahrhundert so beliebte Typologie, die Bezüge zwischen Salomo, dem König des Alten Bundes, und Christus, dem König des Neuen Bundes, herstellt, findet weite Verbreitung<sup>124</sup>.

In Bächlingen bezieht das Kind auf dem Schoß Marias Stellung zu den Jungfrauen: Es hat die Hand erhoben und wendet sich nach rechts, also zu seiner linken Seite. Entsprechend der üblichen Platzierung der klugen Jungfrauen auf der Evangelienseite und der törichten auf der Epistelseite, wendet er sich scheinbar letzteren zu. Da jedoch die linke Hand erhoben ist, kann es sich nicht um einen Segensgestus handeln, sondern um eine abwehrende Handbewegung, mit welcher die törichten Jungfrauen zurückgewiesen werden<sup>125</sup>.

Für die Identifizierung der beiden bisher als „Propheten“<sup>126</sup> angesprochenen Personen im Zwickelbereich des Bogenansatzes kann ein Vorschlag gemacht werden anhand der Wandmalereien in Gurk<sup>127</sup>, wo die Tugenden Maria flankieren

Das Bebenhausener Bild rezipiert wohl eine Darstellung im Wimperg über dem Mittelportal der Westfassade des Straßburger Münsters, welche bereits 1280 entstanden ist.

121 Glatz (wie Anm. 12), S. 208 ff. nimmt eine Entstehung der Wandmalereien in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an.

122 Vgl. W.A. Schulze: Der Thron Salomos. In: Das Münster 29 (1976) S. 160–161, hier S. 160. Der Schlettstadter Heilsspiegel befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Clm 146.

123 Schulze (wie Anm. 122), S. 160.

124 Die thronende Muttergottes ist als „verkürzte Form“ des Salomonischen Thrones vielfach auf Sigelbildern geistlicher Institutionen und Personen dargestellt.

125 Ich danke Anne D. Kurz und Manfred Kurz vom Geschichtsverein Bietigheim-Bissingen für diesen Hinweis. In meiner Magisterarbeit war ich noch davon ausgegangen, dass es sich um einen Segensgestus handelt, der sich auf die Nordwand bezieht. Diese von mir aufgegebene Deutung fand Aufnahme in das Buch von Carlheinz Gräter und Jörg Lusin: Kirchen, Klöster und Kapellen in Hohenlohe. Geschichte und Geschichten. Tübingen 2007. S. 46–48.

126 Adelman (wie Anm. 8), S. 17.

127 Für den Text der anderen Schriftbänder vgl. Beissel (wie Anm. 49), S. 487: Hosea 2, 14: „Ich

und Spruchbänder mit Versen halten. Zwei der Tugenden haben auf ihren Schriftbändern Zitate von Petrus und Paulus. Diese lassen sich zu der Jungfrauenparabel in Bächlingen in Beziehung setzen: So wird wohl an der Südseite Petrus dargestellt sein, was sich anhand der Form des Bartes ebenfalls bestätigen lässt, mit den Worten auf dem Schriftband: *Seid klug und wachet mit Gebeten* (1. Petrus 4, 7). Ihm gegenüber an der Nordseite, wo nur noch der Verlauf des Schriftbandes nachgezeichnet werden konnte, wäre dann Paulus dargestellt: *Die Jungfrauen denkt an das, was Gottes ist* (1. Korinther 7, 34)<sup>128</sup>. Diese beiden Verse beziehen sich somit auf die Tugenden der Klugheit und der Jungfräulichkeit Mariens. Die Darstellung von Petrus und Paulus am Chorbogen verdeutlicht zudem deren Funktion als „Stützen des kirchlichen Lehrgebäudes“<sup>129</sup>.

### Der Programmszusammenhang

Es kann zusammenfassend festgehalten werden: Das Gesamtprogramm ist christologisch ausgelegt. Es zeigt keine chronologische Reihung von Szenen aus der Heilsgeschichte, sondern bringt diese in einen komplexen Zusammenhang. Dabei zeigt sich eine Tendenz, jeweils gegenüberliegende Bildfelder in inhaltlichen Bezug zueinander zu setzen. Im Gewölbe werden die vier Grundereignisse aus dem Heilsgeschehen den Evangelisten zugeordnet. Bächlingen ist vermutlich das einzige Beispiel, wo dieses Schema in einem Kreuzgewölbe erhalten ist. Die Abweichung, dass beim Evangelist Johannes nicht die Himmelfahrt gezeigt wird, erklärt sich aus den Darstellungen an der Ostwand. Dort werden die zwei Naturen Christi thematisiert: der leidende Mensch und der Herrscher am Kreuz. Vor allem diese beiden Bilder an der Ostwand haben durch ihre Rahmung einen eigenständigen Bildcharakter. Der Reifen hinter dem Kreuz des *Volto Santo* findet seine formale Entsprechung in der rundbogigen ‚Architektur‘, die den Schmerzensmann umgibt. Die jeweilige Rahmung beider Bildfelder gibt diesen den Charakter eines Tafelbildes. Man hätte sich eine Verwendung als Altarbild gut vorstellen können<sup>130</sup>. Beide Bilder sind überspannt von der Himmelfahrt,

will sie führen in die Einsamkeit und reden zu ihrem Herzen.“ Sirach 26, 19: „Gnade über Gnade ist ein heiliges züchtiges Weib.“ Jesaja 66,2: „Auf wem ruht mein Geist, wenn nicht auf dem Demütigen?“ Samuel I 15, 22: „Besser ist Gehorsam als Opfer.“

128 Vgl. auch *Glatz* (wie Anm. 12), S. 120. Im Zusammenhang mit Weltgerichtsdarstellungen ist Petrus der Führer der Seligen – so ist er auch in Bächlingen auf der Seite der klugen Jungfrauen dargestellt.

129 Ebd., S. 120.

130 Nach der Reformation wurden auch zwei Seitenaltäre aus der Bächlinger Kirche entfernt.



*Abb. 29 Bächlingen, Johanneskirche, Chor. Unteres Register der Nordseite, vermutlich mit Darstellungen aus der Jugend Christi.*

womit die leibliche Aufnahme Christi in den Himmel dokumentiert wird. Eingeleitet wird der Zyklus an der Nordwand. Dort weist vermutlich der Prophet Jesaja auf das Heilsgeschehen. Neben ihm ist die Verkündigung an Maria gezeigt. Das Bildfeld rechts davon zeigt wahrscheinlich den jungen Johannes in der Wüste. Die Passion ist an der Südseite thematisiert. Dabei werden die vier wichtigsten Stationen der Passion – Gebet am Ölberg, Judaskuss, Geißelung und Vorführung – erzählerisch dargestellt. Überspannt wird dies mit der Sendung der Jünger an Pfingsten. An der Westwand ist eine Thron-Salomonis-Darstellung zu sehen, die anstelle der sonst üblichen Tugenden Marias die zehn Jungfrauen auf den Thronstufen zeigt.

Während sich im nordöstlichen Bereich des Chores mit der Verkündigung und dem Schmerzensmann eucharistische Merkmale ausfindig machen lassen, die auf eine räumliche Nähe zum Sakramentshaus hinweisen, ist im westlichen Bereich ein Verweis auf Weltgericht und Wiederkunft Christi gegeben. Die Darstellungen sind sehr exakt an die räumlichen Gegebenheiten angepasst.

Hat man die konsequente Systematik der Wandmalereien akzeptiert, ist es auch möglich, die fehlenden Darstellungen auf der Nordseite zu rekonstruieren. (Abb. 29) Vor der jüngsten Restaurierung waren dort nur wenige Linien sichtbar,

Man hätte sich gut vorstellen können, dass sie dort gestanden haben, doch lässt sich dies momentan nicht belegen.

die auf Architekturfragmente und einen Reiter schließen ließen<sup>131</sup>. Nun sind weitere Details sichtbar, so am linken Bildrand ein Gehäuse, in dem eine gekrönte Gestalt sitzt. Dies zeigt wiederum ein Kontrastieren des Bildes zur gegenüberliegenden Wand: Dort ist Herodes im Throngehäuse dargestellt. Da sich in der Gewölbekappe darüber die Geburt befindet, an der Wand im oberen Register die Verkündigung, kann man annehmen, dass an der Nordseite die Jugend Christi dargestellt war. Im Throngehäuse würde dann Herodes sitzen, der den Bethlehemitischen Kindermord befiehlt. Im folgenden Feld müsste dieser dargestellt gewesen sein. Der einzelne erhaltene Kopf mit einer Haube könnte eine der Mütter sein. Dann hätte sich, in durchaus üblicher Weise, rechts eine Darstellung der Heiligen Drei Könige befunden, eventuell auch die Flucht nach Ägypten<sup>132</sup>.

In Bächlingen lässt sich eine Beschränkung des Bildprogrammes auf wesentliche Grundsätze des Heilsgeschehens feststellen. Im 14. Jahrhundert beliebte Gegenüberstellungen von Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament spielen keine Rolle, ebenso wenig die Darstellung von ausgesprochenen Volksheiligen. Die Annahme, dass es sich bei den Wandmalereien um einen Credozyklus gehandelt habe, ist zurückzuweisen. Eine Darstellung des Glaubensbekenntnisses zeigt üblicherweise die Apostel mit Schriftbändern – entsprechend der Annahme, dass jeder der Boten einen Satz verfasst habe<sup>133</sup>. Dass viele der im Credo genannten Szenen in Bächlingen dargestellt sind, ergibt sich aus der einfachen Tatsache, dass es grundlegende Begebnisse aus dem Heilsgeschehen sind. Das äußerst komplexe Programm in Bächlingen lässt vermuten, dass die Bilder nicht in erster Linie zur Belehrung angebracht wurden, wie oft in zeitgenössischen Quellen betont wird. Bereits in romanischer Zeit wurden hinsichtlich der Funktion des Raumes Unterschiede in der bildlichen Ausstattung gemacht. Für Räume mit einer konkreten Funktion konstatiert Demus ein Überwiegen des „spekulativen und repräsentativen Elements in systematischer, oft hierarchischer Anordnung gegenüber dem vorwiegend Additiv-Erzählenden der Gemeinde- und Klosterkirchen“<sup>134</sup>. Demus verweist auf den besonders im deutschen Raum im 12. Jahrhundert an Bedeutung gewinnenden Zentralbau und seine Funktion als Grabkapelle: „Für die meisten dieser Ausstattungen ist eine gedanklich und formal recht komplizierte Struktur charakteristisch [...]“<sup>135</sup>, eine Verbildlichung der Letzten Dinge oder des Erlösungsgedankens sei üblich. Daher ist es sehr

131 Eine Deutung der Linien als Heiliger Georg im Kampf mit dem Drachen lag nahe, doch damit wäre vom durchgängigen christologischen Programm abgewichen worden.

132 Die Darstellung der Heiligen Drei Könige fehlt selten in einem christologischen Programm.

133 Zu Credozyklen vgl. Katharina Backes: Zur Ikonographie der Credo-Apostel und ihren Beispielen in der Wandmalerei zwischen Rhein, Neckar und Enz. In: *Beuckers* (wie Anm. 13), S. 147–162.

134 *Demus* (wie Anm. 16), S. 21.

135 *Demus* (wie Anm. 16), S. 21 verweist auf die um 1160 entstandene Allerheiligenkapelle im Domkreuzgang in Regensburg, bei der das Eschatologische im Vordergrund steht.

plausibel, dass es sich in Bächlingen ebenfalls um die Ausstattung einer Grabkapelle handelte.

### Stifterfrage

Damit einher geht die Frage nach einem oder mehreren Stiftern. In Bächlingen war im 14. Jahrhundert ein Ortsadel ansässig. Die Rezzen von Bächlingen waren nach Ausweis der erhaltenen Quellen eine begüterte Ministerialenfamilie, deren Mitglieder vor allem am Öhringer Stift und dem Stift Neumünster in Würzburg zu Einfluss gelangten<sup>136</sup>.

Besonders Rüdiger von Bächlingen ist aufgrund seiner Biographie von Interesse: Er wurde zur Aufnahme in das Würzburger Neumünsterstift vorgeschlagen und im Jahr 1326 *canonicus novi monasterii Herbipolensis* genannt. Das Stift Neumünster, Patronatsherr der Bächlinger Kirche, das über dem Ort des Martyriums der Frankenapostel Burkhard, Kolonat und Totnan gegründet worden war, blickte im 14. Jahrhundert bereits auf eine kulturelle Blütezeit zurück. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts standen verschiedene Dichter in direktem Kontakt mit dem Stift, teilweise hatten sie ein Kanonikat inne. Genannt seien Walther von der Vogelweide, der hier seine Grabstätte hat, und Magister Heinrich der Poet, der für den Papst das *liber de statu curie Romane* geschrieben hatte<sup>137</sup>. An die großen literarischen Leistungen knüpfte im 14. Jahrhundert der Stiftsscholaster Michael de Leone an, überwiegend nicht durch eigene Schriften, sondern durch die Anlage einer umfangreichen Bibliothek<sup>138</sup>. Die Stiftsbibliothek war in der weiteren Region wohl die am besten ausgestattete.

Rüdiger von Bächlingen wurde 1334 ins Kapitulum aufgenommen, wo er in der Folge das neue Kopialbuch anlegen sollte. Ab 1340 bekleidet er das Amt des Cellerarius. Schließlich wurde er 1355 – als Nachfolger Michaels de Leone – zum *scolasticus et antiquior frater* ernannt<sup>139</sup>. Mit Michael de Leone verband Rüdiger wohl eine intensive Freundschaft. Bereits 1323 studierten sie gemeinsam in Bologna. Auch der spätere Bamberger Bischof Lupold von Bebenburg gehörte zu diesem Kreis. Alle drei traten vermittelnd oder als Zeugen bei einem Streit zwischen dem Abt Konrad von Münkheim und dem Konvent des Klosters

136 Zur Familiengeschichte vgl. J. *Albrecht*: Die Herren von Bächlingen. In: WFr 1 (1848), S. 38–43; Hermann *Bauer*: Die Herrn von Jagstberg und von Bächlingen. In: WFr 3 (1855), S. 41–43; sowie Hermann *Bauer*: Ritterliche Geschlechter im Gebiet der Jagst. In: WFr 5 (1859), S. 3 f.

137 Vgl. Alfred *Wendehorst*: Das Bistum Würzburg. Ein Überblick von den Anfängen bis zur Säkularisation. In: Freiburger Diözesan-Archiv 86 (1966), S. 9–93, hier S. 31, sowie *Wendehorst* (wie Anm. 38), mehrfach erwähnt.

138 Zur Biographie Michaels de Leone vgl. Peter *Keyser*: Michael de Leone (†1355) und seine literarische Sammlung (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte Reihe IX. Darstellungen aus der fränkischen Geschichte Bd. 21). Würzburg 1966; sowie *Wendehorst* (wie Anm. 38), S. 373–376.

139 Vgl. *Wendehorst* (wie Anm. 38), S. 376f.; *Keyser* (wie Anm. 138), S. 57–59.

Comburg auf<sup>140</sup>. Als Michael de Leone am 3. Januar 1355 starb, wurde Rüdiger von Bächlingen sein Nachfolger. Sehr wahrscheinlich stammen Nachträge in den Handschriften Michaels von seiner Hand<sup>141</sup>.

Rüdiger agierte auch in der Region rund um Bächlingen: Mit seinem Bruder Heinrich erhielt er 1347 das Patronatsrecht in Billingsbach<sup>142</sup>. Beide kauften 1340 für 300 Pfund Heller Anteile an Burg Buchenbach von den Herren von Stetten, worüber ein Lehenbrief des Bischofs Otto von Wolfskeel ausgestellt wurde<sup>143</sup>. Rüdiger erweiterte schließlich 1356 in Buchenbach die Burg, was inschriftlich belegt ist<sup>144</sup>. Bei der Erbteilung der Brüder im Jahr 1360 erhielt Rüdiger die Weingärten und die gültenden Güter mit den Wäldern, Heinrich die beiden Höfe in Bächlingen und Atzenrod.

Für Rüdiger war eine Messe gestiftet worden mit Gülten zu Grünsfeld und Rötelsee<sup>145</sup>. Im Jahre 1380 wurde ein Nachfolger mit seiner Chorherrenstelle providiert, er wird daher kurz zuvor verstorben sein<sup>146</sup>. Noch zu Lebzeiten hat er sein Grab gewählt in der Krypta des Neumünsters, wo sich zu diesem Zeitpunkt das oben vorgestellte Schmerzensmannkreuz befunden hat. Dieses Kreuz wird als Ortsangabe ausdrücklich im Testament erwähnt, der Grabstein Rüdigers sollte mit der Hl. Martha bemalt werden<sup>147</sup>.

Aufgrund der theologischen Bildung Rüdigers von Bächlingen kommt er als Entwerfer des Programms in Betracht. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er gemeinsam mit seinen Brüdern die Ausstattung der Kirche veranlasst hat, auffällig ist dabei auch die zeitliche Nähe der Ausstellung eines Ablassbriefes für die Bächlinger Kirche im Jahr 1335, nur ein Jahr nach der Aufnahme Rüdigers in das Kapitel von Neumünster<sup>148</sup>.

140 Vgl. Rainer Joof: Kloster Kumburg im Mittelalter. Studien zur Verfassungs-, Besitz- und Sozialgeschichte einer fränkischen Benediktinerabtei (FoWFr 4). Sigmaringen 1987. S. 54–49.

141 Zur erhaltenen Überlieferung vgl. Horst Brunner, Hans-Günter Schmidt (Hg.): Vom Großen Löwenhof zur Universität. Würzburg und die deutsche Literatur im Spätmittelalter. Wiesbaden 2002. Bes. S. 20–41. Das Hausbuch Michaels de Leone bestand ursprünglich aus zwei Teilen, von denen nur der zweite Teil vollständig erhalten ist: Universitätsbibliothek München, 2° Cod. ms. 731 (=Cim.4). Das in zwei Phasen entstandene Manuale befindet sich in der Universitätsbibliothek Würzburg, M.p.misc.f.6. Die Ebracher Handschrift aus dem Umkreis Michaels de Leone befindet sich im Staatsarchiv Würzburg, Manuskripte 6. Vgl. dazu Horst Brunner (Hg.): Das Hausbuch des Michael de Leone (Würzburger Liederhandschrift) der Universitätsbibliothek München (2° Cod. ms. 731). Göppingen 1983; Horst Brunner: Deutsche Literatur. In: Peter Kolb, Ernst-Günter Krenig (Hg.): Unterfränkische Geschichte 2. Vom hohen Mittelalter bis zum Beginn des konfessionellen Zeitalters. Würzburg 1992. S. 547–573.

142 Bauer (wie Anm. 136), S. 4.

143 Vgl. Albrecht (wie Anm. 136), S. 40.

144 Zur Inschrift vgl. den Beitrag von Harald Drös in diesem Jahrbuch (S. 235–251).

145 Die letzten beiden Angaben bei Bauer (wie Anm. 136), S. 4.

146 Wilhelm Engel: Vatikanische Quellen zur Geschichte des Bistums Würzburg im 14. und 15. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg 1). Würzburg 1948. Nr. 5.

147 Wendehorst (wie Anm. 38).

148 Die Urkunde wird aufbewahrt im Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein, GHA 27 Bächlingen.

### Exkurs: Das Grabbild des Burkhard Rezze von Bächlingen

Es kann daher vermutet werden, dass das Epitaph der Eltern von Rüdiger, Burkhard von Bächlingen und seiner Frau Elisabeth von Morstein, im Zusammenhang mit der Chorausstattung zu sehen ist<sup>149</sup>. Heute befindet es sich in aufrechter Stellung an der Südwand des Langhauses und somit nicht mehr in erkennbarem Bezug zu den Wandmalereien. Eine ehemalige Platzierung des Grabmals in der Nische an der Nordwand ist jedoch plausibel. Eine Errichtung eines Grabes bzw. einer Grablege im Chorraum war seit der Spätantike ein durch Stiftungen erworbenes Privileg eines begüterten Verstorbenen, wollte sich doch dieser in der Nähe des Altars der Fürbitte des Kirchenpatrons versichern<sup>150</sup>. Die Darstellung Burkhardts als Ritter weist auf den Anspruch, der geltend gemacht werden soll. Er zeigt sich nicht in einer Gebetshaltung, sondern selbstbewusst seine Waffen und seinen Schild präsentierend, was als Demonstration des sozialen Aufstiegs gewertet werden kann<sup>151</sup>.

Doch hat Burkhard von Bächlingen diese Darstellung nicht selbst in Auftrag gegeben. Bereits Bräutigam kommt in seiner grundlegenden Arbeit zu dem Ergebnis, dass das Grabdenkmal des Burkhard von Bächlingen nicht in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts, also zum Zeitpunkt des Todes, entstanden sein kann<sup>152</sup>. Dafür sprechen stilistische Vergleiche mit anderen Epitaphien. Reitzenstein hat ebenfalls auf die stilistischen Ähnlichkeiten einer Gruppe von Rittergrabmälern hingewiesen, die um die Jahrhundertmitte rund um Würzburg entstanden sind und häufig in einem von der Familie des Dargestellten gestifteten Klosters in der Nähe zur Grablege Aufstellung fanden<sup>153</sup>. Es fällt auf, dass sie –

Der Bächlinger Ablassbrief kann in eine Serie eingeordnet werden, die in Avignon in großer Zahl und nach immer gleichem Schema von einer gewerbsmäßig damit betrauten Schreibstube hergestellt wurden. Vgl. dazu Otto *Homburger*, Christoph von *Steiger*: Zwei illuminierte Avignoneser Ablassbriefe in Bern. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 17 (1957), S. 134–158.

149 Zur Inschrift des Epitaphs vgl. den Beitrag von Harald Drös, zum Epitaph unter dem Gesichtspunkt des Rittergrabmals vgl. den Beitrag von Silke Karl in diesem Jahrbuch (S. 235ff. und S. 253ff.).

150 Es gibt eine sehr umfangreiche Literatur zum mittelalterlichen Stiftungswesen, verwiesen sei auf den jüngsten Sammelband von Michael *Borgolte*: *Stiftung und Memoria* (Stiftungsgeschichten 10). Berlin 2012. Zur Thematik Stiftung und Wandmalerei vgl. Helga *Steiger*: *Memoria und Wandmalerei*. Ausgewählte Grablegen des Kraichgauer Adels und ihre Ausstattung mit Wandmalereiprogrammen. In: *Beuckers* (wie Anm. 13), S. 175–198, dort auch Verweise auf weiterführende Literatur.

151 Vgl. zur Gebärdensprache grundlegend Viviane *Egli von Pfäffikon*: *Gebärdensprache und Bedeutung mittelalterlicher Rittergrabbilder*. Diss. Zürich 1987.

152 Günther *Bräutigam*: *Die Darstellung des Verstorbenen in der figürlichen Grabplastik Frankreichs und Schwabens vom Ende des 13. Jahrhunderts bis um 1430*. Diss. Erlangen 1953.

153 Vgl. Alexander von *Reitzenstein*: *Der Ritter im Heergewäte*. Bemerkungen über einige Bildgrabsteine der Hochgotik. In: *Festschrift Theodor Müller*. München 1965. S. 73–92, bes. S. 82. Er vergleicht den Bächlinger mit den Epitaphien des Ekro von Steren im Würzburger Bürgerspital und einem Herren von Bopfingen in der dortigen Blasiuskirche. Kurt *Bauch*: *Das mittelalterliche Grabbild*. *Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*. Berlin 1976. S. 139, verweist in

wie im Falle Bächlingens – teilweise erst Jahrzehnte nach dem Tod dessen geschaffen wurden, an den sie erinnern sollen. Dass sich Ministeriale in dieser Form darstellen lassen, war zudem Jahrzehnte vorher noch nicht denkbar<sup>154</sup>. Es scheint, als sollten die Ideale des christlichen Rittertums von den meist klerikalen Nachkommen heraufbeschworen werden, was sich ja auch in der um die Jahrhundertmitte entstandenen Sammlung an ritterlichen Minnegedichten in Würzburg zeigt.

Auffällig ist, dass der Kopf des Ritters nicht wie bei den anderen Stücken nach rechts gewendet ist, sondern entgegen der Körperspannung nach links. Die Kopfhaltung kann Hinweise auf die ursprüngliche Anbringung des Grabmales bieten. Heute präsentiert es sich stehend an der Wand. Die Haltung des Ritters suggeriert eine solche Art der Anbringung, steht er doch fest auf den beiden Tieren unter seinen Füßen. Allerdings könnte die flach neben der Schulter dekorativ ausgebreitete Helmdecke als ein Hinweis auf eine Liegefigur verstanden werden. Die nach innen fußende Inschrift gibt keinen Anhaltspunkt zur ursprünglichen Aufstellung<sup>155</sup>. Aus der unbearbeiteten unteren Schmalseite, wie es bei dem Bächlinger Stück der Fall ist, schließt Bauch auf eine geplante senkrechte Aufstellung<sup>156</sup>. Gleichzeitig betont er, dass die aufrecht angebrachten Grabdenkmäler nur in Verbindung mit einer Grabplatte gedacht werden können. „Schlüssig wird der Beweis dafür erst, wo beides erhalten ist, Wanddenkmal und Grabplatte“<sup>157</sup>.

Der Mauernische an der Nordwand kommt vermutlich eine wichtige Bedeutung zu. Hier wird sich das Epitaph ursprünglich befunden haben. Dabei kommen zwei Aufstellungen in Betracht: senkrecht unter der Verkündigungsszene mit Blick aus dem Chorraum heraus oder liegend in der Nische und damit Blick in den Chorraum Richtung Osten zum Altar, was letztlich plausibler ist. Das Epitaph ginge so mit der darüber befindlichen Szene der Verkündigung einen ikonographischen Bezug ein<sup>158</sup>.

Die betreffs der Verkündigung oben gemachten Aussagen, dass hier eine Aufforderung zum Gebet stattfinden soll, ließen sich somit erweitern: Das Gebet sollte dem Verstorbenen gelten. Und so ließe sich auch betreffs der Liturgie ein Bezug herstellen: Es war Brauch, für Verstorbene die sogenannte Goldene Messe lesen

diesem Zusammenhang auf das Grabmal des Erzbischofs von Aspelt († 1320) im Mainzer Dom. *Bauch*, S. 330, Anm. 292, hält sich an die Datierung 1320, obwohl er auf S. 139 anmerkt, dass diese Richtung mit ihrem „radikalen und zukunftslosen Stil“ besonders in der schwäbischen Bildhauerei der Jahrhundertmitte verbreitet gewesen sei.

154 Vgl. *Reitzenstein* (wie Anm. 152); hier S. 61.

155 Vgl. Hans *Körner*: Grabmonumente des Mittelalters. Darmstadt 1997. S. 171, welcher Beispiele liegender oder stehender Grabmäler anführt mit jeweils nach außen oder innen fußender Schrift.

156 *Bauch* (wie Anm. 153), S. 244.

157 Ebd.

158 Schon in frühchristlicher Zeit lässt sich eine Anbringung der Verkündigung an der Grabesstätte nachweisen: In St. Petrus und Marcellinus in Rom tritt sie, zusammen mit der Ankunft und Anbetung der Könige, der Taufe Christi und dem Weltenrichter in einer Grabkammer als Deckengemälde auf.

zu lassen<sup>159</sup>. Diese hatte als Evangelium den Text der Verkündigung und als Epistel die typologisch verstandene Prophetie Jesaja 11, 1: *Und es wird ein Reis hervorgehen aus dem Stamm Isais und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen*<sup>160</sup>.

Die malerische Ausstattung des Chorraumes nahm daher in Bächlingen sehr wahrscheinlich in ikonographischer Hinsicht Bezug auf das Grab bzw. das Grabdenkmal des Burkhard Rezze von Bächlingen. Es ist verständlich, dass die Wandmalereien trotz ihrer eschatologischen Bezüge keine Weltgerichtsdarstellung zeigen, soll dem Verstorbenen doch ein strenges Gericht erspart bleiben. Mit der Aufstellung des Grabmals an der Nordwand präsentierte sich der Ritter auf der Epistelseite des Altarraumes, was als *Humilitas* gewertet werden kann. Forciert formuliert, darf man die Wandmalereien als groß angelegte Argumentation für eine gnädige Aufnahme des Verstorbenen am Jüngsten Tag sehen. Dabei wird nicht aus dessen verdienstvollen Taten heraus argumentiert, wie es beispielsweise in Hollenbach geschieht, wo der Stifter unterhalb der Kreuzigung mit dem Kirchenbau dargestellt ist, sondern aus der Heilsgeschichte heraus: Weil Gott Mensch geworden ist, und alles Leid ertragen und überwunden hat, kann der Verstorbene auf Erlösung hoffen.

### Schlussbemerkung

Es ist auffällig, dass die Aufnahme Rüdigers von Bächlingen in das Kapitel des Neumünsterstiftes und die Erteilung des Ablasses im Verlauf eines Jahres erfolgte (1334/1335). So könnte davon ausgegangen werden, dass die Ausgestaltung der Bächlinger Kirche damals bereits geplant war. Die ikonographische Untersuchung hat gezeigt, dass viele Vergleiche hinsichtlich der Motivik für eine Entstehung der Wandmalereien kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts sprechen und noch vor der Durchdringung eines böhmischen Einflusses geschaffen worden sein müssen. Daher wird eine Datierung um 1360 angenommen, was sich gut mit der überlieferten Erbteilung und der Datierung des Epitaphs von Burkhard Rezze von Bächlingen in Einklang bringen ließe. Wahrscheinlich ist auch die Verlagerung des Besitzes in diesem Zusammenhang zu sehen<sup>161</sup>. Dass offensichtlich eine Zeitspanne von 25 Jahren zwischen Plan und Realisierung der Ausstattung

159 Zur Goldenen Messe *Beissel* (wie Anm. 49), S. 323–327.

160 Vgl. hierzu *ebd.*, S. 221–223: Thomas von Aquin verbindet in seinen Predigten zu den Marienfesten die Verkündigung mit der Prophetie des Jesaja, indem er mit der Homonymie der Worte *virgo* und *virga* spielt. Maria als Jungfrau (*virgo*) wird identifiziert mit dem Reis (*virga*) aus der Wurzel Jesse.

161 So bemerkt schon Schlauch: „Merkwürdig ist, daß sich bei ihren Güterkäufen ein starker Zug jagstabwärts geltend macht: Eberbach – Buchenbach, wo sie das heute noch bestehende Schlößlein bauen, – Mulfingen sind die Stationen ihres Besitzerwerbs.“ Rudolf Schlauch im Gemeindebrief April 1949.

lag, wirft letztendlich ein Licht auf die Ernsthaftigkeit, mit der die Errichtung einer Gedenkstätte geplant wurde. Der für die Ausstellung eines Ablasses oftmals geforderte Nutzen für die Kirche verband sich somit mit dem persönlichen Wunsch, den Eltern eine Memorienkapelle einzurichten und gleichzeitig der eigenen Familie ein Denkmal zu setzen.

Viele der erhaltenen Wandmalereien in der Region sind „in ihrer ikonographischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung sehr unterschiedlich“<sup>162</sup>. Doch soll die vorliegende Arbeit auch als ein Versuch zu werten sein, einem Vorurteil entgegenzutreten, nach welchem Wandmalereien in Pfarrkirchen als reduziertes Programm und damit grundsätzlich abhängig von den großen Kirchenbauten zu werten seien. Gerade das durchdachte Programm in Bächlingen, dessen Deutung in dieser Arbeit sicherlich noch nicht erschöpfend behandelt ist, zeigt, dass die Wandmalereien einer kleinen Pfarrkirche im ikonographischen Bereich eigenständige Lösungen bieten können.

162 *Morand* (wie Anm. 10), S. 181.