

Zwei fast vergessene Wandmalereien in der Biberacher Stadtpfarrkirche

An versteckter Stelle der den Hll. Martin und Maria geweihten Biberacher Kirche haben sich zwei bisher unbeachtete Wandmalereien erhalten. Damit sie in Biberach bekannt werden und auch der Mittelalterforschung zugänglich sind, sollen sie hier besprochen werden.

Die Fresken finden sich in den beiden Chorkapellen, die im Jahre 1466 an die ältere Kirche jeweils im Norden und im Süden angebaut wurden.¹ Die nördliche Seitenkapelle ist heute der Mutter Gottes geweiht und durch ein nur zu Zeiten des Gottesdienstes geöffnetes Chorgitter abgetrennt. Hier sieht man links vom Durchgang zum Hauptchor ein wohl in den Sechzigerjahren behutsam von der Übermalung befreites Gemälde (Abb. 1). Gegenüber im Norden, in der heutigen Beicht-Kapelle,² wurde links vom Durchgang zum Chor im Jahr 1778 eine Chororgel eingebaut³, die von einer Tür verschlossen zwischen zwei Strebepfeilern liegt. Über ihr finden sich die Reste der zweiten Malerei (Abb. 4 und 5); sie wurden im Jahre 1967 freigelegt und sehr stark restauriert.⁴

Zwei große Zyklen in Biberach

Das Bild im Norden ist Teil einer heute verlorenen Passionsfolge. Es zeigt die Entkleidung Christi direkt vor der Kreuzigung. Da diese Szene nur in großen Zyklen begegnet, muss dieser recht umfangreich gewesen sein. Im 14. und 15. Jahrhundert wurden derartige Bilderzählungen immer beliebter, sie sind uns in der Tafel- und auch in der Wandmalerei erhalten.⁵ Glücklicherweise findet man hier in Biberach ganz nah bei der Stadtkirche im heutigen Gemeindehaus St. Martin einen zweite, umfangreiche Bildfolge ähnlichen Inhalts. Diese wurde bereits mehrfach besprochen⁶, hier soll nur zusammenfassend darüber berichtet werden:

Heute wie im Mittelalter war das Gebäude zweistöckig⁷: Oben war die Michaelskapelle und unten das Beinhaus. Im heute restaurierten Bau entdeckt man im Treppenhaus, unter dem Triumphbogen der ehemaligen Kapelle, Reste eines Jüngsten Gerichts mit einer Höllendarstellung und im Saal dann eine Passionsfolge. Es wird also nicht nur der Leidensweg Christi gezeigt, sondern auch das Weltgericht, daher sollte man hier von einem christologischen Zyklus sprechen; der Datierung von B. Kadauke⁸, um 1470, ist zuzustimmen.

Von unschätzbarem Wert und wohl noch zu wenig beachtet sind die eindrucksvollen Berichte in der nach 1531 verfassten Chronik des Biberacher Priesters Hein-

rich von Plummern⁹. Der über die Folgen der Reformation erboste Zeitzeuge schildert zum einen die erstaunliche Fülle des Verlorenen, zum anderen erklärt er uns auch den Sinn des Dargestellten. Er schreibt: In der oberen Kapelle war an einer langen und hohen Wand ein dreißigteiliger Passionszyklus; dorthin sind viele Leute gegangen, um die Leiden Christi voll Reue für ihre Sünden andächtig anzuschauen und damit Erlösung von ihren Sünden zu erlangen. Man hat ihnen das empfohlen. Gott gebe, dass sie dies erkennen.¹⁰ Durch Nacherleben und Einfühlen in die Passion Christi soll so der Gläubige bereuen, seine Sünden erkennen und so Erlösung finden. Der Einfluss der Mystik, bei der jeder Einzelne seinen Weg sucht, wird hier ganz deutlich.¹¹

Die Passionsszene in der Stadtkirche

Das Bild zeigt die Entkleidung Christi, wobei der merkwürdige Kopf des einen Kriegsknechtes besonders auffällt. Die dazugehörige, umfangreiche Bilderfolge ist für uns heute verloren. Da das Kreuz, an dem Christus angehängelt werden soll, rechts im Bild bereit liegt, wird hier die zweite Entkleidung geschildert, war doch die erste nach Mt 7,28 vor der Geißelung. Vom hier gezeigten Geschehen berichten die Evangelien nicht. Aber im apokryphen (nicht kanonischen) Nikodemus-Evangelium heißt es: „Und als sie an den Ort (Golgatha) kamen, entkleideten sie ihn und umgürteten ihn mit einem linnenen Schurz“.¹² Vergleichbare umfangreiche Passionsfolgen, die auch die Vorbereitung zur Kreuzigung zeigen, sind nicht sehr häufig überliefert, erhalten haben sie sich am Oberrhein vor allem aus der Zeit nach 1450.¹³

In der Bildmitte bedrängen zwei Kriegsknechte Christus: Der rechte mit der auffälligen Physiognomie zerrt an dem purpurnen Mantel, der ihm als Zeichen der Königswürde zum Spott umgelegt worden war.¹⁴ Er soll ausgezogen werden, hat sich aber an den Händen Christi verhakt, daher stehen sich die beiden vorgebeugt, in großem Ausfallschritt, fast wie zwei Kämpfende, gegenüber. In seinem Eifer tritt der Scherge dabei auf das Kreuz. Von links bedrängt ein zweiter Soldat den Herrn; mit einer Hand packt er ihn an der Schulter¹⁵, die andere hat er drohend erhoben. Der schmale Körper Christi ist von blutenden Wunden überzogen, Blut fließt auch von der Dornenkrone auf das feine und zarte Antlitz herab.¹⁶ Zum Bildrand hin nach links ste-



Abb. 1 Die Entkleidung Christi, um 1420/30.

hen in Schmerz versunken Maria und Johannes, er stützt sie und hält ihre Hand. Sie trägt einen blauen Mantel über einem roten Kleid und er ein blaues, langes Gewand. Die Falten fallen in schönen Linien herab. Diese Gruppe fordert zum Mitleiden auf und begegnet häufig in anderen Passionsszenen, so bei der Kreuztragung, der Kreuzigung und der Grablegung.¹⁷

Zwei weitere, von vorne gezeigte Kriegsknechte mit runden, wenig schönen Gesichtern erscheinen verkleinert rechts im Hintergrund. Der linke hält eine Standarte und blickt zu Christus hinüber. Der rechte hat wohl einen Helm auf und hält drohend, mit selbstbewusster Miene, die Nägel für die Kreuzigung hoch; an seiner Tasche hängt bereits der Hammer zur Annagelung. Drei Krieger tragen den zur Rüstung gehörenden Lentner,¹⁸ das ist ein eng anliegender Leibrock aus Leder. Der mit einem großen Schwert bewaffnete linke Scherge ist mit seinem spärlichen roten Haarwuchs und seinem Bart noch gut zu erkennen. Er trägt grüne, enganliegende Hosen, spitze, rote Schuhe und hat überdies eine rote Fransenborte am Waffenrock. Er ist modisch elegant gekleidet. Ganz anders der auffallende Scherge mit dem merkwürdigen Kopf: Sein roter Kittel und sein Beinkleid sind weit, dazu kommen die plumpen Stiefel. Auf dem Kopf hat er eine mit dem Schulterkragen verbundene recht voluminöse Kapuze, es ist die Gugel.¹⁹ Sie gehört, wie auch der Kittel, zur Tracht des gemeinen Fußvolkes. Unter dieser weiten Kopfbedeckung könnten sich ohne Weiteres Hörner und auch ein Bart ver-

stecken. Hat der Mann einen Schaf- oder Ziegenkopf? Vielleicht lässt sich eine Deutung für sein auffallendes Aussehen finden.

Nach Mt 25, 31–46 scheidet Christus beim Jüngsten Gericht die Menschen in gute und böse. Verdeutlicht wird dies im Gleichnis vom Hirten, der die Schafe von den (Ziegen)-Böcken trennt.²⁰ Eine zeitlich weit zurückliegende Bildquelle aus dem 6. Jahrhundert in S. Apollinare Nuovo in Ravenna zeigt genau dies.²¹

Menschen mit Tierköpfen²² im Jüngsten Gericht konnten nur in einem Psalter aus dem 13. Jahrhundert gefunden werden (Abb. 2).²³ Links vom Richter erschei-



Abb.2 Menschen mit Tierköpfen im Jüngsten Gericht.

nen die Seligen, man erkennt Menschen, aber auch Zwitter mit Schafköpfen. Auf der Seite gegenüber schauen wehklagende, bockshäuptige Verdammte nach oben, sie ringen voll Verzweiflung die Hände. Verdeutlicht wird das Geschehen durch die beigefügten Schriftbänder: sie zeigen nicht nur den Richterspruch, sondern auch die Kommentare der Gerichteten. So rufen die Verurteilten: Wehe uns, wir werden den Ziegenböcken zugerechnet.²⁴ Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, dass hier im Bild in Biberach eine Vordeutung auf das jüngste Gericht gemeint ist, der Scherge mit dem seltsamen Kopf ist ein Verdammter. Eine vergleichbare Passionsszene konnte nicht gefunden werden.

Diese Denkweise, die Vorausdeutung, wie sie hier vorliegt, ist uns heute fremd, dürfte aber im Mittelalter verstanden worden sein. Das soll durch den Vergleich mit zwei Verkündigungsszenen erhellt werden: So sieht man in der Verkündigung des Grabower Altares von Meister Bertram²⁵ und dem Mérode Altar vom Meister von Flémalle²⁶, wie der kleine Christusknabe von Gottvater auf einem Lichtstrahl zum Ohr Mariens herabgleitet. Das auf seine Passion vorausdeutende Kreuz hat er bereits geschultert. Der Kriegsknecht, der in übergroßer Eifer auf das bereitliegende Kreuz mit den vorgebohrten Löchern tritt, ist demgegenüber ein auf realer Beobachtung beruhendes Motiv.

Die ganze Szene spielt in einer Landschaft. Das braune, wellige, mit Grasbüscheln und Blumen bestandene Gelände steigt nach rechts hin an, es wird grün, man erkennt einen Busch und ganz oben einen kleinen Baum. Der kleine Hügel, an dem das Kreuz lehnt, schließt nach rechts die Komposition ab und bildet so die symmetrische Entsprechung zu der durch ihre Gewänder miteinander verschmolzenen Gruppe der Trauernden.

Ein schmaler roter Strich umrahmt die Szene. Über ihm meint man eine Stadtmauer mit Zinnen und auch Häusern zu erkennen. Bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass die Zinnen innen hohl sind, man sieht in sie von links wie in einen geöffneten, perspektivisch gemalten Kasten hinein. Unten wird das Bild von einem Balken begrenzt, er ruht auf in den Raum vorspringenden, von links gesehenen, perspektivisch gemalten Balkenköpfen. Weiterhin rätselhaft und nicht zu übersehen sind kleine grüne perspektivisch gesehene Dreiecke im oberen Bereich des Bildes, voreilig könnte man sie für Bäume halten. Diese verschiedenen Elemente sollen Tiefenraum vortäuschen. Sie stehen in einer langen Tradition. J. Michler bezeichnet die vermeintlichen

Zinnen als „Kastenfries“,²⁷ auch den die Bildwand tragenden „Konsolfries“²⁸ sowie die Dreiecke behandelt er.²⁹ Die beiden erstgenannten Motive werden durchweg in rahmender Funktion verwendet. Sie gehören in eine Zeit, in der man sich einer Raumdarstellung nur tastend annähert. Hier in unserem Bild gibt es jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, einen Landschaftsraum. Mit Hilfe der in die Tiefe hin gestaffelten Personen, dem hügeligen Gelände, dem schräg liegenden Kreuz und den vorne und hinten gemalten Pflanzen wird hier Raum gezeigt. Die in der Rahmung erscheinenden, plastisch wirkenden Elemente sind wohl lediglich Relikte einer älteren Bildtradition. Sie zeigen an, dass hier ein Wandel vor sich geht, eine Hinwendung zu einer mehr realistischen Darstellung. Möglicherweise hat ein mehr aus dem Norden kommender Maler diese um den Bodensee so verbreiteten Motive unverstanden übernommen.³⁰

Eine kräftige, grüne, mit großen rot-blauen Blüten besetzte Ranke rahmt rechts und links die Malerei. Die fiederartig geschwungenen Blätter rollen sich gegenläufig ein und zeigen eine Weißhöhnung. In Verbindung mit Kreuzigungsdarstellungen steht eine derartige Ranke symbolisch für den Lebensbaum.³¹

Die Frage nach den Bildvorlagen für die vorliegende Passionsszene ist schwierig. Dies ist verständlich, wenn man an die hohen Verluste mittelalterlicher Kunst denkt, die ja gerade für Biberach durch die Ausführungen des Heinrich von Plummern so gut erklärt werden.

Die vorgebeugte Haltung Christi findet sich im 13. und 14. Jahrhundert in Italien in Perugia,³² Bologna³³ und Neapel.³⁴ Dazu kommen zwei Beispiele aus dem Norden. Im Stundenbuch des Bedford-Meisters erscheint das Motiv als Teil eines Passionsbildes mit zahlreichen Szenen.³⁵ Kreuzigung und Entkleidung Christi zeigt das um 1430/40 entstandene Bild in Soest in Westfalen.³⁶ Die bewegte zentrale Gruppe, Christus zwischen zwei Schergen, das Abziehen des Gewandes vom blutigen sich vorbeugenden Körper des Dornenkrönten, diese Motive sowie die Zuschauergruppe und das hügelige Gelände finden sich auf zwei Kölner Passionsaltären. Sie schildern in einzelnen Bildern das Leben Christi. Die Tafeln werden in die Zeit zwischen 1410 und 1430 datiert. Die erste wird heute in Berlin ausgestellt.³⁷ Die Einzelszenen erscheinen vor einem Goldgrund, der letztlich für das göttliche Licht steht.³⁸ Bei der Entkleidung stehen der rechte Scherge und Christus sich wiederum in Schrittstellung gegenüber, das Gewand hängt noch an den Händen Christi. Von



Abb. 3 Entkleidung Christi.
Wallraf-Richartz-Museum Köln.

hinten umfasst ein zweiter Kriegsknecht den rechten Arm des Herrn. Beide Schergen sind in kräftigem Gelb gekleidet. Diese Farbe kennzeichnete damals das Böse, sie ist symbolisch zu werten.³⁹

Es lässt sich feststellen: Mit verschiedenen Mitteln – hier mit der Farbe und in der Biberacher Wandmalerei durch den Tierkopf – wird das gleiche Ziel angestrebt: Die Schergen sind Verworfenen, sie sind des Teufels.

Auf der Tafel im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 3)⁴⁰ erscheint die bereits bekannte zentrale Gruppe seitenverkehrt. Dort gibt es, wie ja auch in Biberach, vier Folterknechte. Von oben her drücken zwei Schergen Christus die Dornenkrone aufs Haupt, demnach werden die Dornenkrönung und die Entkleidung vor der Kreuzigung hier in einem Bild gezeigt.

Die Unterschiede zwischen den beiden Kölner Bildern und der Malerei in Biberach sind: Im Norden haben Christus sowie Maria und Johannes Heiligenscheine, und die lebendig blickenden Schergen haben hier Mitleid mit dem Gequälten.

Es ist festzustellen, dass der Biberacher Maler sich bei der zentralen Personengruppe weitgehend an bereits vorgefundene Bildformulierungen hält, die auch im Norden vorkommen.

Das am Boden liegende Kreuz dient der Annagelung vor der Aufrichtung. Christus wird also nicht selbst auf einer Leiter zum bereits stehenden Kreuz hinaufsteigen müssen, er wird am Boden gekreuzigt.⁴¹ Dieses Motiv begegnet nur nördlich der Alpen, so etwa in der Wandmalerei über der Grabnische in der Sankt Peterkirche in Basel.⁴² Es wurde beobachtet, dass bei diesem Nebenmotiv die Maler offenbar mehr Freiheit hatten; es gab keine vorgefundene, prägende Bildtradition.

Die hochgewachsenen, zarten Figuren mit den fein gearbeiteten, kleinen Köpfen und den weichfließenden Gewändern charakterisieren ebenso wie die Weißhöhung der rahmenden Ranke⁴³ den „Schönen Stil“. Man spricht auch von der „Internationalen Gotik“. Diese Bezeichnung beruht auf der Beobachtung, dass sich in geradezu verblüffender Weise einander ähnelnde Gesichter über ganz Europa begegnen. Wandernde, in Musterbüchern festgehaltene Zeichnungen dienten der Verbreitung einmal gefundener Bildformulierungen.⁴⁴

Bei unserem Bild finden sich verschiedene Strömungen, die symbolische Darstellungsweise wird neben realistischen Tendenzen sichtbar. Der harmonisierende Schöne Stil zeigt sich bei Christus selbst und in der Mitleidsgruppe. Näher an der Realität sind die Landschaft und einzelne das Passionsgeschehen betreffende Details. Daher ist eine Datierung dieser sehr qualitätvollen Malerei auf die Zeit zwischen 1420 und 1430 anzunehmen, also noch vor dem Anbau der Chorkapelle im Jahr 1466.

Das Bild über der Chororgel (Abb. 4)

Hoch oben im gotischen Gewölbe entdeckt man Wandmalereien. Sie sind nur noch fragmentarisch erhalten, und ausgesprochen schwierig zu fotografieren, denn sie sind teilweise von einer großen Orgelpfeife verdeckt. Zudem liegen die uns erhaltenen Reste in mehreren Gewölbezwickeln. Die im Jahre 1967 stark restaurierte Malerei wurde von K. Schaal kurz erwähnt und gedeutet.⁴⁵

Über einem großen Tor erkennt man einen König und eine Königin. Aufgeregt schauen sie nach rechts herunter. Wehklagend erhebt die Königin ihre Hände, ihr Mund ist geöffnet, er zeigt erregt nach unten. Was sie dort unten sehen, bleibt unklar. Der Ort der Hand-



Abb. 4 Ausmalung der Strebepfeilernische in der Beichtkapelle (hinter der Chororgel): Gekröntes Paar hinter stilisiertem Stadttor.

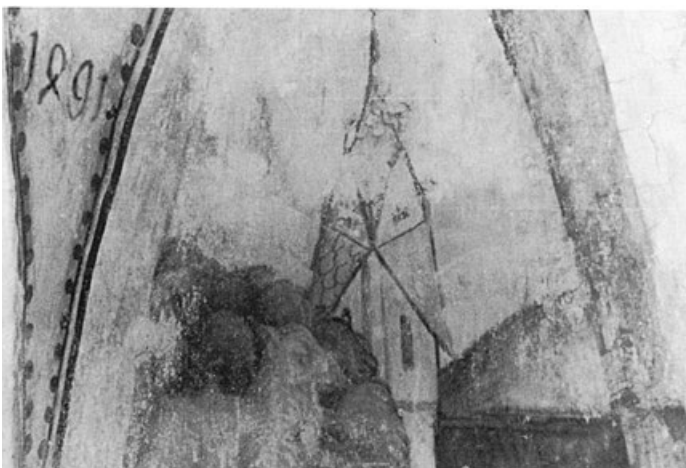


Abb. 5 Wandbild in der Orgelnische der Beichtkapelle: Gotischer Turmhelm der Pfarrkirche mit Jahreszahl 1491.

lung wird genau geschildert: Über dem geöffneten Tor erkennt man einen zwischen zwei kräftigen Rundtürmen liegenden, gestuften Giebel. Links und rechts des Burgtores erheben sich zwei große Türme mit vorkragendem Fachwerkaufbau sowie rechts ein großes Haus mit tief herabgezogenem Dach. (vgl. Abb. Umschlag Rückseite) Weiter rechts im benachbarten Bildfeld erscheint eine Jahreszahl: 1491.⁴⁶ Daneben erkennt man über einer verblassten Menschenmenge ein weiteres Gebäude und einen Kirchturm. (Abb. 5) Hier handelt es sich nach K. Schaal⁴⁷ um eine genaue Wiedergabe des Biberacher Stadtkirchturmes, der am 10. Mai 1584 vom Blitz getroffen wurde und daraufhin abbrannte.⁴⁸ Später dann, im Jahr 1585, erhielt der Turm seine barocke Zwiebelhaube, wie man sie heute noch sieht. Handelt es sich tatsächlich hier um die älteste Darstellung des Stadtkirchturmes? Dies ist durchaus in Erwägung zu ziehen. Spätere Stadtansichten, wie die von 1540, zeigen, dass auf dem Kirchturm kleine Spitzen aufgesetzt waren;⁴⁹ sie könnten nach 1500 aufgesetzt worden sein. Voll Lokalstolz und in weitgehender Unkenntnis mittelalterlicher Vorstellungen interpretiert K. Schaal⁵⁰ die Erregung und die Blickrichtung des königlichen Paares wohl falsch: Im König erkennt er König Maximilian, der im Jahre 1491 in Biberach war und eine ganze Weile den Biberacher Kirchturm bewundert haben soll. Auch wenn dies von einem Chronisten berichtet wird⁵¹, so dürfte diese Erklärung nicht den Kern der Sache treffen. Dies wird zu klären sein. Den ersten Hinweis findet man im Grundrissplan von K. Schaal;⁵² dort steht zwischen den beiden Strebepfeilern, über denen sich die Wandmalerei befindet, „St. Georg.“ Weiter hilfreich ist uns der Bericht des Joachim von Plummern.⁵³ Dieser Chronist (es ist ein Bruder Heinrichs) beschreibt die Bilderfülle in der Stadtkirche vor der Reformation. Dabei unterscheidet er Wandmalereien und plastische Bilder. In dieser zweiten Kategorie nennt er bei der Beschreibung des rechten Seitenchors „ein grossen Sanct Georg⁵⁴ uff aim grossen Ross, hat ain grossen Lindtwurmb gestochen; ist Sanct Margareth auch dabey gesein.“ Handelt es sich bei der Malerei über der Chororgel vielleicht um Reste einer verlorenen Georgsdarstellung?

Der hl. Georg war neben der Mutter Gottes im Spätmittelalter der am meisten verehrte Heilige; damals wurde er unter die Vierzehn Nothelfer eingereiht.⁵⁵ Allein im Ulmer Münster wurde er an sechs der insgesamt zweiundfünfzig Altären verehrt.⁵⁶ Seine wie ein Märchen anmutende Geschichte, findet sich in der

Legenda aurea des Jacobus de Voragine.⁵⁷ Dort wird berichtet: Der in Kappadokien geborene Heilige kam im Kriegsdienst unter Diokletian zu hohen Ehren und erlitt im Jahre 303 den Märtyrertod. Für uns von Bedeutung ist der folgende Bericht: Die in der Stadt Silene (im antiken Libyen) lebenden Heiden waren in großer Not, denn sie wurden von einem schrecklichen, gefräßigen Drachen bedroht. Zunächst ließ er sich durch Schafe befriedigen, dann mussten ihm auch Jungfrauen vorgeworfen werden. Gerade an dem Tag, an dem die unschuldige Prinzessin geopfert werden sollte, erscheint nun unser Heiliger. Mit Gottes Hilfe⁵⁸ tötet er das Untier, überglücklich bekennen sich nun alle zum Christentum. Soweit die Legende.

Die uns über der Orgel erhaltenen Malereien waren, so ist zu beweisen, auf die große plastische Gruppe unten bezogen. Die Benennung der Prinzessin als „Heilige Margarethe“ bei unserem Chronisten widerspricht dieser These nicht. Denn Margarete wird auch in Zusammenhang mit dem heiligen Georg genannt.⁵⁹

Zahlreiche uns heute noch erhaltene Georg-Darstellungen können zur Untermauerung unserer These dienen: Hier sei das Bild mit dem Drachenkampf in der Alpenländischen Galerie in Kempten aus den Jahren 1440/50 gezeigt (Abb. 6). Man erkennt die Kämpfenden und die besorgt von ihrer Burg auf ihr Kind herabschauenden Eltern.⁶⁰ Eine plastische Gruppe, allerdings ohne Prinzessin, heute in der Georgskapelle auf der Burg Hohenzollern steht), sie kommt aus Rhäzüns (Graubünden) und entstand im frühen 15. Jahrhundert.⁶¹ Die vielleicht beeindruckendste uns noch erhaltene Gruppe mit Prinzessin wurde von Bernt Notke geschaffen und befindet sich heute in der Stockholmer Storkyrka.⁶² Die Aufstellung einer plastischen Gruppe vor einer ergänzenden Wandmalerei war wohl keine Seltenheit. Genannt sei ein Beispiel aus der Peterskapelle in Veringenstadt (Kreis Sigmaringen). Dort erkennt man hinter der vollrund gearbeiteten Ölberggruppe, bestehend aus Christus und den schlafenden Aposteln, an der Wand die bereits herannahenden Häscher hinter einem Zaun⁶³.

Zur Architekturkulisse im Biberacher Bild ist noch zu sagen: Das Burgtor mit den oben aufgesetzten Rundtürmchen ist ein feststehendes, aus Italien kommendes Motiv, es war weitverbreitet und wurde immer wieder versatzstückartig, als Kürzel für ein Stadt- oder Burgtor, ins Bild eingefügt.⁶⁴ Etwa im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ändert sich dies. Dem Text eines religiösen Lehrbuches, dem „Gebetsgarten“ von 1434 folgend

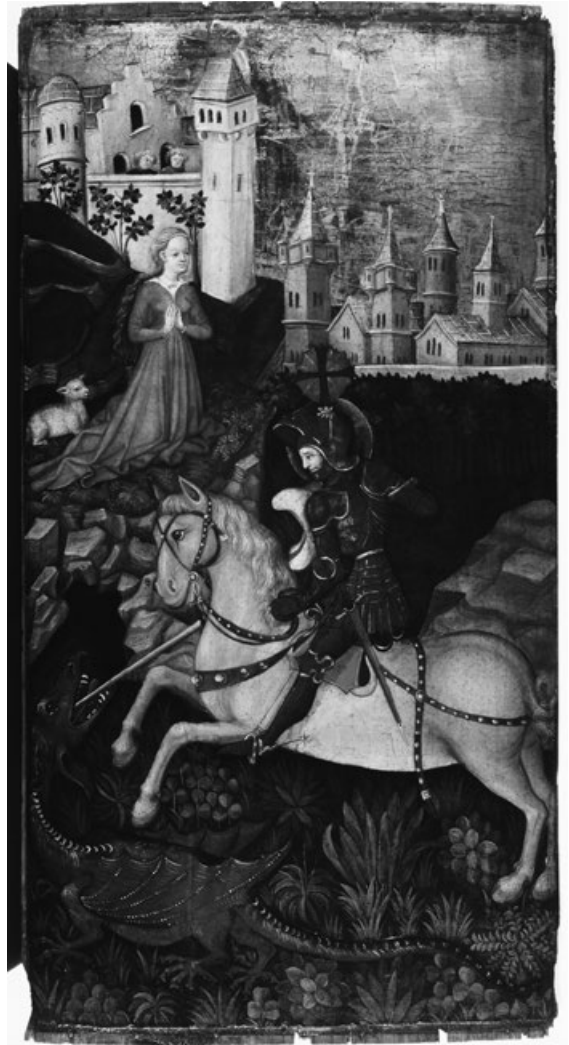


Abb.6 Drachenkampf des hl. Georg.
Alpenländische Galerie Kempten

erscheinen insbesondere in Passionsdarstellungen Architekturen,⁶⁵ wie man sie zur Entstehungszeit des Bildes vor Augen hatte. Die getreue Wiedergabe des Biberacher Kirchturmes, wie er Ende des 15. Jahrhunderts aussah, lässt sich mit Hilfe dieses Textes erklären⁶⁶. Er empfiehlt diese Form der Vergegenwärtigung, denn für den Gläubigen sei es so leichter, sich in das Geschehen hineinzusetzen. Weitere Beispiele für diese Aktualisierung in Passionszenen finden sich etwa im Münster von Radolfzell⁶⁷ und im Ulmer Wengeltar⁶⁸. So erkennt man in der um 1500 gemalten Ölbergszene des Altares ganz deutlich den Ulmer Münsterturm, wie er damals aussah.

Daraus folgt für Biberach: unter den uns heute nur noch versteckt und bisher unverstandenen Malereien mit dem König und der Königin stand eine plastische Gruppe mit dem heiligen Georg, der den Drachen tötet und so die daneben stehende Jungfrau rettet. Durch die Abbildung des Biberacher Kirchturmes, wie er Ende des 15. Jahrhunderts wohl aussah, sollte gesagt werden: Das in Gestalt des Drachen erscheinende Böse kann hier und heute durch den Glauben besiegt werden.

Stellt man sich die verlorene Gruppe, den Heiligen hoch zu Ross, den schrecklichen Drachen, die Prinzessin und die bang herabschauenden Eltern vor, so muss dieses lebendige Bild einen gewaltigen Eindruck gemacht haben.

In beiden Werken erkennt man das Bemühen, den Gläubigen zu fesseln und zu Umkehr und Besinnung aufzufordern. Bei der Entkleidung entfernt sich die Darstellung vorsichtig von der alten Symbolsprache. Beim Georg wurde die Präsenz des Heiligen durch sein plastisches Volumen verdeutlicht. Mit Heinrich von Pflummern kann man noch heute die enormen Verluste, die infolge der Reformation entstanden, beklagen.

ABBILDUNGSNACHWEIS:

Verfasser:1; 2: Brenk 1964; 3: Köln, WRM 759, Ausschnitt; 4-5: Emil Heilig/Schaal S.77; 6: Kempten, Alpenländische Galerie

ANMERKUNGEN

- 1 Stadtpfarrkirche St. Martinus und Maria. Biberach an der Riß. 5. Aufl. Regensburg 2006. (Schnell Kunstführer Nr. 535) S. 5, 31; Diemer, Kurt: Biberach an der Riß. Biberach 2007, S. 49f.
- 2 Sie wird auch Candidus- oder Fliegler-Kapelle genannt
- 3 Kraus, Johann Konrad: Beschreibung der ersten und zweiten Pfarrkirche in Biberach... Biberach 1833 (Chronik Bd. XXXI) S. 40
- 4 Schaal, Kurt: Die Stadtpfarrkirche St. Martin zu Biberach. Biberach 1976, S. 76, 17, 52f.; Der Landkreis Biberach. Bd 1. 1987, Taf. 35 mit falscher Ortsangabe, „im Westturm“ (!)
- 5 Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd 3, Freiburg 1971, Sp. 75 unter dem Stichwort Leben Jesu; Meschede, Petra: Bilderzählungen in der kölnischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Paderborn 1994, S. 80f.; Die Karlsruher Passion. Katalog. Ostfildern-Ruit 1996 passim
- 6 Kadauke, Bruno: Wandmalerei vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben. Reutlingen 1991, S. 174-177; Diemer, Kurt: Zeugen Biberacher Stadtgeschichte: Michaelskapelle und Katholisches Pfarrhaus. In: Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach, BC 2010/2, S. 6-17; Stütz,

Hermann-Josef: Zeugen Biberacher Stadtgeschichte...

In: Verbunden, Denkmal erhalten an die Zukunft denken. Herausgeber: Katholisches Gemeindezentrum. Biberach 2010, S. 14-24; Die mittelalterlichen Wandmalereien zwischen Rhein, Neckar und Enz. Hrsg: Klaus Gereon Beuckers. Ubstadt-Weiher 2011, S. 23 (Bericht der Restauratorin Dörthe Jacobs)

- 7 Schneider, Alois: Biberach an der Riss. Stuttgart 2000 (Archäologischer Stadtkataster Baden-Württemberg, Bd 7) S.120f.
- 8 Kadauke, S. 177
- 9 Pflummern, Heinrich von: Beiträge zur Geschichte der Einführung der Reformation in Biberach (Etwas ain wienig von der aller grusamlichosten Luterey) 1. Hrsg. Von Andreas Schilling. In: Freiburger Diözesanarchiv (FDA), Jg. 9, Freiburg 1875, S. 141-238. Vgl. die Chronik des Joachim von Pflummern (wie Anm. 53) S. 56
- 10 "Item uff der oberen capel ist gesin an der lange und hoche wand ob 30 grosser stuck von dem liden Cristi, da vil lit zuo send gangen, das liden Cristi vir unser sind zuo erlesung mit andacht und mit rui umb die sind zuo trachtent. Das als haut man den liden entpfert; got gebs inen zuo erkenen" (ebd. S 146f).
- 11 Dazu Sabine Kraume-Probst in ihrem unveröffentlichten Gutachten des Landes-Denkmalamtes von 2006. Vgl. Diemer 2010, Anm. 1 und 24; Meschede, S. 80; Die Karlsruher Passion Nummern 44-64: dort werden zahlreiche uns überlieferte Gebets- und Andachtsbücher aufgeführt, sie belegen die hier zu Grunde liegenden Vorstellungen
- 12 Dresel, Ines, Dietmar Lüdke und Horst Vey: Christus und Maria. Karlsruhe 1992, S. 164-166
- 13 Die Karlsruher Passion, Nr 26, 35, 54 u. ö.
- 14 Lk 23,11
- 15 Möglicherweise trägt er einen heute verblassten Panzerhandschuh; Die Karlsruher Passion, S. 95
- 16 Koseleff, Olga: Die Ikonographie der Passionsmomente zwischen der Kreuztragung und dem Tode Christi. In: Het Gildeboek 17. 1934, S. 34-58; S. 50: die Textquellen
- 17 Zur Compassiogrube: Raeber-Keel, Ursula: Spätgotische Wandmalereien in St. Peter zu Basel. Sigmaringen 1979, S. 43
- 18 Die Karlsruher Passion, S. 52, Anm. 66, S. 55, der Lentner wurde etwa 1375-1420 getragen
- 19 Ebd., Taf. 4 vorne links
- 20 Brenk, Beat: Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Wien 1966. (Wiener Byzantinische Studien, Bd 3), S. 36-51. Lexikon des Mittelalters (LCl) Bd. 2. Stuttgart 2003, Sp. 304, (Bock)
- 21 Brenk, Abb. 3
- 22 Evangelisten mit Tierköpfen zeigt der Entwurf zum Glockengeschoss des Straßburger Münsters (1360-1365); Die Parler und der Schöne Stil, 1350-1400. Bd 1 Köln 1978, S. 289
- 23 Würzburg-Ebracher Psalter, München Universitätsbibliothek fol. 204 recto; Abb. nach Brenk S. 50f, Abb. 9
- 24 „Heu nobis quia inter hedos deputati sumus“
- 25 Entstanden 1379/83. Dresel, Lüdke und Vey, Abb. 159
- 26 Entstanden 1420/30. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Katalog. Ostfildern-Ruit 2008, S. 141, Nr 4
- 27 Michler, Jürgen: Gotische Wandmalerei am Bodensee. Friedrichshafen 1992, S. 72f., 173

- 28 Ebd. S. 88f., Abb. 138, 157, 158
29 Ebd. S. 177, Abb. 219
30 Michler bringt zahlreiche Beispiele für ihre Verbreitung im Süden. Ebd., passim; Anders: Beuckers, passim
31 Ebd. S. 110, 118
32 Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd 2. Gütersloh 1968, Abb. 301
33 Raeber-Keel, Abb. 3
34 Koseleff, S. 95, Abb. 14; Die Karlsruher Passion, S. 95, Abb. 68
35 Ebd. Abb. 8
36 Ebd. Abb. 67
37 Datierung: 1410/20. Der Altar umfasst 35 Einzelbilder, die Entkleidung findet sich in der zweiten Reihe von unten, dort ist es das dritte Bild von links. Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis Verf.: Henning Bock (u. a.) Berlin 1996, Inv. Nr. 1224, Abb. 146
38 LCI, Bd 2, Sp. 8f. (Farbsymbolik)
39 Ebd. Sp. 10
40 Datierung: um 1430. Der Altar umfasste 24 Einzelbilder, das Vergleichsbild findet sich in der zweituntersten Zeile rechts. (WRM 759) Zehnder, Frank Günter: Katalog der Altkölner Malerei. Köln 1990, S. 361-365
41 Schiller, Abb 303f.; Raeber-Keel, Abb. 25f., 30f.
42 Entstanden zwischen 1377 und 1393. ebd., Abb. 1. S. 38-41
43 Michler, S. 110
44 Die Parler und der Schöne Stil. Bd 3, S. 142-150
45 Schaal, S. 52, 76
46 Die halbierte acht ist sicher als vier zu lesen. Die letzte Zahl könnte man, wie W. Rotter, Huglfing, nach Untersuchung der Fotos der Verfasserin brieflich (21.04.2015) mitteilt auch als drei lesen.
47 Schaal, S. 76
48 Diemer 2007, S. 125
49 Ebd. S. 101, 122f.
50 Schaal, S. 76
51 Kraus, S. 118
52 Schaal, S. 17
53 (Joachim von Pflummern) Die religiösen und kirchlichen Zustände der ehemaligen Reichsstadt Biberach unmittelbar vor Einführung der Reformation... Hrsg. von Andreas Schilling. In: Freiburger Diözesanarchiv, Bd 19, Freiburg 1887, S. 1ff.
54 Ebd. S. 34
55 LCI, Bd 6 Sp. 376 (Georg)
56 600 Jahre Ulmer Münster. 2. Aufl. Ulm 1984 (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm. Bd 19) S. 181
57 Sie entstand in den Jahren 1263/73. Jacobus de Voragine: Die Legenda aurea. Aus dem Lat. übers. von Richard Benz. 10. Aufl. Darmstadt 1984. S. 300-306
58 Diese kann durch einen Engel und oder auch durch ein Kreuz auf dem Helm des Ritters verdeutlicht werden. So sieht man es etwa am nach 1395 entstandenen Georgsportal der Esslinger Frauenkirche. Reichardt, Karin: Die Portale der Esslinger Frauenkirche. Ostfildern 1998 (Esslinger Studien, Schriftenreihe 18) Abb. 3, S. 186
59 LCI, Bd 6, Sp. 379 (Georg); ebd. Bd 7, Sp. 494-500 (Margareta)
60 Scholz, Hartmut: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm. Berlin 1994. (Corpus vitrearum medii aevi, 1,3) S. LI, Abb. 34
61 Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler/Georg Dehio. Neubearbeitung Dagmar Zimdars (u. a.) Baden-Württemberg II München 1997, S. 314
62 Datierung nach 1471. Bialostocki, Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Berlin 1972 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd VII) Abb. LVI, S. 281f.
63 Datierung um 1500. Gluitz, Franz: Dorf und Stadt Veringen. 2. Aufl. Karlsruhe 1985, S. 33
64 Im großen Passionszyklus im Gemeindehaus findet sich das nächstliegende Vergleichsbeispiel. Diemer 2010, S. 8. Besonders deutlich zeigt sich das Motiv in der im Jahre 1411 entstandenen Toggenburgbibel; Rudolf von Ems: Toggenburg-Chronik. Aachen 1970, Taf. 20
65 Schock-Werner, Barbara: Bamberg ist Jerusalem, Architekturporträt im Mittelalter; In: Der Traum vom Raum. Marburg 1986, S. 45-55
66 Ebd., S. 50
67 Stadler, Christof: Radolfzell, Münster Unserer Lieben Frau. Passau 2008, S. 33
68 Jerusalem in Ulm. Katalog. Ulm 2015, S. 108-115, Abb. S. 110