

Der Evangelist Johannes und die Taufe Jesu

Ein unbekanntes Tafelbild im Münster / Von Herm. Kissling

Es ist wohl erlaubt, dieses kaum beachtete Tafelbild, das man neben dem Sakristeieingang hoch an lichtschwacher Wand angebracht hat, ein unbekanntes Werk zu nennen. In der Literatur findet man über dieses Bild kein Wort. Auch nicht in den Monographien von Nägele und Otto Schmitt¹, wiewohl beide das Bild gesehen haben dürften. Es war bis 1928 in einem Schrank der Schatzkammer aufbewahrt, ehe es auf Betreiben des 1927 eingetretenen Münstermesners Wahl und mit Zustimmung des damaligen Dekans Ummerhofer dort an der südlichen Langhauswand aufgehängt wurde².

Vielleicht ist die kleine Tafel (76 x 55, Öl auf Holz) nicht der Rede wert? Wohl nur für den Kunstblinden. Aber man weiß: hinge dort ein Veronese, wüßte das alle Welt und käme gelaufen. Neben einer geringen Qualität schadet einem Bild nichts so sehr wie die Unkenntnis seines Urhebers³. Und tatsächlich ist von diesem Bild weder die Herkunft, noch der Meister, noch die Entstehungszeit überliefert. Also kein namhaftes, ein namenloses Bild. Aber das erste genaue Erfassen dieser gut erhaltenen Tafel ruft Interesse wach. Hier sind die beiden Johannes ins Bild gebracht, im Vordergrund der seine Visionen niederschreibende Evangelist und im Mittelgrund der Täufer bei seiner Tat im Jordan. Das Mittelalter läßt die beiden biblischen Gestalten schon zusammen auftreten. Wir haben zwei nahe Beispiele: Sowohl im Johannsaltärchen der 3. südlichen Chorkapelle des Münsters⁴ wie im Altarschrein der Eschacher Kirche sind der erhöhten Muttergottes nicht nur der Kirchenheilige Johannes der Täufer, sondern wegen der Identität der Namen auch der Evangelist zur Seite. Weniger wird das gemeinsame Auftreten auf das Evangelium zurückzuführen sein, wo nach Johannes 1, 35 ff. der Evangelist Johannes wohl einer der Jünger gewesen ist, die von dem Täufer zu Jesus gewiesen wurden. Wie dem auch sei: Die nachmittelalterliche Kunst, der unser Bild angehört, verliert ihr Interesse an thematisch gleichen oder ähnlichen Formulierungen⁵.

Um so mehr verdient das Münsterbild Beachtung. Neben den ikonographischen Beziehungen fesseln vor allem die Stilformen. Da ist zunächst die Gestalt des jugendlichen Evangelisten, der Buch und Feder in der Hand, augenblicklich von Gesichtern und Gedanken betroffen erscheint⁶. Die Art seines Sitzens mit den verschiedenen Körperachsen und die Drapierung des roten Mantels über dem olivgrünen Kleid verraten in ihrer etwas zähflüssigen Durchführung keinesfalls souveränes Künstler-tum.

Mit welchem Eifer etwa hat der Maler die Falten des rechten Ärmels nachgeschrieben, als gehöre diese Modellierung, zum Wichtigsten des Bildes. Auch der Einfall, daß der (in der Abbildung kaum kenntliche) Adler mit der Schwinge noch einen Zipfel des Mantels anhebt, ist nicht neu, man spürt es⁷. Jedoch ungeschickt geht der Maler mit der Farbe nicht um, aber er ist ein gutes Stück davon entfernt, das Material und Handwerk in seinem Vortrag ganz vergessen zu machen; im Gesicht steht mehr Glätte als Tiefsinn geschrieben. Künstlerisch freier und zugleich formal zuchtvoller erscheint die unmittelbar hinter dem Heiligen aufragende Blätterkulisse. Besonders dort, wo sich einzelne Zweige aus dem Dunkel lösen und ihre Silhouetten vor den Himmel zeichnen, erfüllt feinfühligere Rhythmus die prägnanten Einzelformen. Das ist so gute Malerei, daß man sie dem Evangelistenmaler nicht recht zutrauen möchte.

Fast wie ein Einatzbild erscheint die Szene des Mittelgrundes. Dort in dem Bach, wenige Meter vor einem kleinen Wasserfall, kniet Christus mit gebeugtem Rücken und gesenktem Haupt, so, als wolle er sich ganz niedrig machen vor dem Täufer, der eben Wasser auf sein Haupt gießt. Indessen halten am linken Ufer zwei Engel mit verhüllten Händen das Gewand Christi. Wie sie, verfolgen Menschen auf beiden Ufern das Geschehen, betroffen und wahrhaft bewegt. Aufgleißendes Licht, wie es im Bild nur wieder in der linken oberen Ecke vorkommt, wo Gottvater im Wolkenkranz erscheint, läßt sie fluoreszierend schimmern. Man glaubt nicht nur erhellt, sondern auch lichterfüllte Gestalten, nicht nur Wirkliches, sondern auch Visionäres zu sehen. Unberührt davon umkränzt den heiligen Ort eine dichte Waldkulisse, wo Wipfel an Wipfel drängt, wo Laubmassen in üppiger Fülle quellen. Hinter dieser lückelosen Ufervegetation steigt das Gelände an zu einem Burgberg, der wuchtig und breit zugleich in seinem dunstigen Blaugrau zwar keine Einzelheiten seiner

Architektur preisgibt, aber in wirklich akropolinischer Gestalt aufragt.

Dieser linke, kleinere Bildteil ist von einem inneren Leben erfüllt, wie ihn die rechte, größere nicht kennt. Die Wirkung geht dabei von der figürlichen Szene aus, die man sich allerdings noch subtiler formuliert vorstellen könnte, mehr aber noch von der Landschaft. Darüber später noch eine Bemerkung.

Nicht nur verschiedene Anschauungen und unterschiedliche Technik, auch Qualitätsstufen trennen die beiden Bildhälften, lassen an zwei (oder gar drei) verschiedene Maler denken. Ist der erste schon als eine abhängige Natur geschildert worden, muß dies auch beim zweiten gesagt werden. Er ist Tintoretto verpflichtet. Die Taufszene wiederholt in den wesentlichen Zügen ein Bild des großen venezianischen Manieristen in der Scuola di San Rocco in Venedig⁸. Die Hauptgestalten und auch einige der Zuschauer sind in jeder Einzelheit nachgeschrieben, die Engelgruppe jedoch vom linken auf das rechte Ufer versetzt. Die Landschaft fehlt in dieser Weise bei Tintoretto, nicht aber die vordergründige, dunkle Kulisse. Demnach kann die Komposition des Münsterbildes nicht in der Johannesfigur, sondern in der Erfindung Tintoretts ihren Ausgang genommen haben.

Wir müssen auf den malerisch besten Teil des Bildes, auf die Hintergrund-Landschaft zurückkommen. Hier erscheint der Maler weithin befreit von den Mühen des Handwerklichen und der Formfindung. Der Betrachter liest nicht Wasserlauf, Baumwipfel, ansteigendes Gelände ab, er sieht nicht, er empfindet eine Naturstimmung, die über dem gemeinsamen Dasein von Wasser, Baum und Feld liegt. Diese Gemütsaufregung hat eine poetische Komponente, die aber durch die atmosphärische Beleuchtung die Wirklichkeit nicht entläßt. Und das alles hat die kleine Bildfläche zum Inhalt, wo die Formen und Farben zusammenfassend gesehen sind und in dem Burgberg über die romantischen Klänge hinaus eine monumentale Steigerung gewinnt.

Mit ähnlichen Worten ließen sich auch Bilder und Bildteile des größten deutschen Frühbarockmalers, des Adam Elsheimer, umschreiben⁹. In seinen römischen Jahren beeindruckt er die damalige Künstlergeneration nachhaltig. Die Landschaftler des 17. Jahrhunderts, wie Claude Lorraine und Poussin, aber auch Velasquez, auch Rubens und Rembrandt (dessen Lehrer Pieter Lastman mit Elsheimer in Rom zusammen war) ließen sich von ihm beeinflussen.

Und auch unser Maler, der in dem Johannesbild die Landschaft einsetzte, fußt auf Elsheimer. Zwar gelingt es ihm nicht wie seinem großen Vorbild, Empfindungen völlig in reine Elemente der Anschauung umzuwerten, er vermag den Bildgedanken nicht völlig zu Ende zu denken. Elsheimer wirkt in seinem Vortrag entschiedener. Immerhin findet man auch kompositionelle Parallelen, etwa die gestaffelten Waldkulissen¹⁰ und die in den Bildmittelpunkt distanzierte Szene¹¹. Und sowohl in dem Bild „Paulus auf Malta“ wie „Die Jagd nach dem Glück“ (Basel) halten breitgelagerte Burgen stumpfe Bergkuppen besetzt.

Zum Schluß sei noch gewagt, Spekulationen über den (oder die) Urheber des Bildes anzustellen. Suchen wir nach einem Gmünder Maler, der um 1610 bis 1630 (wie das Johannesbild zu datieren wäre) nicht nur das genannte Tintoretto-Bild gesehen, sondern sich vor allem mit Elsheimers Werk einfühlsam auseinandergesetzt hat. Hier ist uns eine Nachricht willkommen, die Rudolf Weser im Schwäbischen Archiv 1911, S. 48, bekannt gemacht hat. Danach sei der Gmünder Maler Johann Philipp Schlecht 1647 in Italien gewesen. Eine Nachprüfung der von ihm benutzten

Literatur ergab allerdings, daß Schlecht nachweislich in Wien war. Von Italien ist nicht die Rede, das er jedoch zuvor oder danach bereist haben könnte, zumal in jener Zeit rege künstlerische Verbindungen zwischen Wien und Italien bestanden.

Von einer Gmünder Tätigkeit des Malers wissen wir nichts, nur sein Name mit der Bezeichnung „Glasmaler“ ist überliefert¹². Ihm das Monogramm I. S. zu geben, das mit dem Renovierungsdatum 1612 an der Unterseite des Palmesels in der oberen Salvatorokapelle aufgemalt ist und das ein 1627 datiertes Bild in der Uhrentube des Spitals (Öl auf Leinwand, 124x85 Zentimeter) trägt, schließt die geringe Qualität des Bildes aus. Vielleicht ist jener I. S. aber auch der Gmünder Maler Johann Seytz, der „historius und maler zu Schwäbischen Gemündt“ genannt wird¹³. Mehr läßt sich über das Problem der Autorschaft des Johannesbildes im Münster gegenwärtig nicht sagen.

Anmerkungen:

¹ A. Nägele, Die Heilig-Kreuz-Kirche in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1925, und O. Schmitt, Das Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1951.

² Diese Kenntnis habe ich Herrn Wahl zu verdanken.

³ Der häufige Gebrauch von Notnamen (z. B. der Nelkenmeister, der Meister des Rohrdorfer Altares usw.) entspringt nicht nur dem Bedürfnis, das Werk eines Unbekannten rasch benennen und katalogisieren zu können, es entspringt auch dem Verlangen, eine Sache von Rang ebenbürtig Ähnlichem einzureihen, ein schönes Findelkind neben die Getauften aus gutem Hause stellen zu können.

⁴ Dieser Altar soll nach der Überlieferung aus der Johanniskirche stammen, die ebenso wie die Eschacher Kirche Johannes dem Täufer geweiht worden ist.

⁵ Das bekannteste Beispiel des 16. Jahrhunderts stammt von Albrecht Altdorfer (Alte Pinakothek München, „Johannes d. E. und Johannes d. T.“, um 1510). Bei A. Pigler,

Barockthemen, Berlin 1956, ist dieses Thema nicht zu finden.

⁶ Dieses Motiv entstammt der Offenbarung. Johannes, der Lieblingsjünger Jesu, war während der Herrschaft des römischen Kaisers Domitian auf die Insel Patmos verbannt worden, „um des Wortes Gottes willen und des Zeugnisses Jesu Christi“ (Offenbarung 1,9).

⁷ Im Johannesaltar des Hans Burgkmair von 1518 (Alte Pinakothek München), wo dem Adler, zu Füßen des Evangelisten, ein ähnlicher Platz angewiesen ist, wird aber dieses spezielle Motiv noch nicht vorgeführt.

⁸ Tintoretto (Venedig 1518–1594) hieß eigentlich Jacopo Robusti. Er war der Sohn eines Tintore, eines Färbers. Deshalb nannte man ihn Tintoretto, der kleine Färber. Er war einer der Hauptmeister des Manierismus und er gehört zu den produktivsten Künstlern der europäischen Malerei. Die Scuola di San Rocco, das Bruderschaftshaus zum heiligen Rochus, schmückte er mit 56 Gemälden. Zehn davon malte er für den oberen Saal in den Jahren 1576–1581, darunter die genannte Taufszene.

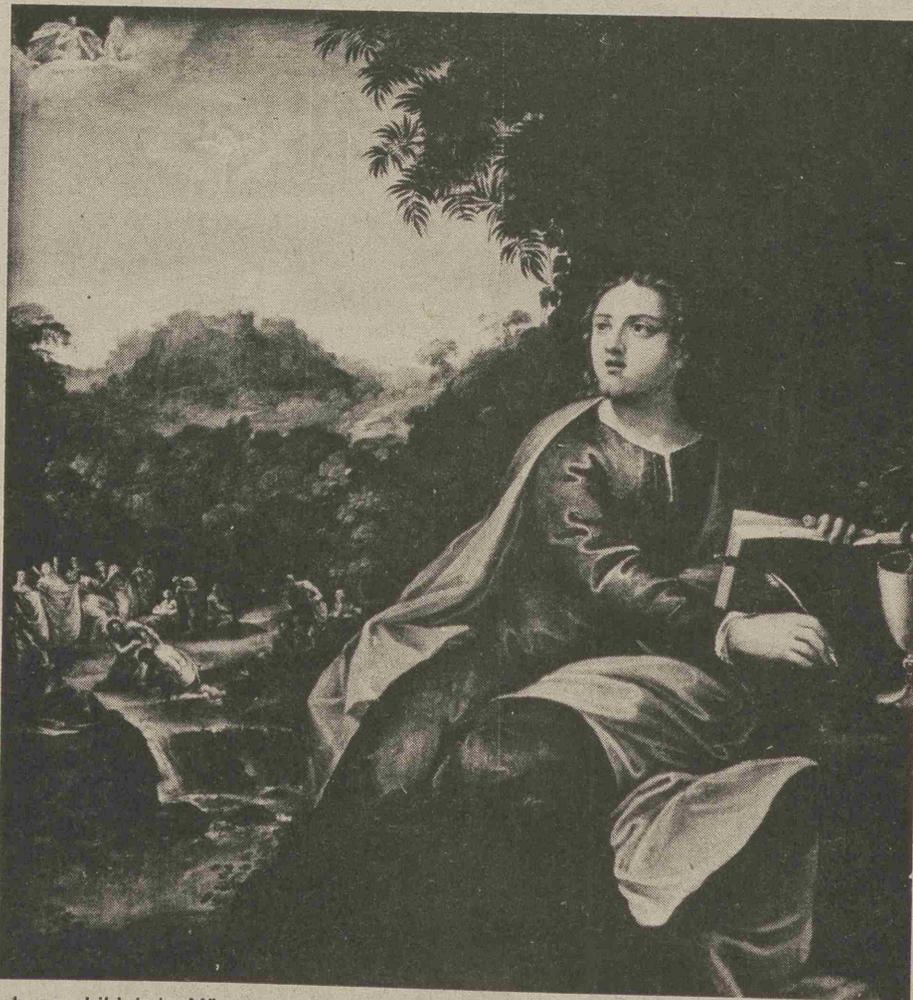
⁹ Adam Elsheimer, am 18. März 1573 in Frankfurt geboren und 37-jährig, wie Raffael, am 11. Dezember 1610 in Rom gestorben, wird zu den frühreifen und frühvollendeten Künstlern gezählt. Nach einer Lehre in der Heimat bei dem Maler Philipp Uffenbach reiste er über München und Venedig nach Rom, wo er sich seit 1600 aufhielt.

¹⁰ Satyr und Nympe (Berlin).

¹¹ Paulus auf Malta (Leningrad), Joseph von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen (Dresden), Der barmherzige Samariter (Leipzig), Der schalmeiblasende Hirte (Florenz), Flucht nach Ägypten (Wien) und andere.

¹² Eugen Gradmann (Bearb.), Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Esslingen a. N. 1907, S. 352. Nach dem Gmünder Kontraktbuch 1640–57 (Stadtarchiv) wird für den Gmünder Maler Johann Schlecht ein Geburtsbrief ausgestellt. Er suchte also in jenen Jahren andernorts um das Bürgerrecht nach. Diesen Hinweis habe ich der gütigen Hilfe des Herrn Stadtarchivars Deibele zu danken.

¹³ Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Band II, S. 206.



Johannesbildnis im Münster