

Die Wandgemälde in der Schlosskapelle zu Obergrombach.

Von

Wilhelm Lübke.

In der Schlosskapelle zu Obergrombach ist vor kurzem durch die Sorgfalt des jetzigen Besitzers, Herrn von Bohlen und Halbach, ein Cyklus von Wandgemälden des späten Mittelalters entdeckt worden, der die spärliche Reihe ähnlicher deutscher Werke aus jener Zeit um ein wichtiges Glied vermehrt. Obergrombach liegt etwa eine Wegstunde südlich von Bruchsal, nicht ganz eine halbe Stunde von der Eisenbahnstation Untergrombach, von wo aus man den Ort am leichtesten erreicht. Die Strasse führt in langsamer Steigung durch einen von wilden Rosen, Haselstauden, Brombeeren und anderem Gesträuch eingefassten Hohlweg hinauf. Der erste ansehnlichere über der Ebene aufragende Hügel trägt die äusserst malerischen umfangreichen, von mächtigem Epheu fast ganz bekleideten Ruinen der alten Burg, die dem späteren Mittelalter anzugehören scheint. Begreiflich, dass diese erste aus der Ebene aufragende Kuppe schon früh einen befestigten Wohnsitz erhielt. Etwas tiefer liegt das jetzige Schloss, ein kunstloser Bau des vorigen Jahrhunderts, mit moderner Gothik verbrämt, der vielleicht auf den Substruktionen einer ehemaligen Vorburg sich erhebt. Auch hier wie fast überall bewährt sich die Umgestaltung in den Sitten der verschiedenen Zeiten, da man im 17. und 18. Jahrhundert von den meist hochgelegenen Burgen des Mittelalters herabstieg, um sich in bequemerer Lage weiter unten anzubauen. Der Blick schweift von den Fenstern weit über das reiche Hügelland hin, welches sich gegen die Rheinebene bis nach Germersheim und Speyer hinzieht. Darüber hinaus die feinen Linien des Hardtgebirges. Noch etwas tiefer als das Schloss, mit diesem durch terrassierte



Aufnahme von Ernesto Tesdorpf, Karlsruhe.

Lichtdruck von J. Schober, Karlsruhe.

Kreuzabnahme in der Kapelle von Obergrombach.



Aufnahme von Ernesto Tesdorpf, Karlsruhe.

Lichtdruck von J. Schober, Karlsruhe.

Jüngstes Gericht (Hölle) in der Kapelle von Obergrömbach.

Weingelände verbunden, liegt die Kapelle, ein durchaus schmuckloser Bau, der nicht einmal an den Fenstern Spuren seiner Entstehungszeit zu erkennen giebt; denn statt gothischer Theilungen und spitzbogiger Abschlüsse zeigen die Fenster nur den charakterlosen flachen Stichbogen. Nur das an der Nordseite angebrachte Portal ist im Spitzbogen geschlossen.

Aus den geschichtlichen Nachrichten, welche über den Ort vorliegen¹⁾, hebe ich nur das für unsern Zweck Wichtige heraus. Die früheste Erwähnung geht in den Anfang des 13. Jahrhunderts hinauf, denn 1207 wird ein Otto de Grünbach genannt.²⁾ Ein Ceisolfus de Grünbach kommt 1277 und 1298³⁾, ein Otto wieder 1296 vor.⁴⁾ Im 14. Jahrhundert erscheint die Burg als ein Besitz des Bistums Speyer, denn 1337 „feria sexta ante cathedram Petri“ bestätigt Bischof Gerhart von Speyer dem Ulrich von Württemberg, Propst von St. Widen zu Speyer, die ihm wegen seiner Verdienste um das Bistum auf Lebenszeit verliehene Nutzniessung der Burg zu Grünbach, der stat und des dorfes nider Grünbach etc. Bei dem Tode Ulrichs sollen sowohl die in der ersten Verschreibung genannten Güter wie auch die in der zweiten an das Bistum zurückfallen.⁵⁾ Aus dem Jahre 1432 ist die Thatsache hervorzuheben, dass Bischof Raban (von Helmstädt) an Reinhard von Sickingen, Vogt zu Bretten, Burg und Stadt Obergrombach auch Dorf Untergrombach um 10 000 fl. auf Widerruf verpfändet.⁶⁾ Sein zweiter Nachfolger Reinhard löste diese und viele andere verpfändete Besitzungen wieder ein.⁷⁾

Grössere Bedeutung gewinnt für uns die Geschichte von Obergrombach erst unter Bischof Johannes Nix von Hoheneck zu Enzenberg, der von 1459 bis 1464 regierte. Nach dem Zeugnis seines Wappens war er es, welcher die Kapelle mit Wandgemälden schmücken liess. Er stammte aus einem freiherrlichen Geschlechte, das sich nach einer in dem alten Kraichgau, dem heutigen württembergischen Oberamt Maulbronn gelegenen Burg Enzenberg nannte. „Ausgezeichnete Gelehrsamkeit, Unbescholtenheit des Wandels und rege Thätig-

¹⁾ Ich verdanke dieselben Herrn Archivrat Dr. Schulte und Herrn Dr. Krieger. — ²⁾ Diese Ztschrft. I, 115. — ³⁾ Ebenda I, 445; II, 476. — ⁴⁾ Ebd. XXVII, 85. — ⁵⁾ Copialbuch 129, fol. 63 b. — ⁶⁾ Copialb. 134, fol. 119. Diese Ztschrft. VIII, 293. — ⁷⁾ Remling II, 72.

keit“ werden ihm von Remling¹⁾ zugeschrieben. Seine Regierungszeit fiel aber in eine Epoche, wo die Kämpfe mehrerer benachbarten Fürsten gegen Friedrich den Siegreichen von der Pfalz das Land weithin verwüsteten. Anfangs hatte Bischof Johannes sich dem ihm befreundeten Pfalzgrafen angeschlossen; dann aber, durch Androhung des päpstlichen Bannes und der kaiserlichen Acht gedrängt, trat er der Koalition gegen den Pfälzer bei, wurde dadurch aber an allen Katastrophen beteiligt, welche die Tapferkeit des siegreichen Kurfürsten über die Lande seiner Gegner verhängte. Als Friedrich in der Schlacht von Seckenheim (30. Juni 1462) seine Feinde aufs Haupt geschlagen hatte, blieb nichts übrig als von dem Sieger den Frieden zu erbitten. In Folge dieser schweren Niederlage sah sich Bischof Johann veranlasst, 1464 auf sein Bistum zu verzichten, welches dann dem kurfürstlichen Kanzler, dem energischen Matthias von Rammung, übertragen wurde. Unter den Gütern, welche Johannes sich zu seinem standesgemässen Unterhalt auf Lebenszeit ausbedang, war auch das Schloss Obergrombach samt dem dazu gehörigen Dorfe und dem Dorfe Untergrombach.²⁾ „Der Welthandel müde, froh seiner schweren Bürde bei drückendem Alter überhoben zu sein, zog sich Johannes auf das ihm eingeräumte Schloss Obergrombach zurück³⁾, nahm dann aber seit 1467 seinen Wohnsitz in Pforzheim. Wir dürfen nun wohl mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass die Ausmalung der Kapelle in den Jahren 1464—1467 erfolgte. Dass der Bischof eine Vorliebe für das landschaftlich so anmutig gelegene Obergrombach hatte, geht aus seinem wiederholten Aufenthalte daselbst während seiner Regierungszeit hervor. So weilte er dort im Sommer 1461 und erteilte „im grossen steinernen Sommerhause“ (wahrscheinlich dem stattlichen Saal, der noch jetzt den Hauptteil der Burg ausmacht) dem Prämonstratenserpropst Heinrich von Kaiserslautern seine hochstiftlichen Lehen.⁴⁾ Bemerkenswert ferner ist aus derselben Zeit die Notiz, dass Bischof Matthias 1465 dem Hans von Gemmingen zu Gutemburg Schloss und Städtlein Grombach mit dem Dorf Untergrombach um 10 000 fl. verpfändet. Hans darf am Schloss

¹⁾ Remling II, 110. — ²⁾ Ebenda II, 135. — ³⁾ Ebenda II, 137. — ⁴⁾ Ebenda II, 121.

um 200 fl. verbauen, die beim Rückkauf abgerechnet werden sollen.¹⁾ Von dieser Summe erhielt Bischof Johann 7600 fl. gegen Verzicht auf seine Pension und andere Ansprüche. Aus dem Erlöse kaufte der Bischof unter anderm von seinem Vorgänger ein silbernes Wasserbecken um den ansehnlichen Preis von 200 fl.²⁾ Soviel geht aus alledem hervor, dass Bischof Johannes nur kurze Zeit der Ruhe auf Obergrombach sich erfreut haben kann. Die Entstehung der Wandgemälde drängt sich demnach wohl in die Jahre 1464—1465 zusammen. Aber ebenso gut lässt sich die Annahme begründen, dass die Gemälde bereits in den ersten Jahren seiner Regierung, also bald nach 1459, ausgeführt sein mögen. Für die kunstgeschichtliche Stellung sind diese unbedeutenden Zeitunterschiede gleichgiltig.

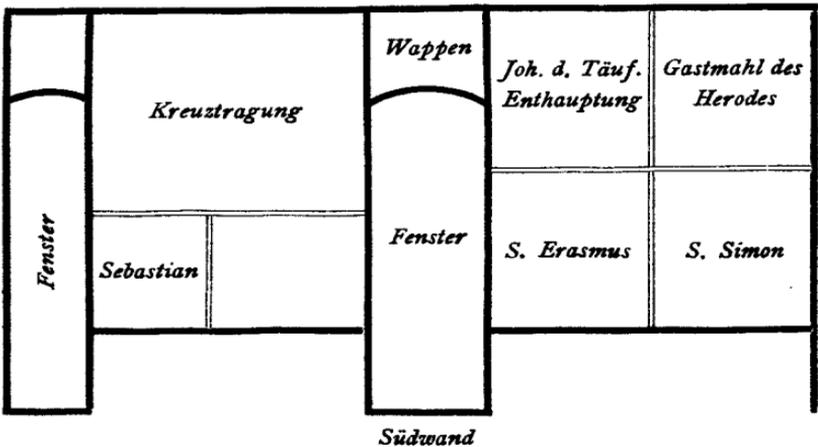
Um nun zur Betrachtung dieser Werke überzugehen³⁾, treten wir in den unansehnlichen kleinen rechtwinkligen Raum, der durch Beseitigung des ehemaligen Chores und durch Einbau einer Empore noch mehr beeinträchtigt worden ist. Welche Gestalt der Chor hatte, würde sich nur durch Nachgrabungen ermitteln lassen, da an der Ostseite das Terrain aussen eine beträchtliche Erhöhung erfahren hat. Wahrscheinlich hing diese Umgestaltung mit dem Umstande zusammen, dass die Kapelle in neuerer Zeit seit 1843 der israelitischen Gemeinde als Synagoge überlassen war. Als das Schloss in den Besitz des Herrn von Bohlen und Halbach überging, wurde die Kapelle ihrer früheren Bestimmung zurückgegeben.

Von den ehemaligen Wänden des Chores sieht man die bei der Beseitigung stehen gebliebenen Ansätze an beiden Ecken, und es setzen sich auch die Wandgemälde an ihnen fort. Merkwürdig ist, dass auch an der Aussenseite des ehemaligen Chores Spuren von Wandgemälden hervortreten, darunter das Wappen der Familie von Venningen, wie Archivrat Dr. Schulte festgestellt hat. Sollte hier eine Spur jenes Hans Heller von Venningen vorliegen, der 1485 zum „Keller gen Grumbach“ bestellt wird?⁴⁾ Der ganze Raum der Kapelle

¹⁾ Copialbuch 142, fol. 296. — ²⁾ Copialbuch 147, fol. 110. Verzeichnis des Silbergeschirrs Bischof Johannes fol. 112. — ³⁾ Im Auftrage des Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts hat Hr. E. Tesdorpf in Karlsruhe die Bilder mit grosser Sorgfalt aufgenommen. Nach diesen Aufnahmen sind die hier mitgetheilten Lichtdrucke hergestellt: Taf. I Kreuztragung, Taf. II Jüngstes Gericht. — ⁴⁾ Copialbuch 151, fol. 101.

misst 16,50 m Länge, 9 m Breite und 5,25 m Höhe. Eine Holzbalkendecke bildet den obern Abschluss; drei Fenster, zu welchen an der Nordseite noch die Thür und ein darüber befindliches Oberlicht sowie die Kanzelnische kommt, durchbrechen die Flächen.

Der Aufgabe, so unregelmässige Flächen künstlerisch zu gliedern, war der Künstler nicht gewachsen. Er wirft grössere und kleinere Bilder ziemlich regellos darüber hin und lässt sich dabei nur von den Rücksichten leiten, welche das jedesmalige Thema ihm auferlegt. Hier erkennt man sofort, wie sehr der deutschen Kunst damals die Fähigkeit abhanden gekommen war, grosse monumentale Cyklen rhythmisch zu gestalten, während zu derselben Zeit in Italien der grosse Giotto und seine Schule nach dieser Seite hin die Monumentalkunst aufs höchste entwickelt hatten.



Der Gesamteindruck ist immerhin ein bedeutender, obwohl die Gemälde vielfach stark verblichen und zum Teil schwer zu erkennen sind. Im Ganzen darf man doch von ziemlich guter Erhaltung reden. Der Inhalt bezieht sich auf einige Szenen der Passion, mehrere Martyrien von Heiligen, dazu — was in einem solchen Cyklus nicht fehlen durfte — eine Darstellung des jüngsten Gerichts. Die Fensterleibungen sind für Einzelgestalten von Heiligen verwendet. Es ist also derselbe Gedankengang, der den meisten Schöpfungen jener Zeit zu Grunde liegt. Man kann sagen, dass damals, in Deutschland wenigstens, Marterszenen und Passionsdar-

stellungen die Überhand haben, dem leidenschaftlich erregten Gefühl der Zeit entsprechend. Noch Eins ist sofort beim ersten Blick festzustellen: dass der Künstler von den damals in Süddeutschland schon merkbar werdenden Einflüssen des flandrischen Realismus, der schon 1468 mit dem Hochaltare von Hans Schühlein zu Tiefenbronn seinen Einzug hält, noch völlig frei ist. Vielmehr bewegt er sich unbeirrt in den ausgetretenen Geleisen der absterbenden spätmittelalterlichen Kunst; daher die weichfliessenden Gewänder, die noch keine scharfen Faltenbrüche kennen, daher auch die idealen rundlichen Formen der Gesichter in allen jugendlichen und weiblichen Köpfen. Aber bei alledem weiss dieser Maler doch die prägnanten Erscheinungen der Wirklichkeit charaktervoll zu erfassen, wie wir besonders im jüngsten Gericht und im Gastmahl des Herodes finden werden. Selbst schärfere Accente des Seelenlebens, leidenschaftliche Bewegung des Gemüts, Trauer, Wehmut, Erschütterung, Gram weiss er wirkungsvoll zu schildern.

Die technische Behandlung zeugt bei einer gewissen Breite und Leichtigkeit der Pinselführung doch von Sorgfalt und dem Streben nach plastischer Modellierung der Gestalten. In den Köpfen wird diese dadurch herbeigeführt, dass mit hellbräunlichen Schattentönen, welche durch aufgesetzte Lichter noch gewinnen, die Formen sich runden. Ohne ein tieferes Naturstudium hat der Künstler doch eine lebendige Vorstellung von den Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers und weiss namentlich auch die Hände in sprechender Haltung zu zeichnen. Überaus reich muss ursprünglich die farbige Wirkung gewesen sein. Ein leuchtendes Rot und ein helles Grün, die beiden Hauptöne der gothischen Epoche, haben auch hier die Oberhand; dazu gesellen sich braun, blau, gelb in verschiedenen Schattierungen, gelegentlich auch violett. Die Kleidung ist oft in reicher Pracht dargestellt und es fehlt nicht an gemusterten Brokat- und Damastgewändern, an Geschmeide, Perlen und Edelsteinen. Dass die Mäntel ein farbiges Futter haben, ist selbstverständlich. So gross zeigt sich die Farbenfreude des Künstlers, dass er für die zahlreichen Heiligenscheine die verschiedensten Töne verwendet. Landschaftliche Hintergründe kennt er als Mann des Mittelalters noch nicht, wohl aber weiss er die architektonische Umgebung charakteristisch zu zeichnen, wenn ihm auch eine strengere Perspektive

abgeht. Seine Einzelgestalten, wie die grösseren Kompositionen, stellt er auf einfarbige dunkle Gründe von verschiedenen Tönen. Die Bilder umgibt er mit braunroten Rahmen, in welche weisse Ornamente eingezeichnet sind. Den unteren Abschluss des Cyklus begleitet er mit einer rot und grün gemalten Draperie, in welche kräftig gezeichnete grün und gelb gemalte Rosetten eingestreut sind. Die Gesamtwirkung ist immer noch eine reiche und dabei harmonische.

Beginnen wir mit der südlichen Wand. Ihre linke Hälfte enthält im oberen Teile das weitaus grösste dieser Bilder, welches die Kreuztragung in einer figurenreichen, tumultuarisch bewegten Scene schildert (Taf. I). In der Mitte erblickt man die durch ihre bedeutende Grösse hervorragende Gestalt Christi, angethan mit langem, weissem Gewande und farbigem rotgefüttertem Mantel. Er schleppt mit Anstrengung das schwere Kreuz, dessen Langbalken von einem Mann in dunkler Kapuze, Simon von Kyrene, gehalten wird. Der Erlöser wendet sich mit dem Blick seiner grossen dunklen Augen gegen die hinter ihm stehende Gruppe der frommen Frauen, unter denen Maria, von Johannes gehalten, die Hände über der Brust kreuzt, während Veronika auf dem Schweisstuch das Antlitz Christi ausgebreitet zeigt. Hinter dieser Gruppe schreiten Gewaffnete aus dem Stadthor hervor. Die linke Seite des Bildes zeigt die nur mit einem Schurz bekleideten beiden Schächer, die um den Hals mit einem Strick gebunden sind, den ein bewaffneter Krieger hält. Der Künstler hat versucht das Nackte durch ziemlich flüchtige Andeutung der Rippen und Sehnen zu charakterisieren. Ein anderer Soldat von auffallend kleiner Figur, zwischen dieser Gruppe und Christus stark ausschreitend dargestellt, schwingt mit heftiger Gebärde einen Streithammer. In dieser Umgebung fehlt auch nicht die widerwärtige Figur eines Mannes, der, mit beiden Händen den Mund weit aufreissend, den Erlöser verspottet. Darüber erblickt man die Anführer des Zuges in Hut und Sendelbinde, von denen zwei auf sehr fromm einherschreitenden Pferden, einem Schimmel und einem Falben, sitzen, während das Ross des dritten, wieder ein Schimmel, sich wild aufbäumt. Die beiden vorderen Reiter sind durch würdige bärtige Gesichter ausgezeichnet, während der dritte halb durch eine Kapuze verhüllt ist. Ein dichtes Gedränge von

Kriegsvolk schliesst sich an, und mehrere Henkersknechte schleppen eine Leiter, durch deren Sprossen der eine seinen Kopf steckt. Das Terrain ist durch die hochaufragende Stadtmauer mit ihrem Zinnenkranze bezeichnet. Die Komposition des Ganzen ist lebendig und trotz starker Überfüllung klar und ansprechend. Tieferes Naturstudium liegt, wie gesagt, nicht in der Begabung des Künstlers, aber es fehlt nicht an einzelnen charaktervollen und dramatischen Zügen.

Unter diesem Bilde sieht man links in einem kleinen, ungefähr quadratischen Gemälde das Martyrium des heiligen Sebastian, der im blauen, hellbraun gefütterten Mantel und Hut an einen Baum gefesselt dargestellt ist, doch so, dass der Mantel den bis auf einen Schurz unbedeckten Körper ganz hervor treten lässt. Auch hier zeigt die Figur kein tieferes Naturgefühl, aber eine lebendig empfundene Bewegung, die sich besonders in der Art ausdrückt, wie der Gepeinigte mit beiden Händen nach dem Kopfe greift. Das Gesicht mit den seitwärts niederhängenden geschlossenen Augen, der runden Nase, dem vollen Munde und runden Doppelkinn zeigt die konventionellen Züge gothischer Kunst. Überaus lebendig und trefflich der Wirklichkeit abgelauscht sind die Bewegungen der beiden Kriegsknechte, welche mit Armbrust und Bogen auf ihr Opfer anlegen. Sie tragen die kurzen geschlitzten Röcke der Zeit, der Bogenschütz braunrot mit heller, eng anliegender Hose, der Armbrustschütz einen grünen Rock und braunes Beinkleid. Grossblättrige Wiesenblumen beleben den Boden, auf dem die Scene vorgeht.

Das etwas breitere Bild rechts von dem vorerwähnten enthält zwei gegeneinander schreitende Gestalten, von denen die eine im roten Hut und braunem Mantel ein Kardinal zu sein scheint, die sich mit belehrender Gebärde gegen die andere wendet. Diese dagegen ist eine jungfräuliche Gestalt mit Königskrone, in grünem Mantel und rotem Kleid, in der Rechten einen Stab haltend. Dahinter noch Spuren einer dritten ganz zerstörten Figur.

Rechts vom Fenster sind in zwei Reihen vier ungefähr gleichgrosse Bilder angebracht. Oben links sieht man die Enthauptung Johannes des Täufers. Der Heilige kniet vor seinem Kerker, einem gothischen Bau mit runden Fenstern und Pforte, und hat mit gefalteten Händen den Streich des Henkers erwartet, der weit ausschreitend mit Anstrengung

das Schwert in die Scheide zurückstösst. Hier wie überall in diesen Bildern ist die Zeichnung der langen dünnen Beine und der Füße von sehr geringem Verständnis. Der Henker trägt wieder den kurzen geschlitzten roten Rock und enge blaue Hosen. Aus den Zuschauern hebt sich ein bärtiger Mann mit kurzem, pelzverbrämtem grünen Rock, auf dem Haupt die herabhängende Sendelbinde, hervor. Er deutet mit der Hand auf den Vorgang hin. Im übrigen sind die Einzelheiten dieses Bildes sehr undeutlich geworden.

Daneben rechts sieht man das Gastmahl des Herodes, ein Kulturbild von lebendigem Interesse. Wie eine ziemlich steife Puppe kommt von links die Tochter der Herodias in langem purpurrotem Kleide und hermelinverbrämtem Mantel herangeschritten, in den Händen die Schüssel mit dem Haupte des Busspredigers tragend. Herodes hinter der Tafel sitzend hebt vor Erstaunen beide Hände empor, während seine Gemahlin ihre Linke wie betuernd auf die Brust legt. Neben ihr zwei kleinere Hofdamen in der Tracht der Zeit. Den Vordergrund füllen zwei Diener, welche bei dem in einem Kübel stehenden Weingefäss als Schenken thätig sind. In der linken Ecke des Bildes sieht man drei Musikanten mit Klarinette, Trompete und Pflöcke, dahinter den Hofnarren in seiner Gugel mit den Eselsohren. So haben wir das lebendige Bild eines Gastmahls der Zeit, voll kulturgeschichtlichen Reizes.

Von den beiden unteren Bildern stellt das zur Linken den heiligen Erasmus dar, welchem mit einer grossen Winde, an der zwei Henker drehen, die Eingeweide herausgezogen werden. Der Heilige, der nur mit der bischöflichen Mitra bekleidet ist und dessen Hände von zwei Henkern gehalten werden, liegt lang ausgestreckt da und man sieht ihn den Mund zur Klage öffnen. Die Zeichnung des Körpers ist wieder in der konventionellen Art der gothischen Kunst ausgeführt, welche den Brustkasten korbartig heraushebt und die Hüften über den stark eingezogenen Weichen mit fast weiblicher Rundung heraustreten lässt. Obwohl das Bild ziemlich stark verblichen ist, erkennt man doch auf der Plattform eines turmartigen Baues eine gedrängte Schar von Zuschauern, die den Ausdruck ihrer Teilnahme bis zum Entsetzen steigern. Die vorderste Figur hebt beide Hände klagend hoch über den Kopf empor. Den Hintergrund bildet der gestirnte Himmel.

Das Bild zur Rechten stellt das Martyrium des ebenfalls als Bischof charakterisierten Apostels Simon dar. Er kniet mit der bischöflichen Tiara bekleidet und wendet den Blick gegen den Beschauer, während zwei Schergen beschäftigt sind ihn mit einer grossen Säge von oben nach unten zu durchschneiden. Über ihm sieht man in einem Sessel einen bärtigen König mit der Krone, begleitet von einem in die knappe Tracht der Zeit gekleideten jungen Hofmann, der Vollstreckung des Urteils assistieren. Daneben etwas weiter unten eine Gruppe von Zuschauern, wobei mehrere Frauen.

An den Leibungen des ersten Fensters sind vier einzelne Heilige dargestellt; an der Ostseite ist es ein Heiliger in schwarzem Pilgermantel und grünem Untergewand, wahrscheinlich Jakobus Major; darunter eine weibliche Heilige in weissem Kleide und schwarzem Mantel, wohl die heil. Klara. Gegenüber sieht man einen jugendlichen Bischof mit reichverzierter goldener Inful; darunter den heil. Andreas in grünem Mantel und rotem Untergewand. Im flachen Fensterbogen erkennt man das Symbol des Evangelisten Matthäus, den Engel. Hier möge gleich vorweg genommen werden, dass im Bogen des zweiten Fensters der geflügelte Löwe des h. Markus mit Spruchband, darauf der Name noch zu lesen ist, in den Fenstern der Nordseite der Adler und der geflügelte Stier, also die Symbole des h. Johannes und des h. Lukas, zu sehen sind. Das zweite Fenster der Südseite enthält ebenfalls jederseits zwei Gestalten, und zwar einen h. Papst in gelbem Gewand und rotem Mantel, in der Hand eine gothische goldene Inful; darunter ein h. König mit langem blondem gespaltenem Bart, in der Rechten das Scepter, die Linke in den Gürtel steckend; blauer Leibrock, sehr lange Schnabelschuhe. Über ihm sieht man wie ein Attribut einen goldenen Kelch. Somit könnte es der h. Eduard der Märtyrer sein; doch kommt dieser in Deutschland wohl kaum vor.

An der Wandfläche über dem Fenster halten zwei anmutig bewegte Engel das Wappen des bischöflichen Stifters. Von den beiden Bildern am Ende dieser Seite, die unter der Empore nicht gut sichtbar sind, zeigt das obere zwei Engel, die vor einer Heiligengestalt (Madonna?) auf Laute und Hackbrett musizieren. Das untere Bild ist kaum noch zu erkennen.

Von der nördlichen Wand ist der grösste Teil einer

Darstellung des jüngsten Gerichtes gewidmet, welche sich bis an das in der Mitte der Wand angebrachte Fenster hinzieht und sich ebensoweit links von der Eingangsthüre fortsetzte, denn mitten über der Thür zeigt sich noch der obere Teil der Gestalt des Weltenrichters, die grösstenteils leider durch ein später über der Thür eingebrochenes Fenster zerstört ist. Die rechts noch vorhandenen Partien des grossen Gemäldes enthalten die Seite der Verdammten (Taf. II). Es ist eine figurenreiche, sehr gedrängte, dabei überaus lebendige, ja dramatische Schilderung. Oben zur Linken des Richters kniet fürbittend Johannes der Täufer, hinter ihm eine kleinere Engelsfigur in Diakonengewändern, einen Korb in der Hand haltend, hinter diesem wieder ein grösserer Engel, der mit Macht in die Posaune stösst. Neben ihm auf einem Spruchband eine stark verlöschte Inschrift von welcher ich zu entziffern meine: „Komment ir Doden komment tzu gericht.“ Dann folgt noch ein Engel, eine Seele in Gestalt eines nackten Kindes auf den Händen tragend, und endlich sieht man ganz rechts in einer besonderen Abteilung eine Darstellung der heiligen Wandlung mit einer Anzahl kniend Anbetender. Der ministrierende Geistliche hebt eben die Hostie zur Konsekration empor. (Eine derartige Darstellung in Verbindung mit dem jüngsten Gericht ist mir nirgend sonstwo bekannt.) Alle übrigen Teile des grossen Bildes sind den Schilderungen der Verdammten, besonders ihren Kämpfen mit wilden phantastischen Teufeln gewidmet. Dabei ist eine Darstellung verschiedener Abteilungen von Verbrechern und Lasterhaften versucht, die sehr merkwürdig erscheint. Sie sitzen und liegen nämlich gruppenweise in einzelnen schmalen, langgestreckten und an der einen Seite hoch hinaufreichenden Behältern, die man auf den ersten Blick für eine sonderbare Art von Kähen halten könnte, welche in dem Flammenmeer schwimmen; sie sind aber an beiden Enden mit grossen, aufrechtstehenden Hauern besetzt und enden vorn in einer Art mächtigen krummgebogenen Zahnes. Es sind offenbar die der mittelalterlichen Vorstellung angehörenden, bekanntlich auch bei Dante eine grosse Rolle spielenden Höllenpferche, in welchen die Vertreter der verschiedenen Laster vereinigt sind. In dem vordersten und grössten ist eine Säule aufgerichtet, an welcher auf einem Spruchband geschrieben steht: [Ir] morder gebent

. Also hätten wir in dieser Abteilung die Mörder zu erkennen. An diese Säule klammert sich ein teuflisches Scheusal mit Krallen, Bockshörnern und Weiberbrüsten, in dessen hinterem Rachen, denn mit solch doppeltem Gesicht sind sämtliche Teufel ausgestattet, eben ein Unglücklicher verschwindet. Andere Unholde strecken ihre Krallen nach einem ängstlich sich in die Ecke drückenden bärtigen Manne aus. Zwei Männer, der eine durch den spitzen Hut als Jude, der andre durch die Krone als König bezeichnet, schauen mit Gebärden des Schreckens diesen Vorgängen zu. Zu dieser wilden Scene macht ein ganz vorn stehender, rot und grün schillernder Teufel auf einer Schalmei und einer Trommel eine infernalische Musik. Ein anderer neben ihm stehender Teufel versucht eine Anzahl armer Seelen in den Höllenrachen hinein zu ziehen, indem er sie mit einer Art Strick oder Band umwunden hat; man sieht darunter eine Jungfrau mit einem Kranz in der Hand, einen Arbeiter, der seine Hacke geschultert hat, ein Weib, das mit beiden Händen einen Topf hoch empor hält, einen Bischof, einen Baumeister mit dem Winkelmass und mehrere andere Gestalten mit dem vollen Ausdruck der Verzweiflung, namentlich einen eleganten modisch gekleideten jüngeren Mann mit übermässig langen Schnabelschuhen. Mit derselben ausdrucksvollen Lebendigkeit setzt sich der Kampf der Verdammten mit den teuflischen Spukgestalten durch die übrigen Teile des Bildes fort. Besonders auffallend erscheint ungefähr in der Mitte des Bildes die schlanke Figur eines jungen Mannes, der aufrecht stehend, aber den Kopf nach vorn gebeugt mit dem Ausdruck erschütternder Qual sein Schicksal erwartet, indem er die Rechte wie in Verzweiflung an den Kopf legt. Bemerkenswert ferner, dass mit Ausnahme jenes Bischofs kein Geistlicher unter den Verdammten zu finden ist. Dagegen fehlt es nicht an der Seele, welche gegen die Mitte des Bildes hin durch einen Engel einem besonders wilden Teufel entrissen wird, der sich dafür an einer im tiefsten Jammer die Hände faltenden Verdammten schadlos hält. Die Lebendigkeit und der Reichtum der Komposition, die Mannigfaltigkeit in der Schilderung der Seelenzustände verdient alle Anerkennung; die zahlreichen nackten Körper verraten wiederum kein tieferes Naturverständnis, aber ein lebendiges Gefühl für Ausdruck und Ge-

bärden. Dagegen steht die unter der später eingebauten Empore befindliche Abteilung der Seligen in Erfindung und gar zu flüchtiger Ausführung bedeutend zurück. Auffallend ist, dass sich hier nur Geistliche finden, sämtlich mit dem Ausdruck der Demut die Augen niederschlagend, wodurch eine störende Monotonie in die Darstellung kam. Da man sonst im Mittelalter die Geistlichkeit gewöhnlich zu den Verdammten brachte, so scheint es, dass hier die Rücksicht auf den geistlichen Auftraggeber den Maler gehemmt hat. Nicht zum Vorteil seiner Komposition. Die rohe, flüchtige und gleichgiltige Ausführung dieser Partie steht aber so tief unter dem Übrigen, dass man annehmen muss, der Tod oder irgend ein andres Ereignis habe dem Künstler, der diesen Cyklus geschaffen, die volle Beendigung unmöglich gemacht und es sei dann an seine Stelle ein viel geringerer Nachfolger berufen worden. Schon der völlige Mangel an Modellierung der Köpfe spricht dafür.

Über dem Fenster ist das von zwei Engeln gehaltene Wappen des Stifts Speyer gemalt. Es folgt nun rechts der Teil der Wand, welcher durch die Kanzel und die über derselben offenbar später angebrachte Nische geteilt ist. Der Künstler hat die ganze Breite und die obere Hälfte der Fläche, die über die Nische hinwegreicht und also ein einheitliches Feld bildet (ursprünglich auch noch die durch die Nische später zerstörte Fläche), zu einer Darstellung des heiligen Georg als Drachentöter verwendet. Von dem Heiligen ist wenig mehr zu sehen, aber rechts erblickt man in der Ecke den riesigen, weit aufgesperrten Rachen des Untiers, der eben von der Lanze durchbohrt wird, links von der Nische zeigen sich das Hinterteil und die Beine seines Pferdes, sowie die Windungen des Drachenschweifes. Darüber rechts auf einem Felsen knieend die Gestalt der Königstochter in langem Hermelinmantel.

Die unteren Teile der Wand, links und rechts von der Kanzel, sind kleineren Darstellungen gewidmet. Links sieht man zunächst den von Kriegerern bewachten h. Laurentius, der auf dem Roste über einem Feuer liegt, welches ein Henker mit einem Blasbalg anfacht. Ein Engel bringt dem Gemarterten himmlischen Trost. Darunter ein ebenfalls kleineres Bild, das starke Beschädigungen erlitten hat. Man erkennt nur noch einen von

zwei Geistlichen geleiteten, mit breitrandigem Hut bedeckten und an den Füßen gefesselten Mann, der im Begriff ist, in einen Nachen zu steigen.

Rechts ist in einem einzigen Bildfeld die heilige Magdalena (oder Maria Ägyptiaca?) dargestellt, welche von anmutigen Engeln zum Himmel emporgetragen wird. Ihr ganzer Körper ist, gemäss der Legende, bis auf die Brust mit Haaren bedeckt. Das Köpfchen hat lieblichen Ausdruck und rundliche Formen.

An der Leibung des ersten Fensters sieht man einerseits eine weibliche Heilige mit langherabwallendem blonden Haar in weissem Brokatkleid und Mantel; darunter einen bärtigen Heiligen in grünem, rot gefüttertem Mantel und gelbem Untergewand; andererseits die h. Katharina mit dem Rade, eine hoheitsvolle Gestalt von vornehmer Anmut, in hellgrünem, weissgefüttertem Mantel und einem prächtigen hochgegürteten braunen Brokatkleid, über welchem der Mantel weit zurückgeschlagen ist. Unter ihr die kräftige, schwarzbärtige Figur eines heiligen Pilgers. Auf dem hier anstossenden Bruchstück der ehemaligen Chorwand erkennt man das Fragment einer Darstellung der Geburt Christi. Wohl erhalten ist die überaus holdselige Gestalt der Madonna, die das nackte Kind auf dem Schosse hält. Ihr Hals ist wie bei der h. Katharina von einer doppelten Perlenschnur umzogen. Beide weibliche Figuren zeigen in den weichen Umrissen, dass der Künstler für weibliche Anmut eine besondere Begabung besass.

An der gegenüberliegenden Seite der Ostwand war eine Kreuzigung dargestellt, von der man nur noch den einen Schächer (zur Linken des Heilands) und eine der unter dem Kreuze stehenden Frauen zu erkennen vermag. Von dem darunter angebrachten Bilde ist nur das Bruchstück einer wie es scheint weiblichen Gestalt erhalten. Über dem hier in der Südwand angebrachten Fenster glaube ich eine allerdings sehr undeutliche Kreuzabnahme zu erkennen. Da sich hier weiter die grosse oben besprochene Darstellung der Kreuzigung anschliesst, so waren drei Szenen der Passion mit einander verbunden.

In dem zweiten Fenster der Nordseite erscheint einerseits im oberen Felde die feierliche Gestalt der Himmelskönigin, in lang herabfallenden und über den Boden hinfließenden Gewändern, auf dem Haupt eine prächtige Krone, die ganze

Figur von einer Strahlen-Aureole umgeben. Auf den Armen hält sie das nackte Christuskind, das sich zärtlich an sie schmiegt und ihr das Kinn streichelt. Im unteren Felde ist die Heimsuchung dargestellt; beide Frauen schlank, in weich wallenden Gewändern, Maria in blauem Kleid und weissem Mantel, der mit prachtvollen grossen Blumen durchwirkt ist. Ihre jungfräuliche Hoheit kontrastiert wirksam mit der demütigen Zuneigung in der Haltung der Elisabeth. Auf der linken Fensterleibung, also den Augen der Gemeinde weniger sichtbar, erkennt man im oberen Felde den h. Petrus in rotem Gewande und grünem Mantel, einen Schlüssel in der Hand, in sehr ausdrucksvoller Darstellung; darunter einen h. Bischof, der einem ganz kleinen Bäuerlein aus einem Mass Korn in seinen Sack schüttet.¹⁾

Das ist Alles, was sich von den Bildern im jetzigen Zustande erkennen lässt. Es ist immerhin ein stattlicher Cyklus, dessen Bedeutung für die Kunstgeschichte nicht unterschätzt werden darf. Vergessen wir nicht, dass durch das Eindringen der Gothik, welche der Wandmalerei die Flächen entzog und sie dafür mit dem musivischen Werke der Glasgemälde zu entschädigen suchte, die monumentale Malerei bei uns empfindlichen Abbruch erfahren hatte. Was in der romanischen Epoche von den grossartig strengen Bildern der Reichenau bis zu den frei entwickelten zu Schwarz-Rheindorf, Ramersdorf, Brauweiler, Soest, Methler, Braunschweig u. s. w. sich so herrlich entfaltet hatte, das vermochte unter den ungünstigen Bedingungen der gothischen Epoche sich nicht weiter zu entwickeln. Die grosse Kunst starb ab, und an ihre Stelle trat die Tafelmalerei, die mit ihren liebevoll durchgeführten Schöpfungen der Altarbilder plötzlich eine neue Richtung in die Kunst einführte. Die zart empfundenen Tafeln eines Meisters Wilhelm fanden in dem Hauptwerk des Meisters Stephan Lochner, im Dombild zu Köln, ihre reifste Vollendung. In diesem Wunderwerk erreicht die mittelalterliche Malerei ihren Gipfel.

Inzwischen hatte die Kunst der Brüder van Eyck sich in neuem Glanze erhoben. In der geistigen Anschauung noch

¹⁾ Ich vermag diesen Heiligen nicht zu bestimmen und würde dankbar sein, wenn er von kundiger Seite mir nachgewiesen würde.

ganz auf mittelalterlichem Boden wurzelnd, brachte sie dazu ein ganz neues, tief eindringendes Naturgefühl, das in einer neuen Technik, der Ölmalerei, seinen Ausdruck fand und in rascher Nachfolge zunächst alle deutschen Schulen nach sich zog. In diese Zeit der Gährung fällt die Entstehung des Cyklus von Obergrombach. Um dreissig Jahre früher malte Meister Lukas Moser von Weil den Magdalenenaltar in der Kirche zu Tiefenbronn (1431). Er steht ebenfalls noch auf dem Boden der mittelalterlichen Anschauung, Formgebung, Technik, aber es mischen sich in seine Darstellung anziehende Züge von Beobachtung der Wirklichkeit, eine Schilderung des umgebenden Lebens. Einzelne Motive verwandter Art treffen wir auch bei dem Künstler von Obergrombach, und sie sprechen sich namentlich in der Schilderung des Gastmahls bei Herodes anziehend aus. Aber im ganzen und grossen bleibt die frühere Kunst auch hier, mehr noch als bei dem beträchtlich früheren Meister von Tiefenbronn, das herrschende. Und auch hier ist unverkennbar: die Wandmalerei ist im allgemeinen Interesse in die zweite Linie zurückgedrängt. Man verlangte von ihr keine sorgfältige Durchbildung, und damit tritt sie entschieden hinter die Tafelmalerei zurück und vermag nicht mehr jene Grösse des Stils, jene Fülle und Feierlichkeit zu erreichen, welche der romanischen Wandmalerei schon im 12. Jahrhundert beschieden war. Erst mit dem Riesenbilde des jüngsten Gerichts im Ulmer Münster, das wenige Jahre nach dem Cyklus von Obergrombach (1471) entstand, gewann die Wandmalerei in Süddeutschland vorübergehend durch einen grossen Meister, der in dem Boden des neuen Naturgefühls wurzelte, eine zeitgemässe Entfaltung, die jedoch bald wieder verloren ging. Für die Kunstgeschichte aber ist es von Wert, auch an einem hinter dem Fortschritt der Zeit zurückgebliebenen Lokalkünstler die verschiedenen Strömungen, welche jene mächtig gährende Epoche bewegten, zu beobachten. Noch einen Vorzug darf man dem Cyklus von Obergrombach nachrühmen: er ist von dem schlimmsten Schicksal, welches alte Wandgemälde treffen kann, einer modernen „Restauration“, verschont geblieben. Möge er auch ferner solcher Unbill entgehen!