



3/11.19.39

## Die Wandgemälde der Kirche zu Oberschüpf

Von Ludwig Schmieder, Heidelberg



Abb. 1. Wandmalereien an der Nordwand der Kirche zu Oberschüpf, östliches Drittel der Wandbemalung (restauriert)

Die mittelalterlichen Wandgemälde des badischen Hinterlandes haben einen äußerst wertvollen Zuwachs erhalten durch die Aufdeckung von Malereien in der Kirche von Oberschüpf. Pfarrer Schulz in Oberschüpf gebührt das Verdienst, die Bilder entdeckt und größtenteils auch freigelegt zu haben.

Von den beiden heutigen Gemeinden Schüpf ist wohl Oberschüpf die ältere Kulturstätte und als Dorf Sciffa in einer Urkunde Karls des Großen vom Jahre 807 genannt. Anfänglich würzburgischer Besitz geht es 1144 an Waltherus de Schippa, den ersten Schenken von Schüpf über, dessen Nachkommen bereits 1235 ihre Burg in Oberschüpf an die Grafen von Hohenlohe verpfänden mußten. Reste dieser Burg sind noch erhalten, darunter mehrere hübsche ornamentale Kapitelle, die einstens ein von den Schenken von Schüpf errichtetes Bauwerk geziert haben.

Frühestens aus der bischöflichen Zeit, wahrscheinlich aus den Tagen der Herren von Schüpf, stammt die kleine Kirche mit einem einschiffigen flachgedeckten Langhause und einem ge-

wölbten quadratischen Chorraume, über dem sich ein mäßig hoher Turm erhebt. Das schlichte Rundbogenfenster über dem Eingang, die derben Kämpferprofile des

Chorbogens und die Steine des Bogens selbst lassen auf eine Entstehung in frühromanischer Zeit schließen.

Die nördliche Langhauswand war ursprünglich fensterlos und als Bildwand ausgeschmückt. Auch das Chorgewölbe trug Malereien. An allen übrigen Wänden konnten keine Spuren alter Malerei festgestellt werden. Ein Teil der Bilder wurde durch den Einbau einer Empore vernichtet, wertvolle Teile fielen Fensterdurchbrüchen zum Opfer. Im übrigen ist die Bildwand aber sehr gut erhalten, besser allerdings noch die Ausmalung des Chorgewölbes.

An der Langhauswand sind in zwei Reihen übereinander Szenen aus dem alten und neuen Testament aneinandergereiht, die den Gläubigen das Werden der Menschheit, den Sündenfall und die Erlösung durch die Ankunft und das Leiden des Heilandes eindringlich vor Augen führen sollen. Der diese Bilder allseits

einrahmende Fries zeigt als Hauptmotiv rote ineinandergeschobene herzförmige oder lindenblattähnliche Figuren, die mit blauem geripptem Blattwerk ausgelegt sind (Abb. 1). Die so eingerahmte Fläche ist zunächst durch einen Quersfries halbiert, in dem je 3 pfeifenartige Gebilde mit einem wohl eine Durchbrechung darstellenden Oval abwechseln, an das sich auf jeder Seite 2 Rauten anschließen (etwa als Läden zu deuten). Die senkrecht Teilung bilden architektonisch, mit schmalen langen Fenstern, einem kleinen Vierpaß und vier kreisrunden Öffnungen ausgestattete Streifen. Der gut komponierte Außenfries scheint vom Künstler anders vorher übernommen worden zu sein, während der merkwürdig nicht recht zu deutende Mittelfries und die senkrechten Streifen mit den Erinnerungen an gotische Architekturen mehr der eigenen Phantasie des Künstlers oder seiner Gehilfen entsprungen sein mögen. Auch die sorglose Art, wie über dem Vierpaß im unteren Streifen bereits dasselbe Muster unter dem abschließenden Quersfries wieder erscheint, deutet auf die Verschiedenheit in der Güte der Komposition des Außenfrieses und der inneren Aufteilungen. Von links nach rechts folgen in der oberen Reihe die Erschaffung von Himmel und Erde, von Adam und Eva, die Verführung in Paradiese, die Vertreibung aus diesem, die Verkündigung, Christi Geburt, Anbetung, der Kindermord und die Flucht nach Ägypten. Die vier ersten Bilder der unteren Reihe sind durch den Emporeinbau verloren gegangen; übrig sind noch die fünf letzten mit der Geißelung, Kreuztragung, Grablegung und der Auferstehung.

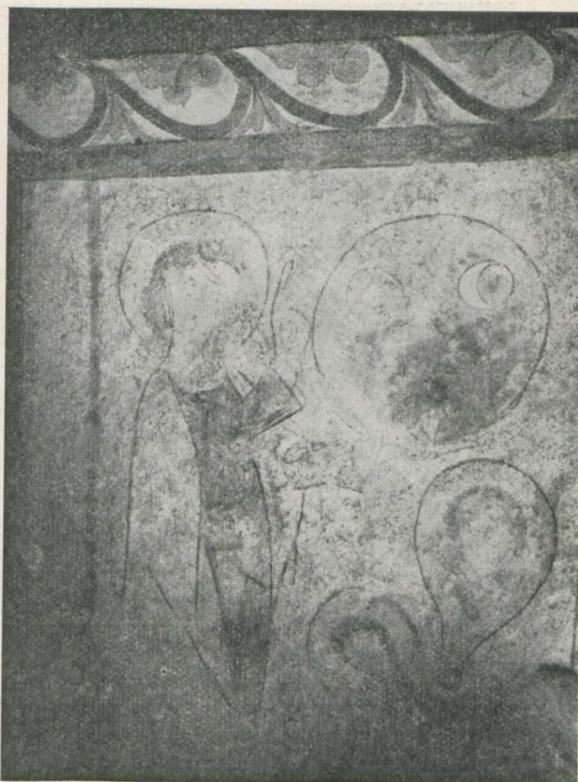


Abb. 2. Die Schöpfung, erstes Bild der oberen Reihe der Nordwand (restauriert)



Abb. 3. Erschaffung von Adam und Eva, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese, am rechten Rand beginnend, zweites Drittel und Anfang des vierten Feldes der oberen Reihe der Nordwand (restauriert)

Das erste Bild beginnt merkwürdigerweise mit einer der beschriebenen senkrechten Teilungen (Abb. 2). Daneben steht der Schöpfer die Rechte befehlend erhoben mit ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger, in der linken eine große Scheibe haltend, auf die 2 Kleinere, die eine mit 2 konzentrischen Ringen, die Sonne, die andere in einem Kreise, ein Viertelsmond, aufgezeichnet sind. Unten am Boden sitzen 2 fischblasenartige, mit einem grünen Farbstrich versehene Gebilde, von denen eines auf der Geißelung wiederkehrt und dort nur als Pflanzenwuchs gedeutet werden kann. Eine ähnliche Bedeutung mag auch hier vorliegen.

Das nächste bedeutend schmalere Feld ist zum Teil über das Dritte hingeschoben (Abb. 3). Der Künstler hat sich offenbar in der Aufteilung geirrt; der erste Streifen hätte fortbleiben sollen, er sucht das auszugleichen, durch Uberschieben der Darstellung in das dritte Feld. Die Figur des Schöpfers ist genau nach der vorangehenden abgezeichnet, nur ist anstelle der Erdscheibe der Oberkörper der Eva getreten, die die Hände betend faltet, während Adam am Boden, an einen Hügel gelehnt, schläft.

Mit den Füßen steckt er im nächsten Felde. Adam und Eva sind nackt gezeichnet, wie sie beide Äpfel essen, während Eva gleichzeitig noch dem Adam den Apfel also einen Dritten hinreicht. Die zeitliche Aufeinanderfolge ist somit in einer Stellung vereinigt. Die Schlange der Verführung windet sich um den Baum, der durch seine Äpfel als solcher gekennzeichnet ist. Die Figuren sind alle in einfachen Linien ausdrucksvoll gezeichnet. Der liegende Körper ist gleich gut wie die beiden stehenden in der Haltung charakterisiert. Vollständig vernachlässigt und unbeholfen erscheint dagegen der Baum, wie der Hügel im vorigen Bilde, also die landschaftliche Gestaltung. Die Zeit und der Maler hatten sich damit noch nicht so eingehend beschäftigt, wie mit dem Figurenzeichnen, das in jeder erzählenden kirchlichen Malerei benötigt wurde.

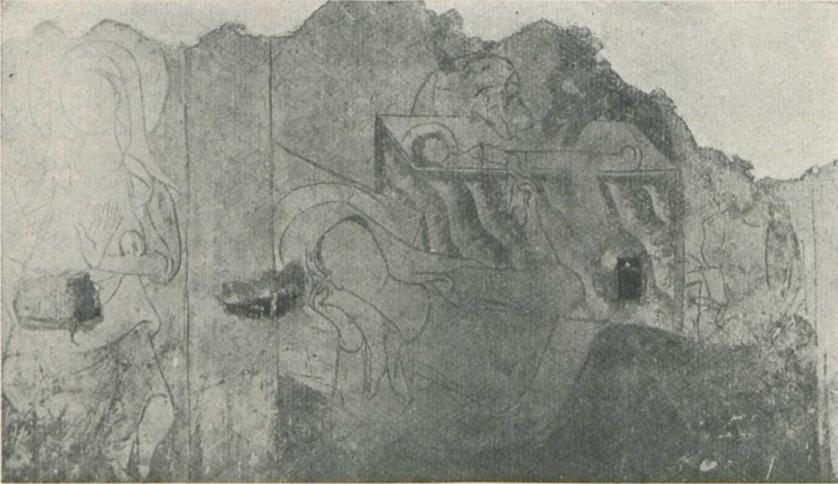


Abb. 4. Am linken Rande Maria Empfängnis (rechtes Ende der Darstellung), daneben Christi Geburt (vor der Restaurierung) fünftes und sechstes Bild der oberen Reihe der Nordwand



Abb. 5. Am linken Rande Teil des Kindermordes, die Gestalt des Herodes, daneben die Flucht nach Ägypten (vor der Restaurierung) achttes und neuntes Bild der oberen Reihe der Nordwand

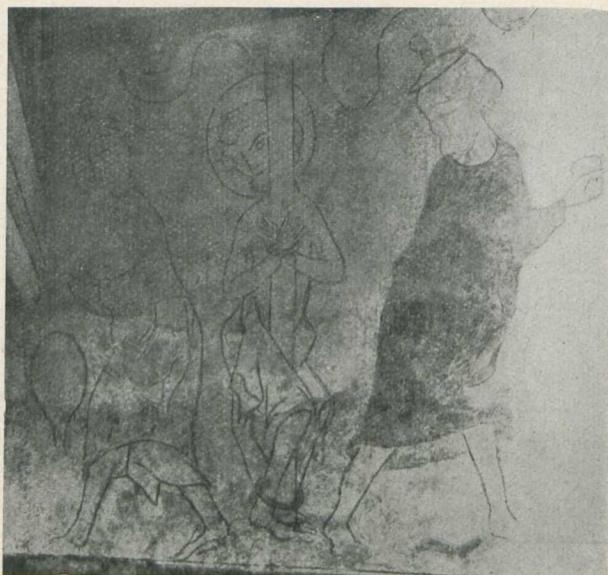


Abb. 6. Das erste erhaltene Bild der unteren Reihe der Nordwand, die Geißelung (restauriert)

Das vierte und fünfte Feld werden durch einen Fenstereinbruch durchschnitten. Vom Vierten sind nur einige Sternchen und die flügelnden des Erzengels übrig geblieben, vom Fünften hinwieder nur die die Botschaft empfangende Figur Marias. Die Figur ist aber prachtvoll in dem Einienfluß der Gewandung, in der erschrocken empfangenden Stellung und in der Bewegung der Finger gezeichnet (Abb. 4).

Gleich trefflich wirkt der große ruhig liegende Körper Marias im nächsten erhaltenen Bilde, der Geburt Christi im Stalle zu Bethlehem. Maria hat den linken Arm erhoben und

ergreift damit die Hand des Neugeborenen, die dieser aus der Krippe herüberreicht. Die ganze Haltung Mariens wie des Kindes und die zu beiden Figuren nicht passenden Armhaltungen beweisen, daß der Künstler nach einem Vorbilde mit liegenden Armen arbeitete, das er durch das Ausheben und Ineinanderlegen der beiden Hände lebendiger und inniger gestalten wollte. Wir haben demnach ein ausgezeichnetes Übergangsbeispiel vor uns, in dem die bisher unabhängig vom Jesuskinde liegende dargestellte Maria zu diesem in engere Verbindung tritt. Rechts im Hintergrunde sitzt Josef anscheinend in einem Klappstuhle, den rechten Arm auf die Stuhllehne gestützt, die Hand an der Wange angelehnt. Eigentümlich ist die Maltechnik mit der die Krippenwände belebt sind. Die Flächen sind durch wellenförmige Linien aufgeteilt, an die Farbstreifen anschließen, die nach der freien Seite auslaviert sind. Das Flächenmuster erinnert an ornamentale plastische Aufteilungen von frühchristlichen Sarkophagen und ist in dieser plastischen Form auch in frühen italienischen Darstellungen bei Krippen oder Grabesbildern zu finden. Da diese Flächenbehandlung auf mehreren Bildern wiederkehrt, kann sie als typisch für unseren Maler angesehen werden. Die mangelnde Naturbeobachtung wird durch eine wohl schematische, sich in den übrigen Einienrhythmus aber sehr gut einfügende Zeichnung und Bemalung in unbewußter Fortführung alter Traditionen aus frühchristlicher Zeit ersetzt. Das Fehlen jeder naturwahren Darstellung in der Umgebung der Figuren und das starke Betonen des kubisch körperlichen am Krippentroge oder später am Grabe, läßt die dargestellten Personen in ihrer Haltung und dem Einienspiel der Gewandung um so eindringlicher erscheinen.

Wie Maria ist auch dem in der Krippe liegenden Jesuskinde der linke Arm als nachträgliche in dem Vorwurfe nicht vorhandene Zutat angefügt. Ochse und Esel, die bei keiner Krippendarstellung fehlen dürfen, sind durch ihre Köpfe in allhergebrachter Weise angedeutet.

Die beiden folgenden Szenen sind wieder durch einen Fenstereinbruch nahezu zerstört worden. Von der Anbetung ist die Figur Mariens übrig geblieben, die eine dreigeteilte Blume in der rechten Hand hält, und ein elegant beschuhter Fuß, wohl eines der drei Könige, von dem Kindermord eine stehende, mit Purpurmantel bekleidete Figur (Herodes) und Teile der unglücklichen Kinder (Abb. 5 links).

Um so besser hat sich die Szene der Flucht nach Ägypten freilegen lassen (Abbildung 5). Maria sitzt auf dem Esel und hält den Jesusknaben zu dreiviertel unter dem Mantel verborgen. Die sitzende Figur zeigt schöne ruhige Haltung. Köstlich ist das ruhig trabende Gaurier mit seinen langen Ohren, fein aufgezümt, wiedergegeben. Der Hinterteil des Esels ist durch die Streifenteilung abgeschnitten, auch von dem voranschreitenden Josef fiel ein gut Teil dem einrahmenden Fries zum Opfer, ein Beweis wiederum, daß der Maler ein Vorbild verwendete, das wie aus anderen Szenen auch zu sehen ist, an seinem ersten Verwendungsorte breitere Bilder aufwies. Schön ist der Wanderstab Josefs zu erkennen, an dem ein Rock und dahinter ein kleines mit Spunten verschlossenes Fäßchen zur Erfrischung auf der langen Reise hängt. Am rechten oberen Bildeck ragt noch ein fischblasenartiges Gebilde herein, dasselbe, was wir auf der ersten Schöpfungsszene beschrieben haben, hier unzweifelhaft als Baum zu erkennen. Mit der eisförmigen Silhouette und einem etwa konzentrisch dieser folgenden Pinselstrich in grün, dazu der Stamm, war der ganze Baum ausreichend als solcher gekennzeichnet.

Wir gehen damit über zur unteren Bildreihe, die mit dem ersten erhaltenen Bilde als der Geißelungsszene heute einsetzt (Abb. 6). In der Mitte ist Christus, an einen Pfahl gebunden, gut zu erkennen. Der Körper ist unter den Geißelhieben etwas niedergesunken, die Hände sind mit einem Stricke vornen, die Füße, einer vornen, und einer hinten am Pfahle angebunden. Die Figur ist in ihrem rhythmischen Linienspiele eine der schönsten des Zyklus. Zum ersten Male ist das Gesicht mit mandelförmigen Augen, Nase und Mund ausgemalt. Die beiden Peiniger holen zu den Schlägen nach der Seite gewandt eben beide aus. Die sich schlängelnden



Abb. 7. Ein Teil des zweiten (linker Rand) und das dritte erhaltene Bild der unteren Reihe der Nordwand, die Kreuzigung (restauriert)

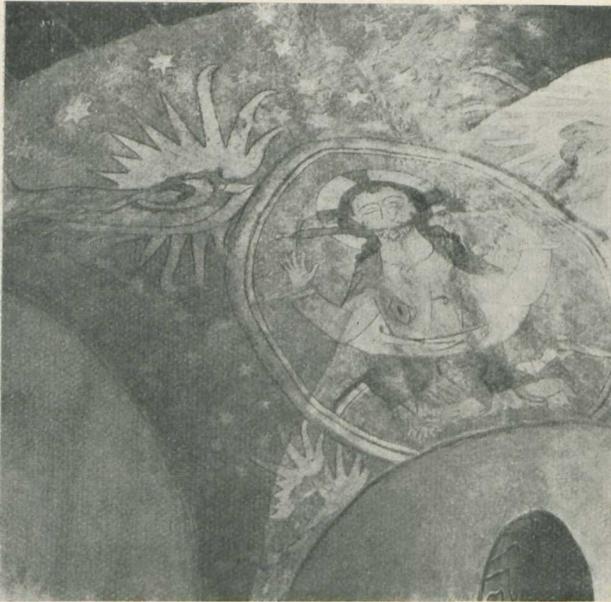


Abb. 8. Bemalung des Chorgewölbes nach der Restaurierung

Geißelschnüre sind wie die seitlichen Figuren in nahezu spiegelgleichen Linien am oberen Rande zu sehen. Die Figuren tragen den für das Mittelalter typischen Judenhut. In ihrer verdrehten Haltung erinnern sie stark an die ähnlich gedrehte Prophetenfigur der Bamberger Chorschranken. Am linken unteren Bildrande ist wieder die für den Maler typische fischblasenartige Pflanze angebracht.

Die folgende Kreuztragungsszene hat sehr gelitten. Zu erkennen sind 2 Figuren, zwei Juden mit Hüten, einer vor und einer hinter Christus. Bei dem Vorderen ist das Gesicht sehr schön mit Pupillen in den Augen ge-

zeichnet. Von Christus selbst sind nur Kopfteile und die Hände erhalten, weiter das das Bild schräg durchschneidende Kreuz, dessen unteres Ende über die Streifen- teilung weg reicht und mit einer Verbreiterung, etwa ein Standbrett oder dergleichen, ausgestattet ist (Abb. 7 linker Rand).

Sehr gut ist die Kreuzigungsszene erhalten (Abb. 7). Die Darstellung der an den Querbalken angehefteten Hände hat dem Maler große Mühe gemacht; trefflich sind dagegen die eingesunkene Haltung des Körpers, sowie die beiden seitlichen Figuren Maria und Johannes gelungen. Leider fehlen zum Teil die Hände, nur die ein Buch haltende Linke ist bei Johannes noch vorhanden. Das Linienspiel der Gewandung und die leicht nach gotischer Art gebogenen Körper erhöhen die Anmut der Darstellung.

Auch bei der Grablegung sind nur zwei erläuternde Figuren, dem im Grabe liegenden Christus, beigegeben, von dem das Haupt noch zu erkennen ist (Abb. 1). Die mit Judenhüten versehenen Männer stehen oder sitzen hinter dem Grabe, ihre Beziehung zum liegenden Christus ist nicht mehr festzustellen. Zwischen den beiden hängt eine große Ampel in Form einer umgestürzten Glocke an 2 Schnüren von der Decke herunter, was jedenfalls die Umgebung als einen Raum, eine Höhle, kennzeichnen soll. Das Grab ähnelt in seiner Kistenform und in der Bemalung der Außenflächen mit anlawierten Wellenlinien der Krippe. An der Vorderseite ist in derselben Manier der schmale Grabdeckel mit einem ringförmigen Griffe (der zweite ist nicht mehr erkenntlich) beigegeben.

Ganz ähnlich, fast spiegelgleich, ist das Grab in der letzten der Auferstehungsszenen aufgemalt (Abbildung 1). Der Erlöser entsteigt eben dem Grabe, sein linker Fuß reicht über den Grabesrand, der rechte muß noch als innen stehend, angenommen werden. Die Rechte ist mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger segnend erhoben, in der Linken hält Christus eine Fahne, deren Spitze ein Kreuz schmückt, während das Fahnentuch mit einem schmalen Streifen ebenfalls kreuz-

förmig geteilt und an den Enden wimpelartig (rechteckig) ausgeschnitten ist. Sein Gesicht ist im Gegensatz zu den anderen Bildern hier bartlos.

Aus den Bildern spricht eine hohe künstlerische Auffassung, die sich wohl durch lange Tradition ergeben hat. Merkwürdigerweise fehlt bei allen weiblichen Figuren und einem Teil der männlichen die Ausmalung der Gesichter. Ob der Maler seine Arbeit nicht fertig stellen konnte, oder ob die Fehlenden in Deckfarben nachträglich ausgemalt waren und sich deshalb nicht erhalten haben, wird schwer zu entscheiden sein. Es ist zu bewundern, wie es der Künstler verstanden hat, in allen Szenen mit nur einer Haupt- und je höchstens 2 Neben- oder Begleitfiguren den komplizierten Inhalt erschöpfend darzustellen. Aber gerade dieses Zurückführen auf das Einfachste verleiht dem Bilderzyklus eine Größe und Ruhe in der Gesamterscheinung, die verstärkt wird durch das Fehlen fast jeden landschaftlichen oder architektonischen Beiwerkes. Nur die Haltung der Figuren und das zierliche Linienenspiel ihrer Gewandung spricht eindringlich zu uns.

Dieselbe Einfachheit verrät die farbige Behandlung. Die Umrisse und Linien sind in rot aufgemalt, die Körperteile farblos gelassen, Bärte und Gewandflächen rot und gelb ausgefüllt. Spärlich ist grauschwarz verwandt, selten grün oder blau. Die an und für sich dominierenden, stark sprechenden Farben rot und gelb, gaben der ruhigen, großen Zeichnung eine festliche feierliche Wirkung. Das Gefühl für diesen Eigenwert der Farbe ist uns heute nahezu verloren gegangen. Daß er aber in romanischer und frühgotischer Zeit in der Kirche noch überall vorhanden war, beweisen die zahlreichen in dieser Farbenfolge überwiegend gemalten Wandbilder<sup>1</sup>, zu denen auch Oberschüpf zu rechnen ist. Das Können unseres Künstlers war ein vorwiegend zeichnerisches. Es blieb ihm noch versagt, sich der Farben als besonderes Ausdrucksmittel zu bedienen. Die farbige Behandlung war eine altüberkommene, schematische und auf rein feierlich dekorative Betonung der Zeichnung gerichtet.

Neben dem Bilderzyklus sind gegen den Chor eine Reihe feiner Sterne und ein wohl zu einem Christoforus gehörender Baumstamm noch zu erkennen. Die Figur ist nicht mehr vorhanden. Altem Brauche gemäß war an einer für den Eintretenden gut sichtbaren Stelle das Bild dieses gottsuchenden Heiligen angebracht als Vorbild für das Suchen und Streben der Gläubigen und als Abwehr gegen plötzlichen Todesfall. An dem Tage, an dem man sein Bild erblickte, blieb man vom Tode verschont.

Besonderes Glück waltete beim Aufdecken der Malereien des romanischen Chorgewölbes, die fast ohne Verletzung der alten Zeichnung bloß gelegt werden konnten. (Abb. 8). In der Mündorla thront Christus als Weltrichter in strenger Haltung. Vom Munde gehen 2 Schwerter aus. Der Bart ist mit einigen Pinselstrichen angegeben, sehr schön sind die in Locken über die Schultern wallenden Haare gezeichnet. Die Arme sind ausgebreitet, so daß die klaffende Wunde der Brust sichtbar wird. Das starke zeichnerisch dekorative Talent des Meisters kommt an dieser Figur wie an den sie umgebenden vier Evangelistenzeichen Engel, Adler, Stier und Löwe stark zur Geltung. Man sieht förmlich, beispielsweise an den Füßen des Weltenrichters oder den Flügeln des Engels, wie flüssig und schmiegsam der Pinsel dem Handgelenk des Malers folgte.

Es hat nicht den Anschein als ob der Maler die Zeichnung zuerst aufgepaust, vielmehr als ob er sie nach einem Vorwurfe, einer Miniatur oder dergl. mit füh-

<sup>1</sup> Ich verweise bei diesem Anlaß auf das treffliche Werk Goldschmidts, Farben in der Kunst, vorgelegt bei Winter, Heidelberg.

nem Zuge frisch und frei auf den feuchten Wandputz aufgepinselt hätte. Dieses zeichnerische Können war auch Vorbedingung, daß es gelang, ohne die übliche Teilung in die Felder des Gewölbes über die Grate hinweg mit der Komposition durchzumalen, als ob es eine ebene quadratische Fläche wäre. Schwierigkeiten machte dem Künstler nur die Darstellung des Löwen. Wie das in der Abbildung links unten zu sehende Bild beweist, hatte der Künstler eben keine Ahnung, wie ein Löwe aussieht, sonst hätte er ihn nicht mit einem greifenartigen Kopfe ohne Mähne ausgestattet.

Entgegen dem Wandzyklus ist hier das Blau des Himmelzelttes die vorherrschende Farbe. Im übrigen sind auch rot und gelb überwiegend an dem figurlichen Teil verwendet.

Die Datierung der Bilder ist außerordentlich schwer, weil jeder Anhalt für eine genauere Zeitbestimmung fehlt. Die Wandstreifen setzen gotische Formensprache voraus. Die Komposition verrät in ihrer Schlichtheit eine alte sehr frühe Fassung. Die Gewandung kam in die Zeit der Hochgotik versetzt werden. In der abgelegenen Gegend kann sich aber eine altertümliche Formensprache oder Komposition sehr lange noch in einer bereits veränderten Kunstrichtung erhalten haben. Demgemäß wird die Ausmalung etwa in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zu setzen sein.

Die Bilder sind wegen ihres verhältnismäßig guten Erhaltungszustandes und der sachgemäßen Restaurierung, die nichts in der Zeichnung hinzugefügt hat, von besonderem Werte. Sie ergänzen die Reihe der in der Neckargegend und im badischen Hinterlande erhaltenen Wandgemälde sehr gut, indem sie zwischen die Malereien von Neudenau, Hochhausen, Mörtelstein, Zwingenberg, Eppingen und Mosbach einerseits und denen von Kloster Lobensfeld andererseits eingereiht werden können.