

Der Crailsheimer Maler Michael Rauck

Das Lebensporträt eines volkstümlichen Malers

VON JULIANA BAUER

Der Gipser, Tüncher und Vergolder

In der Liebfrauenkapelle zu Crailsheim hängt im hinteren Chorraum ein Gemälde des Guten Hirten, das folgende Signatur trägt: Michael Rauck, Ipser 1655 (Abb. 1).

Wer war dieser Gipser, der hier als Tafelmaler in Erscheinung tritt? Bauamts-, Kastenamts- und Kirchenakten erwähnen ihn über einen Zeitraum von drei Jahrzehnten¹.

Im Jahre 1618 wird Michael Rauck in Tiefenbach bei Crailsheim als Sohn eines Lehrers geboren. 1647 wird er in Crailsheimer Kirchenbüchern erstmals genannt; das Eheregister verzeichnet seine Eheschließung mit den Worten:

*Michael Rauck deß erbarn Michael Raucken, Schulmeisters zu Diefenbach alhier Sohn Gipser alhie mit Catharina Euphrosina deß Baldassar Geyß Pfarrers zu Altentrüdingen alhie Tochter in Diensten zu Anspach*².

In der Stadt selbst schien er seit 1646 ansässig zu sein, denn in jenem Jahr finden sich für ihn die ersten Rechnungsbelege:

*Herr Baumeister wolle dem Ipser Michel vier den Stadtfahnen zu mahlen 1 Reichsthaler (zahlen)*³.

Im Jahre 1649 wird ihm der erste Sohn, Melchior, geboren, der später Pfarrer in Rechenberg wird; weitere Söhne folgen, drei an der Zahl, ebenso eine Tochter⁴. Sohn Johann Michael wird Pfarrer in Wiesen- und Reubach, Georg Heinrich, der künstlerisch begabte Sohn und deklarierte Nachfolger seines Vaters, ein *kunstliebender Jüngling*⁵ stirbt 1673 mit gerade achtzehn Jahren. Darüber schreibt Melchior, der ein Jahr später selbst stirbt, an einen Freund nach Nürnberg: *Hab' große*

1 Über Michael Rauck finden sich zahlreiche Vermerke in den Bauamtsrechnungen (mit dazugehörigen Belegen) der Stadt Crailsheim (heute im Stadtarchiv). Die in Frage kommenden Bände umfassen die Jahrgänge 1641–1646 bzw. 1646–1649, 1647–1655 bzw. 1650–1654, 1656–1665 bzw. 1660–1663. Weitere Nachweise führen die St. Johannis- und Capellenpflegerechnungen bzw. ihre Duplicata von 1541–1652, 1653–1665, 1660–1680 und die Schul-Pflegerechnungen von 1648–1660 (heute im Stadtarchiv Crailsheim), sowie die Rechnungen des Kastenamtes Crailsheim, die sich im Staatsarchiv Ludwigsburg (B 65) befinden. Es sind dies die Rechnungen für Bausachen von 1640–1644 (Bd. 111), 1645–1649 (Bd. 112), 1655–1659 (Bd. 114), 1660–1663 (Bd. 115), 1664–1666 (Bd. 116), 1669–1670 (Bd. 118), 1671–1672 (Bd. 119).

2 Evangel. Kirchenpflege Crailsheim, Eheregister von 1617–1781.

3 StadtA Crailsheim, Bauamtsbelege von 1646–1649. Das entsprechende Rechnungsbuch von 1641–1646 nennt eindeutig *Michael Raucken* als *Maler der Stadtfahne*.

4 Evangel. Kirchenpflege Crailsheim, Taufregister von 1617–1704.

5 Evangel. Kirchenpflege Crailsheim, Totenregister von 1617–1704.



Abb. 1 Detail, *Der gute Hirte*.

*Traurigkeit in diesem unverhofften Fall ... am allermeisten ... dem arbeitsamen Vater ... Er (Georg Heinrich) war durch die Gnade Gottes bereits so weit im mahlen ... kommen, daß er im Vater an die Hand gehen könnte ...*⁶. Ende 1676 stirbt Michael Rauck: *Bürger und Ipser alhie, 58 Jahr*⁷.

Die städtischen und kirchlichen Akten wechseln in ihren jeweiligen Bezeichnungen, die Raucks Beruf betreffen. Die Rechnungen lauten sowohl *auff den Mahler* als auch *auff den Ipser*. Zweifelsohne war das Gipserhandwerk sein Hauptberuf und somit seine Haupteinverdienstsquelle. Als Gipser erhielt er, was zahlreiche Bauamtsrechnungen beweisen, die meisten Aufträge. Da ist immer wieder die Rede vom Gipsen von Böden und Wänden, von Decken und Fensterlaibungen, aber auch vom Anstreichen der Stadttore, der städtischen Bürgerhäuser und des Schlosses.

Erweitert wird das Bild seiner handwerklichen Tätigkeiten durch jene Belege, die Raucks Aufgabengebiet auch bei der Renovierung und Vergoldung bezeugen. Konkret und detailliert beschriebene Renovierungsarbeiten finden sich jedoch keine. Sicherlich handelt es sich bei der »Renovierung« verschiedener Schloßräume um rein handwerkliche Ausführungen genannter Art. Was sich hinter der »Renovierung« des Gemachs, das die Markgräfin bezog, verbirgt, muß offen

6 Vgl. Schreiben des Melchior Rauck vom 2. 6. 1673 an den damaligen Präses des Pegnesischen Blumenordens, Sigmund von Birken, German. Nationalmuseum Nürnberg, Archiv Pegnes. Blumenorden. Melchior gehörte zu den Mitgliedern dieses 1644 in Nürnberg gegründeten und heute noch bestehenden Dichterordens.

7 Siehe Anm. 5.

bleiben⁸. Einen kunsthandwerklichen Aspekt könnte das Renovieren der fürstlichen Wappen am Schloßtor oder der *fürstlichen Conterfaiten*⁹ eingeschlossen haben.

Mit der Ausführung von Vergoldungsarbeiten beauftragt, erhielt Rauck eine für damalige Tüncher und (Bilder)maler üblichen Aufgaben¹⁰. Man trug ihm die Vergoldung zahlreicher städtischer und kirchlicher Objekte auf, so das *vergolden* des Leuchters im Rathaus, der markgräflichen Bildnisse und ihrer Rahmen oder auch der Fahnen der Gottesackerkapelle¹¹. Vergoldungsarbeiten hatte Rauck vor allem ab der Mitte der 50er Jahre erhalten, in einer Zeit demnach, in der er als Handwerker erfahren war. In diese Zeit fällt auch der Beginn seiner Tätigkeit als Bildermaler.

Parallel hierzu wurden ihm vor allem von städtischer Seite Arbeiten aus dem Bereich der Fassadenmalerei übertragen¹². Zwischen den entsprechenden Rechnungsbelegen fällt einer besonders ins Auge: *Besagten Raucken* bezahlte die Stadt 1661 für *gnädigster Herrschaft Wappen am Ziegelthor zu mahlen*¹³.

Hierbei konnte es sich nur um das Allianzwapen des Markgrafen Albrecht V. von Brandenburg-Ansbach und seiner Gemahlin Sophia Margaretha handeln. Albrecht, der 1639–1667 regierte, vermählte sich 1651 in zweiter Ehe mit Sophia Margaretha von Öttingen. Beide Wappen, in Seccotechnik ausgeführt und mit der Jahreszahl 1658 versehen, finden sich heute noch im Triumphbogen der Johanneskirche (Abb. 2). Die Versuchung liegt nahe, in dem Maler derselben Michael Rauck erkennen zu wollen¹⁴.

8 1659 erhielt Rauck den Auftrag, für die Markgräfin Sophia Margaretha von Brandenburg-Ansbach ein ehemaliges Offiziersgemach im Schloß zu Crailsheim zu *renovieren, weile die Fürstliche Frau Gemahlin solches künftig selbst gnädigst beziehen wollen* (vgl. StAL B 65, Kastenamtsrechnungen, Bd. 114). Hat er den Raum gestrichen, hat er ihn mit malerischem Dekor ausgestattet? Von der Innengestaltung des markgräflichen, im Zweiten Weltkrieg zerstörten Schlosses ist – nach bisheriger Erkenntnis – nichts überliefert.

9 Vgl. StAL B 65, Kastenamtsrechnungen, Bd. 114, sowie StadtA Crailsheim, Bauamtsrechnungen, 1656–1665.

10 Vergoldungsarbeiten gehörten allgemein zu den Aufgabengebieten der Kunstmalers (vgl. StA Nürnberg, Markgräf. Bauamtsakten, Rep. 114 und *M. Krieger*: Die Ansbacher Hofmaler des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken 23 (1966), S. 7 und 233), wurden aber auch von Tünchern und seit dem 17. Jh. von Gipsern bzw. Stukkateuren übernommen.

11 Vgl. StadtA Crailsheim, Bauamtsrechnungen, 1656–1665.

12 Siehe Anm. 11. Rauck hatte u. a. eine Sonnenuhr zu malen. Die Grenzen der Tätigkeitsfelder von (Bilder)Malern und Tünchern bei der Bemalung von Fassaden waren fließend. Künstler verdienten sich mit Anstreichen nicht selten den Lebensunterhalt, während Tüncher (und auch Gipsler) oft dekorative Malereien ausführten (vgl. *H. Hillig*: Die Geschichte der Dekorationsmalerei als Gewerbe, Hamburg 1911, S. 70 ff., S. 249 ff.).

13 Siehe Anm. 11.

14 Wahrscheinlich stellt das Allianzwapen ein Werk Michael Raucks dar. Nachweise für einen Auftrag fanden sich bislang jedoch keine, weder in den Crailsheimer Archiven, noch in den Staatsarchiven in Ludwigsburg und Nürnberg. Zugeschrieben wird Rauck darüber hinaus fast die gesamte Innenausstattung der Johanneskirche; zumindest darf seine Beteiligung daran angenommen werden. Den Auftrag soll Albrecht V. im Zuge einer Kirchenrenovierung 1658 erteilt haben (vgl. Kunst, Kultur und Museen im Kreis Schwäbisch Hall, Stuttgart 1991, S. 156 und *H. J. König*: Die Johanneskirche in Crailsheim, Kirchberg 1967, S. 52).



Abb. 2 Allianzwappen Albrecht V. und der Sophia Margaretha von Oettingen, Seccomalerei, 1658, Triumphbogen der Johanneskirche Crailsheim.

Der Bildermaler Rauck

Raucks Tätigkeit als Tafelmaler ist begrenzt-überschaubar. Erhalten blieben der Nachwelt sechs Gemälde – Ölmalereien auf Nadelholz –, von denen sich vier im Museum der Stadt Crailsheim befinden und zwei in kirchlichem Besitz. Rauck schuf diese in den Jahren zwischen 1654–1674/5.

Die veranschaulichte Thematik der jeweiligen Bilder ist stets religiöser Art; meist bilden biblische Erzählungen den Hintergrund für seine Darstellungen. Einen Aspekt, den Rauck bei allen seinen Gemälden herausarbeitete, ist die Auseinandersetzung mit seiner Umwelt. Sei es das landschaftliche Umfeld, sei es die ihn umgebende Architektur – sie waren dem Maler nicht allein Raum, in die er seine Gestalten stellte und religiöse Handlungen lebendig werden ließ, sondern sie bildeten innerhalb dieses Rahmens ein nahezu gleichwertiges Element.

Der Gute Hirte

Zwei der sechs Gemälde sind Malereien in schlichtester Funktion: sie dien(t)en als Wandschmuck einer Kirche und somit als frommes Andachtsobjekt für den gläubigen Betrachter. Das eine – wohl zweitälteste – Bild ist die oben erwähnte Darstellung des Guten Hirten. Rauck führte es im Auftrag der Kirchengemeinde aus, was ein Eintrag in den Cappellen-Pflege-Rechnungen von 1656 bestätigt: *32 Gul. 56 ort Michael Raucks für die Gemähltafel hinter dem Altar bezahlt*¹⁵.

15 StadtA Crailsheim, St. Johannes- und Capellenpfl gerechnungen, 1653–1665.

Die Darstellung vereint zwei Erzählstränge aus dem Johannes- und dem Lukasevangelium. Ihr liegt sowohl die Texteinheit Joh. 10,11–16 zugrunde, als auch das Gleichnis vom verlorenen Schaf (Luk. 15,3–7).

Das Gemälde wird von der Gestalt Christi beherrscht, der mit einem Schaf auf seinen Schultern, sich schützend vor seine Herde stellt (Abb. 3). Rauck übernimmt mit diesem Bild jenes aus Vers 5 des genannten Gleichnisses¹⁶ und verknüpft es sinnfällig mit dem Bild des Guten Hirten aus der Johanneserzählung.

Christus ist in der allgemein üblichen Typisierung volkstümlicher Darstellungen gemalt. Eines der Charakteristika, das sich auf späteren Gemälden des Künstlers wiederholen wird, kennzeichnet Jesu Gestalt: die manieristisch-überlängte Proportion seines Körpers, die in noch stärkerem Maße vor allem auf dem Epitaph des Stadtarztes Maier wiederkehren wird¹⁷. Raucks Fähigkeit, mit Licht und Schatten umzugehen und mit feinen Nuancierungen zu modellieren, zeigt sich bei der Durchbildung von Körper und Gewand.

Seine Vorliebe für die differenzierte Ausgestaltung der Hintergrundlandschaft hat Rauck bereits entwickelt: er spielt in einer von einem Bach gesäumten Wiesenlandschaft zarte Farbstufungen und -kontraste durch, in denen erdige und weiß schattierte Töne dominieren. Seine minutiöse Malweise, die detaillierte Ausarbeitung jedes einzelnen Gegenstandes¹⁸ ist Ausdruck seiner scharfen Beobachtungsgabe und seines Könnens, seine Umwelt präzise widerzugeben. Raucks intensive Studien »nach der Natur« bezeugen Worte seines Sohnes Johann Michael: »Die Liebe, so er zu der Malerei trug, machte sein Einbildung gleichsam zu einem Spiegel, in welchem sich die ganze Natur ersehen konnte«¹⁹.

Ein anschauliches Beispiel, Gegenstände aus der ihn umgebenden Wirklichkeit exakt nachzuzeichnen, stellt der in den linken Vordergrund gerückte Kelch dar (Abb. 4). Rauck dokumentiert mit ihm ein Stück, wie ihn die Goldschmiedekunst in ähnlicher Art kennt: mit sechsspännigem Fuß, einem von Ringen umkränzten Schaft und mit Rotuli versehenem Nodus sowie einer glockenförmigen Cuppa, von einer Patene überfangen²⁰. Feinst ausgebildete Details weisen die Einzelteile auf:

16 Vers 5 lautet wie folgt: »Und wenn er's gefunden hat, so legt er's auf seine Achseln mit Freuden.«

17 Inwieweit Rauck die Manieristen im Einzelnen bekannt waren, muß offenbleiben. Seine Bemühungen aber um die Nachahmung des manieristischen Stils scheinen evident. Die Gestalt des Propheten Ezechiel z. B. (s. u.) weist nicht nur das Merkmal der überlängten Proportionen auf, sondern auch die dem Manierismus oft eigenen Farbkombinationen wie beispielsweise eines Rosa mit einem Rot (vgl. z. B. Pontormo, Grablegung Christi, 1525–1528, Florenz, der hiermit aber nicht unbedingt als Vorbild für Rauck bemüht werden soll). Immerhin gab es Schriften von Manieristen; in Deutschland wurde eine 1550 in Nürnberg publiziert (vgl. *G. Kaufmann* (Hrsg.): *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 78f.), und immerhin betrieb Rauck zahlreiche Buchstudien (vgl. *W. Schneider*: Pfarrer Johann Michael Rauck. Sohn des Malers und Bildhauers Michael Rauck in Crailsheim, in: *Frankenspiegel* 38 (1986), Nr. 3, S. 1).

18 Vgl. u. a. Details am Stall wie beispielsweise die Schlepptaugen oder die unter den Blumen im Bildvordergrund erkennbaren Maiglöckchen.

19 *W. Schneider* (wie Anm. 17), S. 1.

20 Vgl. Kelche, die in Teilen Elemente solcher Art aufweisen u. a. auf Abb. 237/238 in: *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700*, Katalog des German. Nationalmuseums,



Abb. 3 Michael Rauck, *Der gute Hirte*, Öl auf Nadelholz, 1655, Liebfrauenkapelle Crailsheim (Das Gemälde wird in Kürze restauriert werden).



Abb. 4 Detail, *Der gute Hirte*.

die mit Blütendekor verzierten Rotuli, die Saumstickerei des Tüchleins wie auch die – erkennbare – Darstellung des Gekreuzigten auf den Hostien – sie zeigen die Ausführung von Details, die scheinbar in der ›Nachfolge‹ des »köstlichen Feinstils«²¹ eines Jan van Eyck oder anderer Altniederländer stehen sollen.

Die Darstellung des Kelches erweitert die religiöse Bildaussage um einen lehrhaft-sakramentalen Aspekt. Kelch und Hostien schaffen als Symbole des Abendmahls einen eindeutigen Bezug zu der Aussage Jesu in Joh. 10,11: »Der gute Hirte läßt sein Leben für die Schafe.« Diese Worte korrespondieren mit jenen, mit denen Christus das Gedächtnismahl einsetzte: »Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird ...« (Luk, 22/19,20). Die evangelische Lehre, im Sakrament des Mahls die Vergebung von Sünde und Schuld zu erlangen, wird in der Verbindung von Kelch und Gestalt Christi offensichtlich²².

Rauck präsentiert sich hier als orthodoxer Maler der evangelisch-protestantischen Kirche. Die Neigung protestantischer Künstler, die religiöse Ikonografie individuell zu variieren oder gar zu profanieren, teilt er nicht (und auch später kaum)²³. Seine Symbolik und »sakramentalen Fassungen«²⁴ orientiert Rauck stets an den betreffenden Lehraussagen seiner Kirche.

Die Fußwaschung: Ein Gemälde zwischen »Renaissance« und Volkskunst

Für die ehemalige Spitalkapelle war vermutlich das Tafelgemälde »Die Fußwaschung« gedacht, das Rauck 1660 malte²⁵. Wahrscheinlich erhielt er das Bild von kirchlicher Seite in Auftrag. Es stellt das zentrale Geschehen um Christus und Petrus nach Joh. 13,5–6 dar (Abb. 5).

Die Gestalten der Jünger weisen die traditionelle Typik auf, wie sie die bildende Kunst jahrhundertlang wiedergab und sie in der volkstümlichen Malerei weiterlebte, sowohl in der Wahl der ikonografischen Farben und dem antikisierenden Stil der Gewänder, als auch in der Typisierung von Haartracht und Gesichtern. Obwohl die Apostel Ansätze zu Charakterisierungen durchscheinen lassen, zeigen sie jedoch keine individuellen porträtartigen Züge.

Rauck stellt Christus und die Jünger als symmetrisch angeordnete Gruppe in einem Innenraum dar (Abb. 6). Im Vordergrund bilden Christus und Petrus die

München 1985. Ähnliche Kelche befinden sich auch im Besitz der evangel. Kirchengemeinde St. Johannes in Crailsheim.

21 Vgl. Kindlers Malerei Lexikon, München, Zürich 1982, Bd. 4, S. 61 sowie Bd. 2, S. 183, wo auf die altniederländische Detailmalerei verwiesen wird. Siehe a. Anm. 18.

22 Vgl. hierzu auch Vers 7 des genannten Gleichnisses: »Also wird Freude im Himmel sein über einen Sünder, der Buße tut ...«.

23 Vgl. G. Kaufmann (wie Anm. 17), S. 104.

24 Vgl. M. Scharfe: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intentionen und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes, Stuttgart 1968, S. 287.

25 Die Jahreszahl findet sich neben der Signatur MR. Außer bei dem Bild des Guten Hirten verwendet Rauck seine Initialen als Signatur.



Abb. 5
*M. Rauck, Die Fußwaschung,
 Öl auf Nadelholz, 1660,
 Fränkisch-Hohenlohesches
 Heimatmuseum Crailsheim.*

Abb. 6
Detail, Die Fußwaschung.



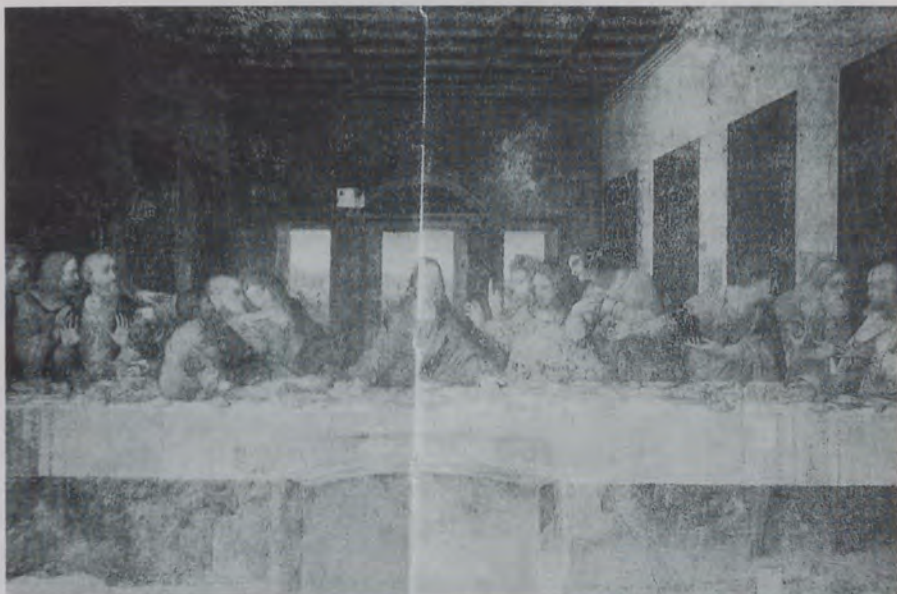


Abb. 7 Leonardo da Vinci, *Das Abendmahl*, Tempera auf Stein, 1495–97, Mailand, Santa Maria delle Grazie (Foto aus »La Pittura«, Baldini, Florenz 1983).

zentrale Mitte, hinterfangen von den übrigen, deren einer als Mittelpunkt die Figurenreihe in zwei Untergruppen untergliedert. Raucks Vorbild für die symmetrische Aufteilung und Anordnung ist mit Wahrscheinlichkeit bei Leonardo da Vinci zu suchen (Abb. 7), dessen »Abendmahl« in aller Welt berühmt, von Malern der Hochkunst wie auch populären Künstlern gleichermaßen kopiert und in Massenproduktion verbreitet wurde²⁶.

Der Symmetrie der Gruppe entspricht jedoch nicht jene des Raumes. Die am Renaissancestil ausgerichtete Architektur (vgl. das kassettierte Tonnengewölbe auf einer mit Säulen-Bogen-Stellung gegliederten Wand) ist in ihrem versuchten symmetrischen Aufbau verschoben. Auch gelingt dem Maler (noch) nicht die Wiedergabe des für die Renaissance spezifischen Proportionssystems²⁷. Kenntnisse seiner zentralperspektivischen Studien sind ersichtlich, die perspektivische Anordnung der Gegenstände beherrscht Rauck jedoch nicht.

26 Vgl. Kindlers Malerei Lexikon (wie Anm. 21), Bd. 8, S. 143.

27 Vgl. P. Murray: Die Architektur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1980, S. 7.

Stifter und Epitaphienbilder

Den größeren Teil von Raucks Schaffen nehmen die Stifter- und Epitaphienbilder (= Totenerinnerungsbilder) ein. Bis auf sein zuletzt entstandenes Werk²⁸ gehören diese in den Besitz des Städtischen Museums. Ein Satz aus den Aufzeichnungen seines jüngsten Sohnes bestätigen die Gedächtnisbilder als einen künstlerischen Schwerpunkt, von denen Rauck eine wohl nicht geringe Anzahl schuf: »Wie weit mein Vater in der Kunst gekommen, legen die hier und wieder an der Jagst von ihm aufgerichteten Ehren-Gedächtnisse an den Tag«²⁹.

Das Priester'sche Epitaph

Das älteste erhaltene Tafelgemälde Raucks ist das um 1654 entstandene und mit MR signierte Epitaph des Wolff Heinrich Priester (Abb. 8). Aufgrund der Genealogie seiner Familie war die Darstellung schon mehrfach Gegenstand von Veröffentlichungen³⁰. Die erste Frau Priesters entstammte den hohenlohischen Vorfahren Goethes: Anna Margaretha geb. Cöhler war eine seiner Ururgroßmütter.

Das Bild weist einen zweizonigen Aufbau auf, ein für Epitaphien bevorzugtes Kompositionsschema³¹. Das Hauptgemälde veranschaulicht die Erweckung der Toten nach Ezechiel 37, 1–10, eine der eschatologischen Erzählungen, die für Totengedächtnisbilder häufig gewählt wurden:

Der Prophet Ezechiel wird durch Gott auf ein Feld voll toter Gebeine geführt, denen er durch Gottes Gebot Leben einhaucht und zu Menschen werden läßt.

Anzunehmen ist, daß das Epitaph nicht das erste Gemälde überhaupt war, das Rauck ausführte. Im Vergleich aber mit seinem ein Jahr später entstandenen Bild des Guten Hirten wirkt es anfängerhaft, die Stifterfamilie sogar stereotyp. Innerhalb der religiösen Darstellung wagte sich Rauck an ein Thema heran, das selbst für große Künstler intensive Studien erforderte: den menschlichen Akt. Das Epitaph spiegelt die Auseinandersetzung des Malers mit dem nackten menschlichen Körper, seine Bemühungen um das Erfassen der »rechten« Proportionen wider. Raucks Bemühen bleibt im Sich-Bemühen stecken; auch sind weitere Aktstudien von ihm nicht überliefert.

Die im unteren Bildteil vergegenwärtigten Stifterpersonen sind links und rechts vom Kruzifix angeordnet. Kreuzigungsdarstellungen hatten sich seit dem 16. Jahrhundert in der protestantischen Epitaphienmalerei als eines der beliebte-

28 Hierbei handelt es sich um das Epitaph für seinen Sohn Melchior, der 1674 in Rechenberg, wo er als evangelischer Pfarrer tätig war, starb.

29 W. Schneider (wie Anm. 17), S. 1.

30 Vgl. W. M. Dienel: Die fränkisch-hohenlohischen Vorfahren Goethes. Zum 150. Todestag des Dichters, in: Hohenloher Leben, Februar 1982.

31 Die beiden, für Epitaphien gewählten Grundkompositionen sind zum einen die Aufteilung des Bildes in ein Hauptgemälde – das in der Regel Szenen aus der Heilsgeschichte darstellt – und in einen predellaartigen Unterteil, der die Stifterpersonen vergegenwärtigt. Die andere Möglichkeit zeigt eine in sich geschlossene Bildeinheit von biblischer Erzählung und Stifterdarstellungen. Rauck zog die letztgenannte Form im allgemeinen vor. Vgl. zu Epitaph v. a. Heydenreich, Wirth (Hrsgg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1967, Bd. 5, S. 872–921.



Abb. 8 M. Rauck, Das Priester-Epitaph, Öl auf Nadelholz, um 1654, Fränkisch-Hohenlohesches Heimatmuseum Crailsheim.

sten Adorationsmotive entwickelt und wurden häufig mit dem Bild des Gnadenstrahls verknüpft³².

Wolff Heinrich Priester war zur Zeit der Fertigstellung des Gemäldes Kaplan an der Johanneskirche zu Crailsheim und in zweiter Ehe mit Amalia Rothenbuchin verheiratet. Abgebildet sind demnach beide Ehefrauen; die erste – Anna Margaretha – ist durch ein rotes Kreuz als Verstorbene gekennzeichnet. Von den Kindern Priesters waren zu jenem Zeitpunkt noch vier am Leben.

Aufschluß über die Geburts- und Todesdaten des Stifters und seiner Frauen geben die dem Rahmen eingefügten Inschriften. Der Rahmen selbst, im Stil einer Renaissancearchitektur reich gestaltet, wurde vermutlich in einer Schreinerwerkstatt gefertigt. Wahrscheinlich führte Rauck jedoch die Fassungs- und Vergoldungsarbeiten aus.

Das Epitaph – oder Stifterbild – des Johann Valentin Maier

Das jüngste »signierte« Werk Michael Raucks (Abb. 9) ist das mit der Jahreszahl 1670 versehene Gedächtnisbild für den Crailsheimer Stadtarzt Johann Valentin Maier – ein Werk, mit dem der Maler dem 1668 Verstorbenen ein unvergessenes Denkmal setzte.

Maier ist in seiner Amtstracht dargestellt (Abb. 10). Erstmals hat Rauck bei der »Wiedergabe« einer Person dieser individuelle Züge verliehen und Maiers Bildnis auf dem Epitaph festgehalten. Möglicherweise diente ihm ein Kupferstich, der Valentin Maier in seinem Todesjahr zeigt, als Vorlage (Abb. 11). Das Totenregister beschreibt den Arzt als hochgeschätzte Persönlichkeit Crailsheims, Hohenlohes und des gesamten Markgrafentums Ansbach:

Herrn Joh. Valentin Maier der Arzney hochberühmten Doctor Hochfürstl. Durchlaucht zu Brandenburg-Onolzbach auch hochgräflich-hohenlohischer und anderer hoher Reichsstände gewesener liebwerter Leibmedicus 41jährig bestverdienter Stadtphysikus, Ordinarius allhier; ist als die Zierde unserer Stadt mit vielen Liebestränen zu seiner verfertigten Ruhestatt ins St. Creuzkirchlein begleitet worden, seines rühmlich erlebten Alters 73 Jahr und 3 monat³³.

Rauck stellt den Arzt kniend vor dem auferstandenen Christus und einer Heiligen dar, die ihn als sündigen Menschen dem Gottessohn anempfiehlt (Abb. 12). Vielleicht handelt es sich hierbei um Maria, die als Mutter Jesu in ihrer Mittlerrolle zwischen Gott und Mensch fungiert. Angesichts des Todes gewinnt vor allem die Gestalt des Auferstandenen ihren tieferen Sinn: Christus zeigt sich dem Stadtmedicus als Sieger über Schuld und Tod.

In diesem Zusammenhang erschließt sich auch die um die Person Christi akkumu-

32 Mit dem »Gnadenstrahl«, dem Blutstrahl Christi, der die Häupter der Stifter trifft, wollte man das unmittelbare Verhältnis der Gläubigen zu Christus veranschaulichen, wohl in bewußter Absetzung von der katholischen Lehre, nach der die Kirche die Gnadenmittel verwaltet (vgl. *M. Scharfe* (wie Anm. 24), S. 288).

33 Evangel. Kirchenpflege Crailsheim, Totenregister von 1617–1704.



Abb. 9 Detail, Epitaph
des Stadtphysikus Maier.



Abb. 10 M. Rauck,
Epitaph- oder Stifterbild
des Stadtphysikus Johann
Valentin Maier, Öl auf
Nadelholz, 1670,
Fränkisch-Hohenlohe-
sches Heimatmuseum
Crailsheim.



Abb. 11 Kupferstich, Porträt des Stadtphysikus Maier, um 1668, Fränkisch-Hohenlohesches Heimatmuseum Crailsheim.

lierte Symbolik³⁴. Die Schlange, der ein ambivalenter Symbolgehalt innewohnt, stellt in der christlichen Welt ein traditionelles Sinnbild für Tod und Sünde dar. Unbekannt hingegen ist das Motiv der im gläsernen Herz³⁵ gefangenen Kröte, die einem Schwein in den Leib beißt. Die beiden Tiere selbst gehören jedoch der Vielfalt der Überlieferungssymbolik an. In der antiken Kultur ehemals Leben und Fruchtbarkeit verkörpernd stehen sie im Christentum für das Böse schlechthin. Gefangen in der Hand des Auferstandenen sind sie diesem jedoch dienstbar gemacht und besiegt³⁶.

Bereichert wird Raucks Christusdarstellung um eine volkstümliche Variante. Jesus ist mit einer büchsenförmigen Ledertasche (Salbenbüchse) ausgestattet, einem

34 Rauck entwickelte hier trotz Berücksichtigung einer traditionellen Ikonografie insgesamt eine individuelle Bildersprache.

35 Das gläserne Herz soll vermutlich die Verbindung des Stifters zur himmlischen Lichtwelt symbolisieren (vgl. G. Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen christlicher Kunst, Düsseldorf, Köln 1981, S. 117 und 129).

36 Vgl. allgemein: M. Lurker: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1985.



Abb. 12/13
Detail, Epitaph des Stadtphysikus
Maier.

Attribut, das ihn als Arzt und Heiland ausweist. Rauck schafft somit einen persönlichen Bezug zu dem Berufsstand seines Protagonisten. In diesem Kontext erfahren Schlange und Kreuz eine nicht allein mehr christliche Bedeutung. Vielmehr ist das von der Schlange umwundene Kreuz auch als Äskulapstab zu erkennen, der, ein ursprüngliches Attribut des griechisch-römischen Heilgottes Äskulap, zum Symbol der Ärzte und Apotheker wurde³⁷.

Ein Motiv, das heutigen Betrachtern schwer verständlich sein mag, stellt jenes des Blutstrahls dar, der aus Jesu Seitenwunde in ein Glas (= Kelch) fließt, welches der Stadtarzt in Händen hält. Es variiert somit die Grundversion, die die Vorstellung des sogenannten Gnadenbrunnens veranschaulicht, eines in der protestantischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts gängigen Bildes für die Abendmahlslehre³⁸.

Das religiös gebundene Thema hinderte Rauck auch hier nicht, sich als »Landschaftsmaler« zu betätigen. Er stellte seine drei Gestalten vor den Hintergrund einer ländlich geprägten Ortschaft (Abb. 13). Mit der Darstellung der sich im Bildmittelgrund befindenden Fachwerkbauten erweist sich Rauck als Kenner der heimatischen Architektur: sie spiegeln Gebäude wider, wie sie im wesentlichen für die Region zwischen Kocher und Jagst im 15. und 16. Jahrhundert typisch gewesen sind³⁹. Die im Hintergrund aneinander gereihten Kirchen bilden einen abschließenden Rahmen. Gleichwohl erfaßt Rauck hier ebenso charakteristische Architektur-Elemente, vor allem bei der Basilika – rechts im Bild –: mit Seitenschiffen, erhöhtem Mittelschiff und gleichhohem Querhaus sowie der Vierung (Vierungsturm) zeigt diese grundlegende Merkmale des romanischen Kirchenbaus.

Die topografische Wiedergabe einer bestimmten Stadt ist jedoch nicht gegeben (Abb. 14). Faßte der Maler einzelne Kirchen Crailsheims, Hohenlohes und des Fürstentums Ansbach als Ensemble zusammen, um die lokalen Verbindungen des »hochberühmten Doktors« hervorzuheben? Oder stehen sie für das Vorkommen von oft zahlreichen Kirchen an einem Ort in der Zeit vor 1800? Raucks Hintergrund bleibt trotz vieler realistischer Bezüge ein ideal komponiertes Orts- und Landschaftsportrait. Im Gegensatz zu der Entwicklung, die sich auf Epitaphien des Manierismus abzuzeichnen begann, den Hintergrund als beziehungslose Landschaftsszene zu gestalten⁴⁰, schuf Rauck jedoch zwischen Landschaft und religiösem Geschehen eine enge Beziehung.

Das nach dem Tode Maiers entstandene Gemälde kann trotz Fehlens von Todesinschrift und Name als Epitaph verstanden werden, in dessen Funktion es sicherlich auch seine »Verwendung« fand. Zu vermuten ist, daß es als Gedächtnistafel für eine hochgestellte Persönlichkeit ursprünglich Rahmen und Inschrift besaß⁴¹.

37 Ebd., v. a. s. v. Arzt-Symbole.

38 M. Scharfe (wie Anm. 24), S. 287f.

39 Hierzu wird von A. Bedal und G. Schäfer ein Band unter dem Titel »Bauen und Wohnen zwischen Kocher und Jagst vor 1700« geplant.

40 Vgl. Heydenreich, Wirth (wie Anm. 31), S. 904.

41 Vgl. hierzu das Priester'sche Epitaph sowie Fotodokumente von Epitaphien namhafter Bürger, die ehemals in der Crailsheimer Gottesackerkapelle hingen (J. Bauer: Totengedächtnistafeln für Crailsheimer Familien, in: Mitteilungsblätter des Crailsheimer historischen Vereins, Heft 10 (1993), S. 82–83).



Abb. 14 Stadtansicht von Crailsheim, Aquarell, vermutlich 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Fränkisch-Hohenlohesches Heimatmuseum. Vgl. die Darstellung der Häuser mit denen Raucks.



Abb. 15 Detail, Jakobs Traum von der Himmelsleiter.

Möglicherweise jedoch hat der Arzt das Gemälde zunächst als Stifterbild in Auftrag gegeben – immerhin kennzeichnet ihn Rauck nicht als Verstorbene.

Das Gemälde Jakobs Traum von der Himmelsleiter

Dem Gemälde »Jakobs Traum von der Himmelsleiter« fehlen gleichfalls Rahmen und Inschrift. Die im Vordergrund knienden Stifterpersonen (Abb. 15, 16), die teilweise als Verstorbene gekennzeichnet sind, sowie der Inhalt der Darstellung verweisen das Tafelbild jedoch in die Reihe der Epitaphien. Die Erzählung aus dem Ersten Buch Mose, Kap. 28, 10–15 wurde im 17. Jahrhundert ein beliebtes Bild für Totengedächtnistafeln im protestantischen Raum. Die Himmelsleiter stand als Metapher für den Weg christlicher Tugend, im Gegenzug dazu wurde Gottes Verheißung an Jakob, ihm Land und Nachkommen zu schenken, als Paradiesverheißung verstanden.

Das Gemälde weist weder Jahreszahl noch Signatur auf. Vergleiche mit der Darstellung des Guten Hirten und dem Maier'schen Epitaph zeigen aber unmißverständlich, daß es von Raucks Hand stammen muß und entwicklungsmäßig in die Zeit um 1668/70 einzuordnen ist⁴². Stilistische wie auch technische Elemente zeugen von sprechenden Ähnlichkeiten mit den beiden genannten Bildern. Raucks pastose Malweise, durch Weißhöhungen verfeinert, Farbwahl und -nuancierungen sowie die Ausführung kleinster Details stellen sich innerhalb der Komposition einer harmonisch sich mit der Erzählung verbindenden Landschaft von neuem als Charakteristika des Crailsheimer Malers dar (Abb. 17).

Wollte sich Rauck dieses Mal in der »Nachfolge« holländischer Landschaftsmaler des 16. und 17. Jahrhunderts versuchen? Immerhin gelingt es ihm, innerhalb seiner künstlerischen Begrenzung den atmosphärischen Augenblick einzufangen und Mensch und Natur unter der Einheit eines optischen und psychischen Moments darzustellen (vgl. die Bäume und Personen im rechten Bildvordergrund oder die in den stimmungsvollen Hintergrund eingebetteten staffageartig wirkenden Miniaturgestalten)⁴³. Dennoch bleibt (s)eine Nachahmung der niederländischen Landschaftskunst eine naive, wenn auch liebenswerte Umsetzung, vermischt mit den Einflüssen seiner fränkischen Heimat⁴⁴.

Die Werke der Niederländer wurden allgemein viel publiziert; durch Kupferstiche und Radierungen gelangten vor allem zahlreiche Naturstudien berühmter Maler wie jene eines Pieter oder Jan Breughels über Hollands und Flanderns Grenzen hinaus. Vor allem erfuhren die Bilder Jans, der als Landschaftsmaler rasche

42 Eine der männlichen Stifterfiguren weist eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Stadtarzt Maier auf.

43 Vgl. E. Hubala (Hrsg.): Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 17. Jahrhunderts, Frankfurt, Berlin 1990, S. 59.

44 Sowohl in künstlerischer als auch in umfeldbezogener Hinsicht nahm Rauck Einflüsse auf (vgl. v. a. das Maier'sche Epitaph). Die Malerei in Franken (vgl. z. B. Dürer, Die Drahtziehmühle von 1494) scheint u. a. ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben – eine »fränkische« Hügelandschaft könnte Rauck hier durchaus gemeint haben.

Abb. 16
Wahrscheinlich M.
Rauck, *Jakobs Traum*
von der Himmelsleiter,
Öl auf Nadelholz,
um 1668/70,
Fränkisch-Hohenlohe-
sches Heimatmuseum.



Abb. 17
Detail, *Jakobs Traum*
von der Himmelsleiter.





Abb. 18 M. Rauck,
Epitaph für seinen
Sohn Melchior,
Öl auf Nadelholz,
um 1674, Sakristei
der Evangelischen
Pfarrkirche Rechen-
berg.

Berühmtheit erlangte, weite Verbreitung und wurden während des ganzen 17. Jahrhunderts kopiert⁴⁵.

Raucks Kenntnis von Künstlern seiner Zeit wie auch vergangener Epochen scheint offensichtlich. In den bereits erwähnten Aufzeichnungen seines Sohnes Joh. Michael findet sich das regelmäßige Studium des Malers von »historischen, geografischen, architektonischen und anderen Büchern«⁴⁶ bestätigt. Johann Michaels Aussagen geben allerdings keine detaillierten Auskünfte; ein Austausch zwischen seinem Vater und Künstlern aus umliegenden Orten ist nicht überliefert. So können letztlich keine konkreten Bezüge zu bestimmten Bildern bzw. Malern und ihren Einflüssen hergestellt werden.

45 Vgl. B. Haak: Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1984, S. 138ff. und Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 2, S. 171. Landschaftsstudien holländischer Maler könnten Rauck nicht ganz fremd gewesen sein, vor allem nicht in Form von Kopien.

46 W. Schneider (wie Anm. 17), S. 1.

Das Rechenberger Epitaph

Das Rechenberger Epitaph schließt die kleine Reihe der erhaltenen Gemälde Michael Raucks ab. Dem 1674 verstorbenen Sohn Melchior und seinem jüngsten Kind widmete der Maler dieses Bild, sein vermutlich letztes Werk (Abb. 18). Mit der Darstellung seines Sohnes hielt Rauck wohl dessen Bildnis fest (Abb. 19); die Figurendarstellung sowie der architektonische Hintergrund des sakralen Raums fassen seine wesentlichen Stilmerkmale nochmals zusammen (Abb. 20). Von nicht geringer Bedeutung für den Bildinhalt zeigt sich die aufgemalte Schriftrolle: der Text verzeichnet Akzente der Lebensgeschichte des Theologen und literarischen Gelehrten Melchior Rauck⁴⁷.

Michael Rauck war zeitlebens ein religiöser Maler, der insgesamt einer volkstümlich-traditionellen Sprache als auch seiner kleinen Heimatstadt und deren Aufträgen verhaftet blieb. Die wenigen, erhaltenen Tafelbilder lassen keine fortlaufende künstlerische Entwicklung erkennen. Wohl scheinen das Maier-Epitaph von 1670 und das Gemälde »Jakobs Traum« den »Höhepunkt« seiner Kunst darzustellen, doch legt der Vergleich der beiden Bilder mit dem 1655 entstandenen Gemälde des Guten Hirten keine eigentlichen entwicklungsbedingten Unterschiede offen, weder bei der maltechnischen Ausführung, noch in Stil und Formensprache.

Eine Vielfalt an Merkmalen verdichtet sich in einem einzigen Bild, um sich im nächsten zu wiederholen. Die erzählerische Begabung jedoch, die der Maler vor allem in den »Landschaftsbildern« entfaltet, wie auch seine Fähigkeit, die Einzelheiten zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden, werden den Betrachter immer von neuem faszinieren.

Man möchte Rauck einen Epigonen und Dilettanten nennen. In der Nachahmung und Häufung verschiedener Stilrichtungen, dem Imitieren von Spätrenaissance und Manierismus, unterbrochen von gotisierenden, dann wieder fast barockartigen Stilelementen (vgl. Rechenberger Epitaph) läßt sich der Maler als Epigone verstehen. Gewiß hatte er auch nicht den Anspruch, als großer Künstler betrachtet zu werden. »Nach verrichteter Berufsarbeit« war ihm das Kunst-Malen zunächst eine zusätzliche Tätigkeit und blieb es letztlich auch. Trotz des Zusammentragens und Kopierens verschiedener Stile und Einflüsse gelang es Rauck, im Kombinieren mit eigenen Naturstudien und im Rahmen seiner volkstümlich geprägten Welt einen individuellen Stil zu schaffen.

47 Der Text bezeugt u. a. Melchiors Mitgliedschaft beim Pegnesischen Blumenorden: *Der ... wohlgelehrte Herr Melchior Rauck P.L.C. Mitglied der löblichen Blumenossenschaft ...*



Abb. 19/20
Detail, Epitaph für Melchior Rauck.

