

Freiburger Diözesan-Archiv

Zeitschrift des Kirchengeschichtlichen Vereins
für Geschichte, christliche Kunst, Altertums- und Literaturkunde
des Erzbistums Freiburg mit Berücksichtigung
der angrenzenden Bistümer

121. Band
(Dritte Folge · Dreiundfünfzigster Band)
2001

VERLAG HERDER FREIBURG

Das „*Freiburger Diözesan-Archiv*“ erscheint jährlich einmal

Der Umfang beträgt zur Zeit 25 bis 35 Bogen, enthält Abhandlungen und Quellenpublikationen, die Geschichte und Kunstgeschichte der Erzdiözese Freiburg und der angrenzenden Diözesen betreffend, und bringt auch Abhandlungen aus dem Gebiet der heimatlichen Kunstgeschichte.

Alle für dieses Organ bestimmten Beiträge und darauf bezüglichen Anfragen sowie die zur Besprechung bestimmten Bücher, Zeitschriften und Ausschnitte aus Zeitungen sind zu richten an Herrn Universitätsprofessor Dr. Hugo Ott, 79249 Merzhausen, v.-Schnewlin-Straße 5, Telefon (07 61) 40 23 36, Telefax (07 61) 4 56 77 46.

Das Manuskript darf nur auf einer Seite beschrieben sein, muss sich auch in stilistisch druckfertigem Zustand befinden und längstens bis 1. Januar dem Schriftleiter vorgelegt werden, wenn es in dem Band des betreffenden Jahres Berücksichtigung finden soll.

Das Honorar für die Mitarbeiter beträgt für den Bogen: a) der Darstellungen 50 Euro; b) der Quellenpublikationen 30 Euro.

Jeder Mitarbeiter erhält 20 Sonderabzüge kostenfrei; weitere Sonderabzüge, welche bei Rücksendung des ersten Korrekturbogens bei der Druckerei zu bestellen sind, werden gegen Berechnung geliefert. Jeder Teil eines Druckbogens und der Umschlag werden als voller Bogen berechnet.

Die Vereine und Institute, mit denen der Kirchengeschichtliche Verein für das Erzbistum Freiburg im Schriftenaustausch steht, werden ersucht, die Empfangsbestätigung der Zusendung sowie die für den Austausch bestimmten Vereinsschriften an die Bibliothek des Kirchengeschichtlichen Vereins im Kirchengeschichtlichen Seminar der Universität Freiburg im Breisgau, 79085 Freiburg i.Br., Werthmannplatz 3, zu senden.

Anmeldungen zum Eintritt in den Verein sind an die Geschäftsstelle Erzb. Ordinariat Freiburg, Herrenstraße 35, zu richten. Der Jahresbeitrag beträgt für die Pfarreien als Pflichtmitglieder 18,- Euro, für die Privatmitglieder 16,- Euro. Dafür erhalten die Mitglieder den jährlich erscheinenden Jahresband vom „Freiburger Diözesan-Archiv“ portofrei zugesandt. Nach Anordnung des Erzb. Ordinariats vom 14. Dezember 1934 ist die Mitgliedschaft für alle Pfarreien Pflicht (vgl. Amtsblatt der Erzdiözese Freiburg Nr. 32/1934, Seite 299/300). Aus Gründen der Verwaltungsvereinfachung werden die Mitgliedsbeiträge der Pfarreien für den Kirchengeschichtlichen Verein nach dem Erlass des Erzb. Ordinariats vom 25. Juni 2001 Nr. IV-23293 ab dem Jahre 2002 nicht mehr einzeln erhoben, sondern von der Diözese an den Kirchengeschichtlichen Verein überwiesen.

Konto des Kirchengeschichtlichen Vereins:
Sparkasse Freiburg Nr. 2 274 803 (BLZ 680 501 01).

Freiburger Diözesan-Archiv

Zeitschrift des Kirchengeschichtlichen Vereins
für Geschichte, christliche Kunst, Altertums- und Literaturkunde
des Erzbistums Freiburg mit Berücksichtigung
der angrenzenden Bistümer

121. Band
(*Dritte Folge · Dreiundfünfzigster Band*)
2001

Schriftleitung: Prof. Dr. Hugo Ott

ISSN: 0342-0213

Bestell-Nr. 3-451-26604-0

Alle Rechte vorbehalten

Herstellung: Badenia Verlag und Druckerei GmbH, Rudolf-Freytag-Straße, 76152 Karlsruhe
2001

INHALTSVERZEICHNIS

Tor des Himmels: Das Hauptportal des Freiburger Münsters (I) Von Emil Spath	5–20
Jerusalem im Schwarzwald: Zur Geschichte der Pfarrei St. Urban in Schonach Von Emil Spath	21–39
Der Beitrag der Reichenau zum Weltkulturerbe Festvortrag anlässlich der Aufnahme der Klosterinsel Reichenau in die UNESCO-Liste des Welterbes, gehalten am 15. August 2001 im Münster St. Maria und Markus Von Wolfgang E. Stopfel	41–52
Zur Restaurierungsgeschichte des Freiburger Münsters im 19. Jahrhundert Von Bernd Mathias Kremer	53–84
Hirt der Schöpfung – Hirt des Seins Reinhold Schneiders Auseinandersetzung mit Martin Heidegger Von Ursula Speckamp	85–107
Das Seelbuch der Pfarrkirche und Leonhards-Bruderschaft zu Steinmauern Von Johannes Weingart und Karl Josef Zimmermann	109–156
Das Bildprogramm des sog. Adelhausener Altars (Freiburg, Augustinermuseum: Inv.-Nr. 11503) Von Ingrid-Sibylle Hoffmann	157–188
Der Auftrag der Kirchen und ihre Finanzierung Von Paul Kirchhof	189–201
Buchbesprechungen	203–216
Jahresbericht 2001	217–218
Kassenbericht 2001	219

VERZEICHNIS DER MITARBEITER

- Hoffmann, Ingrid-Sibylle, M.A.,
Ladenburger Straße 9, 69120 Heidelberg
- Kirchhof, Paul, Prof. Dr.,
Friedrich-Ebert-Anlage 6–10, 69117 Heidelberg
- Kremer, Dr.,
Herrenstraße 35, 79098 Freiburg
- Spath, Emil Msgr.,
Herrenstraße 10, 79098 Freiburg
- Speckamp, Ursula, Dr. theol.,
Schauinslandstraße 87, 79100 Freiburg
- Stopfel, Wolfgang E., Prof. Dr.,
Reichsgrafenstraße 15, 79102 Freiburg
- Weingart, Johannes, Dr.,
Winzinger Straße 35, 67433 Neustadt
- Zimmermann, Karl Josef,
Herrmann-Ehlers-Straße 22, 67434 Neustadt an der Weinstraße

Tor des Himmels Das Hauptportal des Freiburger Münsters (I)

Von Emil Spath

Als das weitaus größte, wichtigste und bedeutungsvollste aller sieben Portale des Freiburger Münsters wird die Portalhalle, über der sich der einzigartig-herrliche Westturm erhebt, Hauptportal genannt. Nicht weil dort der Altar steht, dessetwegen das Münster – wie jede Kirche – erbaut ist: der Altar ist ja das dichteste, höchst feierlich geweihte Realsymbol CHRISTI – das Haupt der Kirche.¹ Aber das Hauptportal ist der Eingang, der Anfang des *geraden* Weges – der „*via sacra*“ – zum Altar, dem Haupt-Symbol, ebenda in der eucharistischen Mysterienfeier CHRISTUS real gegenwärtig wird: das Haupt des Leibes, der KYRIOS für seine Kyriakē. Im Freiburger Münster weisen die Apostel-Pfeilerfiguren – die wohl ältesten auf deutschem Boden – diese christliche *Via Sacra*, den CHRISTUS-Weg. Und beim Altar, dort, wo er ursprünglich stand, ist als Ziel des Christenweges die große CHRISTUS-Gestalt zu erblicken, das Herzwundmal vorweisend: den Urquell der Sakramente, vor allem der Eucharistie. Weil der Tempel des Neuen Bundes der verklärte Leib Christi selber ist (vgl. Joh 2,21), sieht die Kirche in ihm die Vision (Ez 47,1) jener wunderbaren Tempelquelle erfüllt: „Ich sah – da strömte Wasser unter der Tempelschwelle hervor nach Osten zu. Das Wasser floß herab unterhalb der rechten Seite, südlich vom Altar.“ So ist hier CHRISTUS dargestellt: südlich vom Altar, das Heil spendende Herzwundmal auf der rechten Brustseite, nach Osten zu.²

Der diesen Weg eröffnende Eingang im Westen nach Osten zu – zur aufgehenden „Sonne der Gerechtigkeit“ (Mal 4,2) – trägt nicht nur verglichen mit den je drei Nebenportalen der Süd- und Nordseite seinen heraushebenden Namen, er kann in solch tieferem Sinn das Hauptportal des Freiburger Münsters genannt werden.

¹ Der Philosoph Josef Pieper hat im Beitrag „Was ist eine Kirche? Vor-Überlegungen zum Thema ‚Sakralbau‘“ (in: Ders., Religionsphilosophische Schriften. Hamburg 2000. Band 7 der Werke in acht Bänden, Seite 537–558) die Bedeutung des Altars aufgewiesen. Allein durch die feierliche Konsekration des Altars wird ein Raum zu einer Kirche, „*aedes sacra*“ – und sei es, in Verfolgungszeiten, ein Stall gewesen.

² Emil Spath, *Weg des Lebens. Schätze des Freiburger Münsters*. Karlsruhe 1999. Seite 4–25, besonders Seite 24 f.

Bevor der Glaubende durch die rechte, enge Tür in den heiligen Raum – geweiht zur Feier der Eucharistie – eintritt, durchschreitet er, unter dem mächtigen äußeren Portalbogen hindurch, die Münster-Vorhalle: zum Stillwerden; damit die Einzelnen mit den Mitgläubenden sich versammeln können zur gemeinsamen Teilnahme am heiligen Geschehen des Gottesdienstes, müssen sie sich sammeln, ihre Gedanken, ihr Herz. Zwar war – ganz anders als heute, da nicht nur der Platz um das Münster, sogar das Münster selbst übertoll ist vom lauten Markttreiben, von weither durchdringendem Maschinenlärm, vom Geschwätz und Geschrei der Touristenschwärme – der freie-äußere Münsterplatz jahrhundertlang werktags über auch mit Leben erfüllt; doch nahe dem Gotteshaus – selbst an dessen Ostseite, wo kein Eingang ist – lag der Friedhof.³ Schon vor den Münstermauern draußen herrschte ringsum Stille. Bereits die hohe Mauer, die den „Kilchhof“ schützend umgeben hat und die sechs enge Durchlässe hatte, besonders aber die Kirchen-Vorhalle bildet(e) – gemäß der Baukonzeption des Münsters – die Grenze: hier beginnt der sakrale, ausschließlich dem Gottesdienst vorbehaltene Bezirk – dort außerhalb liegt der weite profane Bereich, dem Menschen bestimmt für die Nutzung. Eine gottgewollt beiderseits durchlässige Grenze. Grenze, die eine Brücke ist.

„Ich bin die Tür.“ (Joh 10,9)

Der Eingang

Beim Durchschreiten der Münster-Vorhalle mit ihrer zum Wesentlichen sammelnden Figurenfülle begegnet der Eintretende der grandiosen Darstellung „JESUS-und-Maria“, bei der Eingangstür. Am schmalen und hohen, die ganze Öffnung der Münster-Westwand tragenden Mittelpfeiler – in der Fachsprache „Trumeau“ genannt – empfängt diese sinngefüllte Skulptur alle. Aber gemeinhin wird sie sinnverengend, wie die ungezählten derartigen Darstellungen, ‚Marienbild‘ genannt: als wäre sie allein dargestellt; oder ‚Madonna mit Kind‘, fast wie etwa ‚Madonna mit Zeisig‘: beinahe als sei CHRISTUS bloß eines ihrer Attribute. Doch ER ist die HAUPT-Person: „Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden.“ (Joh 10,9) Zum Zeichen, dass er „das All trägt“ (Heb 1,3), hält das CHRISTUS-Kind die Weltkugel sorgsam in seiner Herzhand.

Wie in all solchen JESUS-und-Maria-Bildern ist der Mensch gewordene SOHN GOTTES klein gezeigt, gemäß dem Christus-Hymnus (Phil 2,5–11): „Sein Leben war das eines Menschen; er erniedrigte sich –“. Wie sonst hätte –

³ Ralf Burgmaier, Der Freiburger Münsterplatz im Mittelalter – ein archäologisches Mosaik. In: Münsterblatt, hrsg. vom Freiburger Münsterbauverein e.V., 1996, Seite 5–21; und Titelblatt: Stadtansicht von Gregorius Sickingher aus dem Jahr 1589.

mit wortlosen-bildhaften Mitteln – erkennbar gemacht werden können, dass er das Kind, der Sohn Marias ist, dem das Mädchen aus Nazaret, einzigartig-wunderbar, den menschlichen Leib hat bereiten dürfen! „Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter. Denn der Mächtige hat Großes an mir getan, und sein Name ist heilig.“ (Lk 1,48–49) Himmlisch selig lächelnd leuchtet das Antlitz der Hohen Frau, verherrlicht ist die „Gottesmutter“. Der uns unbekannte Meister vermochte sie so vollendet zu gestalten: gekrönt mit der „Krone des Lebens“ (Offb 2,10), gekleidet „in Gewänder des Heils – in den Mantel der Gerechtigkeit“ gehüllt; an ihr, der Ersterlösten, ist diese Verheißung (Jes 61,10) erfüllt. So ist den Eintretenden die „Hochbegnadete“ (Lk 1,28) gezeigt, ganz ineins mit dem SOHN. ER ist das Tor des Himmels: „Niemand kommt zum Vater außer durch mich“ (Joh 14,6).

IHM voll und ganz zugewendet, wie der durch sie Mensch gewordene SOHN – „geboren aus einer Frau“ (Gal 4,4) – der Mutter, ist „die Magd des Herrn“ (Lk 1,37) teilhaft an Seinem Dienst: zum Heil der Welt, die Er „trägt“; auch hat das CHRISTUS-Kind an seinem Leibgewand – zum Zeichen seines Menschgeworden- und in alle Ewigkeit Menschgebliebenseins – vier Knöpfe: die Vier gilt seit je als Symbolzahl der durch IHN erschaffenen Welt (Joh 1,3): „das WORT ist Fleisch geworden“ (Joh 1,14), „ex Maria virgine“. In ihren Schoß ist er *eingegangen* in die Welt, aus ihrem Schoß ist er sichtbar *ausgegangen* zur Welt. Schon in diesem geheimnisvoll-wunderbaren Sinn ist sie – für IHN – Pforte des Himmels geworden: ER, der Himmel kam zur Welt – durch sie, die Magd. Vollendet, in Herrlichkeit gekleidet und gekrönt, wird die vom Kreuz herab allen zur Mutter gegebene „Frau“ (Joh 19,26–27) von ihren Kindern-im-Geist gepriesen als „Porta coeli“⁴ – für alle „in Christus“. So steht sie bei der Eingangstür des Haupt-Portals, vom SOHN verherrlicht und in Dienst genommen: CHRISTUS trägt sie (porta – portare), herrscherlich thront ER auf dem vom Herzen kommenden Arm frei; so könnte keine Mutter ihr Kind tragen. Sein Haupt hält er hochoberhoben, die ganze Gestalt ist kraftvoll aufgerichtet, ganz der Hohen Frau zugewandt: alles kommt ihr zu von IHM.

Wie in der Schrift offenbar ist: „Einen anderen Grund kann niemand legen als den, der gelegt ist: Jesus Christus“ (1 Kor 3,11) und zugleich: „Ihr seid aufgebaut auf dem Grund der Apostel und Propheten“ (Eph 2,20) – so wird die

⁴ In der seit dem 12. Jahrhundert belegten Marianischen Antiphon „Ave Regina caelorum“ wird Maria als „Porta“ gepriesen; und in die älteste Handschrift der Lauretanischen Litanei, Paris um 1200, ist die Anrufung „Ianus celica – Tür vom Himmel her“ schon eingereiht. Die beidseitige Bedeutung von „porta“ und „ianua“: Ausgang und Eingang – ist aber gegeben in der vor 1200 belegten Antiphon „Alma Redemptoris Mater“; darin wird Maria gepriesen: „quae pervia caeli porta manes“. Vor allem das Wort „manes“ bedeutet klar, dass nicht nur das einmalige Kommen CHRISTI „ex Maria virgine“ gepriesen ist, sondern ihr Pforte-Sein von CHRISTUS her und zu CHRISTUS hin besungen wird – für ihre Kinder-im-Geist. In der Pariser Handschrift der Lauretanischen Litanei sind auch die Anrufungen „Mater divine gratie“, „Sedes sapientie“, „Rosa mistica“ schon enthalten. (G. G. Meersseman, Der Hymnos Akathistos im Abendland. Fribourg 1960. II,223.)

Mutter CHRISTI und der Christen als „Porta coeli“ angerufen, im vollen Einklang mit dem Jesus-Wort: „Ich bin die Tür; wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden“. Die Apostel und Propheten sind als Zeugen des Auferstandenen (Apg 1,22) eingegangen in den Ur-Grund: JESUS CHRISTUS; allein von IHM getragen, tragen sie mit: alle, die auf ihr Zeugnis hin an CHRISTUS glauben. Maria ist als Gottesmutter innigst ineins mit CHRISTUS und hat allein „in CHRISTUS“ teil an seinem Himmelstürsein.⁵

Um diese Glaubenswirklichkeit zu sinnbilden, errichteten vor achthundert Jahren die Münster-Erbauer ihre Kirche auf dem Kreuz-Christi-Grund, und sie stellten dann – vor siebenhundert Jahren – an die stark den hohen Kirchenbau tragenden Pfeiler jene ältesten Apostel-Gestalten, die zu CHRISTUS führen. Und ebenso sinnerfüllt eröffneten sie am Hauptportal-Eingang die Via Sacra mit der grandiosen CHRISTUS-und-Maria-Darstellung. Unausschöpfbare Glaubenssymbole.

Was das Haupt des herrscherlichen CHRISTUS-Kindes schmückt, sind nicht die Haare, sondern – Rosen. Eine Rosenblütenfülle, schön geordnet aufgereiht, bedeckt den Kopf ringsum, eine herrlich duftende Rosen-„cappa“. Und was die königliche Marien-Gestalt in ihrer feingliederigen Rechten hält, ist eine kraftvoll gewachsene Rosen-Dolde; nicht ein zartstieliges Rosen-Gebinde, dafür ist der einzige ‚Ast‘, aus dem die „Pflanzenkrone“ (was das entsprechende althochdeutsche „toldo“ bedeutet) wie von der anmutigst geformten Hand heraufgewachsen erscheint, zu stark.

Der „Tausendjährige Rosenstock“ am Dom zu Hildesheim ist vergleichbar, weniger wegen seines Alters⁶, vor allem in Standort und Größe: über und über blüht er am Chor-Haupt und baumhoch ist er daran hinaufgewachsen im Licht der aufgehenden Sonne, an der Kirchen-Ostwand. In beidem bedeutungsvoll.

Versichtbart ist in jenem Chor-Haupt-Rosenbaum wie – noch deutlicher – im Rosen-Symbol dieser CHRISTUS-Maria-Darstellung am Münsterhaupteingang das Verheißungswort (Jes 11,1): „Ein Reis wird aus dem Wurzelstock Jesse ausschlagen, und ein Schößling aus seinen Wurzeln hervorsprossen.“ Da die Septuaginta das hebräische Wort „neser“ (= Schößling) mit dem griechischen „anthos“ (= Blüte) wiedergegeben und demnach Hieronymus († 420) in der Vulgata es lateinisch „flos“ (= Blüte, Rosenblüte) genannt hat, kam die

⁵ Analysierendes, zerteilendes, auflösendes Denken beherrscht den neuzeitlichen Menschen. Solcher Denkverengung hielt etwa Goethe entgegen: „Ihr habt die Teile in der Hand; fehlt leider das geistige Band.“ Symbolisches, ganzheitliches Erkennen der ganzen Wirklichkeit ist vielen unmöglich geworden: Geheimnis gibt es nicht, nur Fakten! Das Leben wird im Letzten leer, das Fähigsein zu Liebe von Person zu Person schwindet: kein Du, kein Wir, nur Ich. Sonst nichts. Der Höllenanfang. Christsein aber ist: CHRISTUS in mir, wir in CHRISTUS. Der Uranfang (arché, principium) dieser gottgeschenkten Einung: JESUS-und-Maria.

⁶ Victor H. Elbern, Dom und Domschatz in Hildesheim. Königstein 1979, Seite 9; Bilder: Seite 25 und vierte Einbandseite.

Rose – Bild vollendeter Schönheit – zu diesem christologischen und marianischen Symbolsinn; zumal schon der Evangelist Matthäus (2,23) wegen des Gleichlautes „neser“ mit „Nazaret“ das prophetische Wort auf die Heimat Christi deutet und ihm den Namen „Nazaraeus“ gibt. Und die Kirchenväter Leo der Große, Ambrosius und besonders Hieronymus deuteten Jes 11,1 näher aus: das „Reis“ ist Maria („virga – virgo“), der „Schößling“ („flos“) ist Christus: „Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet.“⁷

Christlich-mystisches Verstehen schon des Alten Testaments deutet auch im Salomo zugeschriebenen hohen Preisgesang der Liebe von Bräutigam-und-Braut die berauschend-süß duftende, leuchtend-rein erblühte Lilie (Hld 2,1 und 2) auf CHRISTUS-und-Maria: auf seine alles übererfüllende Liebe und ihre – Urgestalt der Kirche – vollkommen antwortende Liebe. Lilie, Rose: eins im christlichen-marianischen Symbolsinn. An dieser CHRISTUS-Maria-Skulptur des Hauptportaleingangs aber war das Rosen-Symbol wohl besser darstellbar, und noch reicher. Die *Herabkunft* der göttlichen Liebe im SOHN ersehen die erleuchteten Augen des Herzens (Eph 1,18) am CHRISTUS-Kind mit dem rosengeschmückten Haupt; an der Rosen-Dolde in der Rechten der Mutter Maria erblicken solche Augen das *Heraufgekommensein* des wahren „Menschensohnes“ – aus dem vom Stammvater Adam an sündig krumm gewordenen Menschheitsbaum, in GOTTES langmütigem und immer neuem Erbarmen dennoch weitergewachsen, bis er in der „Hochbegnadeten“ – „gratia plena“ (Lk 1,28) – aufgekipfelt wurde zur Rosenbaumfülle; die sinnreich hochgestaltete Hand der sündenlos-reinen „Theotókos – Gottesgebälerin“ erhellt dies Geheimnis: „Rosa mystica“.

Die hohe Gestalt der Virgo-Mater ist nicht einfach bedingt durch den hohen-schlanken Türstützfeiler; wahrscheinlich wirkt das ostkirchliche Bildnis der „Panhagia Platytéra“, der „Allheiligen mit dem größeren Leib“ weiter: folgend einem Wort des auch im Westen hochverehrten Kirchenlehrers Basileios († 379), GOTT habe den Leib Marias groß gestaltet, um den Mensch werden den LOGOS, durch den alles erschaffen ist, aufnehmen zu können.⁸

Wenngleich die Lilie in der christlichen Symbolik eng verwandt ist mit der Rose, die Abstammung des Welterlösers seiner menschlichen Natur nach von Jesse, dem Vater Davids, gar von Adam konnte jedoch nicht versinnbildet werden mit der Lilie; die Rose aber war auch dafür höchst geeignet: der Rosenbaum mit dem – obwohl krumm gewordenen – vielverzweigten Stamm, zuletzt mit der gerade emporgewachsenen und vollsten Rosenblüten-Dolde bekrönt.

⁷ Joseph Ziegler, Das Buch Isaias. In: Echter-Bibel, Das Alte Testament. Würzburg 1958, Seite 53.

⁸ Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole. München 1971, Seite 200.

A 3 Das Rosengezweig wächst herauf aus dem greisen Jesse, dessen achter und letzter Sohn David Israels bedeutendster König wurde, tausend Jahre vor CHRISTUS. Schlafend ruht der Greis auf einer Art Thronsessel: „Denn der Herr gibt es den Seinen im Schlaf. Kinder sind eine Gabe des Herrn.“ (Ps 127,2f) Vom herrscherlich aufgerichteten CHRISTUS-Kind – auf der „Sedes Sapientiae“, wie die Ihn, „Gottes Weisheit“ (1 Kor 1,25), tragende Mutter Maria gepriesen wird – sagt der Verkündigungengel ankündend an: „Gott, der Herr, wird ihm den Thron (sedem David) seines Vaters David geben“ (Lk 1,32).

Nicht wüst verwildert, sondern dem hohen Türstützpfiler in lebendiger Wohlgestalt folgend, ist der Rosen-Baum bis zuhöchst hinaufgewachsen – dort jedoch ist er – ebenso wohlbedacht – über die ganze Öffnungsbreite der Münster-Westwand zu Ende gebracht: eine T-Form. Das Tau-Kreuz, seit alters „cruz commissa – zusammengefügtes Kreuz“ genannt, eingerammter Stamm und darüber festgemachter Querbalken – ist sehr wahrscheinlich die Form des Kreuzes, daran der Erlöser der Welt starb: „Wenn ich über die Erde erhöht bin, werde ich alle zu mir ziehen“ (Joh 12,32).

Leer, nackt gilt ein T-Kreuz als Zeichen des Todes, jedoch als ein Baum-Kreuz, zumal es hier am Hauptportal über und über bedeckt-erfüllt ist mit Rosenbaumzweigen, als Zeichen des Lebens: „Ich bin die Tür; wer durch mich heineingeht, wird gerettet werden.“

In der vollkommenen Schönheit der Rose, Zusammenklang von lieblich-starkem Duft und leuchtender Farbe und herrlicher Gestalt, aber auch – wenn sie vollendet ist – in ihrem Verblühen und Verwelktsein erspürte schon der antike Mensch das Geheimnis von Leben und Tod. Im Griechischen bedeutet der Name Rose „wohlduftend sich verströmen“.⁹ – Von Un-Menschen, ihrem teuflischen Hass gemacht, war Kreuzigen die schlimmste-schändlichste Todesart. GOTT aber, „die Liebe“ (1 Joh 4,8), hat das Kreuz-Unheilzeichen zum Heil-Zeichen radikal gewendet: das Kreuz CHRISTI ist der Lebensbaum, das Real-symbol des ewigen Lebens. Die an CHRISTUS, den Auferstandenen, glauben, ersehen – schon seit frühester Kirchenzeit, besonders in der hochmittelalterlichen Mystik – die Rose als Sinnbild des neuen-ewigen Lebens. Die Rosenblüte hat fünf Blätter. Hatte der antike, noch unerlöste Mensch fatalistisch-hoffnungslos sich in das ewige Kreisen von Werden-Vergehen-und-Werden-Vergehen eingeschlossen gesehen, erkannte er – Christ geworden – hochbeglückt: CHRISTUS, der Gekreuzigte und Auferstandene, hat das Todes-Kreislaufen endgültig durchbrochen und alle „in Christus“ Lebenden daraus befreit, erlöst zum ewigen Leben. Im Licht des Glaubens erblickt christliches Symbolverste-

⁹ Dorothea Forstner / Renate Becker, Neues Lexikon christlicher Symbole. Innsbruck-Wien 1991, Seite 280–282.

hen die Rose neu: Mit dem fünften Blatt aus dem – durch die Vier gekennzeichneten – Leben-Tod-Kreisgrundriss herauswachsend, sinnbildet so die Rose grenzenlose, himmlisch-selige Ewigkeit. Der Kreuz-Rosen-Baum ist höchstes Symbol des wahren Lebens.

„Ich bin gekommen, damit sie das Leben haben und es in Fülle haben“ (Joh 10,10): CHRISTUS über der Eingangstür des Hauptportals – die ihn sinnbildet – ist Maria zugewandt, aber seine Füße sind ganz abgewandt gezeigt, den Eintretenden zu; ist sein Kommen angedeutet? Damit sie alle das Leben haben überreich.

Ebenso Aufmerken erregend ist das Ohr – aus der Rosenblütenfülle – vorgestellt. Sichtbar soll offenkundig sein: „Was ich von ihm gehört habe, das sage ich der Welt. – Nun aber sucht ihr mich zu töten, einen Menschen, der euch die Wahrheit gesagt, die ich von Gott gehört.“ (Joh 8,26; 40) Und diese seine Rechte, ganz nach oben offen und noch nicht gefüllt – so wie die Weltkugel dem SOHN in die gleich geformte Herzhand gelegt ist? Wohl soll aus dieser Gestalt der starken, bereiten Hand klar zu ersehen sein: „Der Vater liebt den Sohn und hat alles in seine Hand gegeben. Wer an den Sohn glaubt, hat das ewige Leben.“ (Joh 3,35f) In der zarten Hand liegt das Werk der Erschaffung, das Werk der Erlösung – das mit der Menschwerdung des SOHNES angefangen ist, muss aber erst noch vollendet werden durch Ihn. Das letzte Wort des zum Heil der Welt am Kreuz sterbenden SOHNES: „Es ist vollbracht! Dann neigte er das Haupt und übergab den Geist.“ (Joh 19,30). Und „übergab“ – nach oben: dem VATER.

All dies Geheimnisvolle ist mit den „erleuchteten Augen des Herzens“ zu schauen am Eingang des Münster-Hauptportals. Die Eintretenden erblickten fast dreihundert Jahre lang ganz vorne, in der Ostwand des Chorhauptes, über dem Altar, drei Farbfenster.¹⁰ In den sinnreichen fünfzehn Rundbildern war die Heraufkunft des welterlösenden „Menschensohnes“ zu ersehen. Aber nicht nur war gezeigt, dass „der Mensch Christus Jesus“ (1 Tim 2,5) abstammte von Abraham, mit dessen Bild seine Ahnenreihe hier angefangen hat und mit den Bildern von Isaak, Jakob, Moses und Elias im südlichen Seitenfenster, mit den Bildern von fünf Königen des Gottesvolkes im nördlichen Seitenfenster weitergeführt war; im Mittelfenster des alten Chorhauptes war zuunterst Jesse, David, Salomo abgebildet und darüber Maria und zuhöchst JESUS CHRIS-

A 4

¹⁰ Als am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts der spätgotische Untere und Obere Chor erbaut war, musste die dreigeteilte Stirnwand des kurzen spätromanischen Chores niedergelegt werden; die bedeutungsvollen Altarfensterbilder wurden versetzt in Seitenfenster des Hochchores, und schließlich hat man – im zwanzigsten Jahrhundert – neun noch erhalten gebliebene Medaillons weit weg vom Altar in Fenster des südlichen Quarhauses (dazu z. T. in falscher Reihenfolge) einbezogen. (Vgl. das in Anmerkung 2 genannte Buch, Seite 28–29.).

TUS. Aus dem Alten Bund GOTTES mit dem vorausgewählten Gottesvolk – mit Abraham grundgelegt, vollends geschlossen durch Mose, besiegelt in Maria – ist JESUS hervorgegangen; der Neue und Ewige Bund aber *gründet* im Insein von JESUS-und-Maria. Im Vollende dieser ältesten Fensterbilder des Freiburger Münsters ist die *Heraufkunft* des Menschen Jesus und die *Herabkunft* von GOTT-SOHN schön und tief versinnbildet: Im höchsten Fensterbild ist um den erhöhten KYRIOS ein Kranz gelegt – von-oben-und-von-unten, in zwei Kreuz-Blüten geeint: Symbol der Einung der göttlichen und der menschlichen Natur CHRISTI. Wie am Ende der christlichen Via Sacra der „Mittler zwischen Gott und den Menschen“ (1 Tim 2,5) sinnerfüllt-herrlich im aufsteigenden Sonnenlicht leuchtend dargestellt war, so empfängt am Hauptportal-Eingang die sinnerfüllt-herrliche Skulptur den Glaubenden: CHRISTUS-und-Maria.

„*Er wird ein- und ausgehen und Weide finden.*“ (Joh 10,9)
Der Ausgang

CHRISTUS-und-Maria am Türpfeiler außen – und innen. Weil Kunstwissenschaftler keine Begründung feststellen können für eine Verdoppelung der gleichen Figur ‚Madonna mit Kind‘ – wie sie fast sinnwidrig dazu sagen –, so eng bei einander stehend, wird erklärt: „Die Innenportal-Maria“ und auch „die beiden Leuchterengel ... wurden erst erheblich später an ihrem jetzigen Standort aufgestellt. Gemeißelt wurden sie wahrscheinlich um 1290.“¹¹ Doch welchen Grund hätten die Freiburger „erheblich später“ gehabt für diese Ansammlung: vorderseits eine ‚Außenportal-Maria‘, rückseits eine „Innenportal-Maria“?

Überhaupt: Warum hat das Hauptportal zwei Türen, beide zum Hineingehen? Und in welcher Richtungsfolge sind die Skulpturen an der Nordwand dieser Hauptportalhalle zu sehen, und die an der Südwand?

An der Hauptportalhallen-Südwand sind die lebensgroßen Gestalten der „*Artes liberales*“, der sieben „*Freien Künste*“, richtig gereiht zu sehen – beim Hinausgehen: die erste, „*Grammatica*“, steht an der Wandmitte, die siebte, „*Astronomia*“, nahe dem Hauptportal-Ausgang. Diese Gestalten im Blick – im Mittelalter galten sie als die Bilder der menschlichen Bildung –, gingen die Gläubigen nach der Feier des Gottesdienstes hinaus in das werktägliche Leben: aus ihrem sakralen Gotteshaus in ihre profane, gottgegebene Menschenwelt. Wie die lebensgroßen Gestalten an der Hauptportal-Nordwand sie beim Hi-

¹¹ Solche Erklärung genügt der um das Münster – sonst – verdienten Kunsthistorikerin Ingeborg Kumer-Schroth. In: Wolf Hart, Die Skulpturen des Freiburger Münsters. Freiburg 1975, Seite 113–114.

neingehen zur rechten der beiden Türen geleiteten, so begleiteten sie nach dem Hinaustreten durch die andere rechte Tür die Südwand-Gestalten hinaus. In diesem Sinn kann das Hauptportal des Münsters Vor-Halle und Nach-Halle genannt werden. Und die von der Vorhalle her gesehen rechte Tür ist der Eingang, die vom Kircheninnern her gesehene ebenso rechte Tür der Ausgang. Und wie bei der Eingangstür die grandios gestaltete CHRISTUS-und-Maria-Gestalt jeden Glaubenden hinein beruft, so steht allen hinaus gesandten Glaubenden – „Ite, missa est!“ – die andere, ebenso herrlich großgestaltete CHRISTUS-und-Maria-Gestalt an der Ausgangstür bei – immer, von Anfang an schon am einzig richtigen Ort.

A 7

Dieselben Personen sind am Hauptportal-Eingang und am Hauptportal-Ausgang dargestellt – jedoch nicht doppelt, sondern in Spannungseinheit.

Vollendet in himmlischer Herrlichkeit, steht-schwebt auf hoher zarter Achtkantsäule die Mutter Maria: in das Sternengewand gekleidet, gegürtet mit dem goldfarbenen-kostbaren Brautgürtel, mit dem „Mantel der Gerechtigkeit“ in herrscherlichem Purpur angetan; und stark ist das Zepter und golden ihre Krone. Selbst über die Engel hochgehoben, hat die „Theotókos“ als die Erste „Anteil erhalten an der göttlichen Natur“ (2 Petr 1,4) und zugleich an der demütigen Herrschaft des SOHNES vom Himmel her.

Beim Eingang ist Er dargestellt – sein Menschsein bedeutend – im Leibgewand; nackt jedoch am Ausgang. Auch trägt er nicht mehr jene Rosen-Cappa – hier ist sein Haupthaar schütter. Dort sinnbildlich die erblühenden Rosen das Schriftwort (Hebr 10,5): „Bei seinem Eintritt in die Welt spricht Christus: Ja, ich komme – deinen Willen, Gott, zu tun.“ Und mit den Füßen zeigt das CHRISTUS-Kind bei der Eingangstür seine Bereitschaft an, vollends herabzusteigen: an den letzten-untersten Ort des Todes, der alle Sünder stellvertretend zu erleidenden Gottverlassenheit. Beim Ausgang ist – mit den Augen des Glaubens – zu ersehen: hier ist das Haupt hinabgeneigt; wahr geworden ist sein letztes Wort, am Kreuz: „Es ist vollbracht! Und er neigte das Haupt und übergab den Geist.“ (Joh 19,30) Das Werk der Erlösung ist getan.

Die Freiburger konnten etwa zweihundert Jahre lang beim Hinausgehen aus dem Münster dieses geneigte Haupt CHRISTI *verständlich* sehen. Über dem Altar – damals noch im spätromanischen Chor – hing das große „Triumpfkreuz“, der gekreuzigte CHRISTUS mit dem Antlitz eines friedvoll Entschlafenen hat sein Haupt geneigt – der Erde, den Menschen zu.¹² Beidemal, bei der

¹² Bei Entfernung des Altars in den Oberen Chor wurde das Triumpfkreuz in den Chorumgang weggenommen, an die Wand der „Böcklinkapelle“, weshalb es die Bezeichnung „Böcklinkreuz“ bekam. Es ist eines der bedeutendsten Werke der sakralen Kunst im Freiburger Münster. In den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts wurde es geschaffen, wahrscheinlich vom überragenden Meister Nikolaus von Verdun, wie der ehemalige Direktor des Freiburger Augustiner-Museums, Dr. Hermann Gombert, nachgewiesen hat – viele überzeugend.

Feier der heiligen Messe, in welcher „der Tod des Herrn verkündet wird“ (1 Kor 11,26), Er selbst sakramental gegenwärtig ist – und beim Hinausgang konnte sich das Bild seines geneigten Hauptes tief in das Glaubensgedächtnis einprägen: Erweis der äußersten Liebe.

A 6 In alten Kreuz-Bildern neigt der Gekreuzigte das Haupt zur rechten Seite, wo die Mutter steht, hinab; hier aber senkt das CHRISTUS-Kind den Kopf, von der Mutter weg, auf die andere Seite – zu wem hin? Stimmt also die Deutung nicht, diese Kopfneigung zusammen zu sehen mit dem Hinabneigen des Hauptes, bezeugt von Johannes unter dem Kreuz? Doch in beiden Bildern ist CHRISTUS entblößt – bis auf das Lendentuch, das Antlitz des SOHNES und auch das Antlitz der Mutter strahlt nicht mehr freudig wie im Eingang-Bild, sondern beider Angesicht ist im Ausgang-Bild voll Ernst. CHRISTUS schaut, das Haupt zuge-neigt, hinab zu den an Ihn Glaubenden, die zur Ausgangstür hinausgehen – durch die Nach-Halle des Münsters – in die Alltagswelt. Dort aber stehen – zur tiefsten Mahnung – die ausgeschlossenen „Fünf törichten Jungfrauen“ an der Ausgangswand: So soll es mit euch nicht ausgehen! Die Mutter der Glaubenden schaut ebenso gütig-ernst auf die zur Ausgangstür Hingehenden. Im Aufblicken zu dieser armen reichen CHRISTUS-und-Maria-Gestalt können alle das Mahnwort (1 Petr 1,19) vernehmen, draußen der Wahrheit eingedenk zu bleiben: „Ihr seid nicht um einen vergänglichen Preis losgekauft worden, nicht um Silber oder Gold, sondern mit dem kostbaren Blut Christi.“

Größer könnte der Unterschied nicht sein zwischen der herrlich gekleideten Hohen Frau, himmlisch beschenkt mit Zepter und Krone – und dem nackten, barhäuptigen, armen, kleinen Kind. Doch wie sie ihr Kind mütterlich gestillt hat, so überlässt sie ihm den einen Teil ihres überlangen, königlich schönen Kopfschleiertuches, dass es – mit der Rechten – seine Blöße verhülle.¹³ Mit seiner Herzhand hält es sich fest an der Mutter – an ihrer Herzhand, am Daumen: den die Alten „pollex“ nannten, „der Starke“. In unfasslich göttlicher Demut hat der SOHN sich niedrig gemacht: „Er entäußerte sich und wurde wie ein Sklave und den Menschen gleich – und war gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz.“ (Phil 2,7–8) In solchem Bild ist dies Mysterium der Mysterien gläubig ahnbar. „Er, der reich war, wurde euretwegen arm, um euch durch seine Armut reich zu machen.“ (2 Kor 8,9) Der göttliche Tausch.

Maria, die königlich-hohe Frau, ist in der ganzen herrlichen Gestalt mütterlich hinbewegt zum armen CHRISTUS. Sie trägt Ihn, der – wie im Eingang-Bild gezeigt – „das All trägt“, nahe ihrem Herzen: Zeichen zum Gedenken, dass sie Ihn getragen hat in ihrem Schoß. Sie gibt ihm den Hauptschleier zum Verhüllen seiner Blöße hin, an ihrem Herzen aber ist der Schleier gelichtet: Gedenkzeichen,

¹³ Ein Beispiel schlechten Sehens, falschen Deutens: „Alles an dieser Figur ist zugleich zart und kraftvoll. Das gilt auch für das Christkind, das mit seiner Windel spielt.“ (Wie Anmerkung 11, Seite 113).

dass sie den Allernährer gestillt hat. Ehrfurchtsvoll deutlich ist gezeigt und so zu deuten ist diese hochgotische Freiburger Darstellung als Bild der „Panhagia Platytera“ und der „Panhagia Galaktotrophúsa“, der „Maria lactans“.¹⁴ Die „Theotókos“, die „Hochbegnadete“ ist dem SOHN in ihrem ganzen Sein hingegeben, vollendet in der Herrlichkeit des Himmels. Sie schenkt hin, was sie empfangen hat – von Ihm. Der herrliche Haupt-Schleier, ihr himmlisch verliehen, ist ein Zeichen, und ein Gedenkzeichen ist ihre starke Herzhand: der armgewordene SOHN, „Gottes Kraft“ (1 Kor 1,24), hat zuvor ihr alle Stärke gnadenhaft gegeben, die sie Ihm daraufhin gegeben hat. Im Hinschenken solcher allumfassender Liebe sind sie ganz eins: CHRISTUS-und-Maria.

Wie Er schaut sie auf alle, die zur Ausgang-Tür „ausgehen“, voll liebender Sorge: Werden sie „Weide finden“ (Joh 10,9)? Was sie in ihrer gottgegebenen Welt draußen an Lebensnotwendigem brauchen: das „tägliche Brot“ beschaffen – ohne Ihn, das zum Heil notwendige, in der Messfeier drinnen empfangene „wahre Brot vom Himmel“ (Joh 6,33) zu vergessen? Der in die Herrlichkeit des Himmels erhöhte CHRISTUS und die verherrlichte Mutter Maria sind nicht fern, unbesorgt-selig entrückt: „Seid gewiß: Ich bin mit euch alle Tage bis zum Ende der Welt.“ (Mt 28,20)

Und zusammen mit Ihm steht die Mutter CHRISTI und der Christen, ihr vom Kreuz herab anvertraut, ihren Kindern-im-Geist auf dem Heimweg bei: An der Lebens-Ausgangstür ist sie als die zu CHRISTUS Führende gezeigt, Er führt heim zum VATER. Porta coeli, von der Erde draußen zum Himmel.

Beim Hauptportal-Ausgang ist das vollendete Ineinssein von CHRISTUS-und-Maria geduldig und tiefsinnend zu betrachten: in ihrem hingebungsvollen Dienst vom Himmel her – solange die Weltzeit noch währt. Der Anfang ihres Ineinswerdens ist in einem unscheinbar-kleinen Symbol gezeigt, ganz vorne, im Scheitel des Chorumgangs. Auf einem Flügelbild des sogenannten Schnewlinkapellen-Altars, das Meister Baldung – während er das Hochaltarretabel schuf – nebenher malte, ist auf dem Erdboden der „Verkündigung des Herrn“ eine irdene-schöne Vase mit erblühenden Maiglöckchen hingestellt. Die Vasen-Aufschrift: MARIA·IHS.

A 8

Im alttestamentlichen Hohelied, dem höchsten Preisgesang der Liebe, nennt sich der Bräutigam Salomo *zuerst* „Lilie der Täler – lilium convallium“ (Hld 2,1) und *dann* seine Braut Sulamit „Lilie unter Disteln – lilium inter spinas“

¹⁴ Diese theologisch begründeten Darstellungsarten kamen in frühchristlicher Zeit auf, vor allem in Ägypten und Konstantinopel, und wirkten auch in der Westkirche jahrhundertlang weiter (vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1971, Band 3, Spalte 156 ff.). Nach dieser Darstellung am Hauptportal-Ausgang (um 1290) ist das ganze Hochaltarretabel – 1512–1516 von Meister Hans Baldung Grien geschaffen – davon noch beeinflusst, besonders das Bild „Mariä Heimsuchung“. Vgl. Emil Spath, Das Licht kam in die Welt. Lünen 1990.

(Hld 2,2); voll vernimmt neutestamentliche Mystik – wohl dem Schriftwort (Eph 5,32) folgend: „Dies ist ein tiefes Geheimnis – Sacramentum hoc magnum est“ – in jenem Preislied der Liebe CHRISTUS und die Urgestalt der Kirche besungen: Maria. In der Vasen-Schrift ist aber MARIA zuerst genannt: weil zuvor die „Magd des Herrn“ ihr Ja-Wort hatte geben müssen, bevor der SOHN, GOTTES „Ja“ (2 Kor 1,20), in der Menschen-Zeit sein Menschwerden hat verwirklichen können: dem Heilsplan des Dreieinen GOTTES gemäß, gefasst in GOTTES Ewigkeit. Ist hier schon – in der beginnenden Neuzeit – geschichtliches exaktes Abfolgedenken in das uralt-tiefe, die ganze sichtbare und unsichtbare Wirklichkeit zusammenschauende Symbol-Denken eingedrungen?

Jedenfalls ist dort im sinnerhellten zusammengehaltenen Strauß von Maiglöckchen – die bescheiden-kleine „Lilie der Täler“, der Erdniederungen – das Ineinswerden der demütig-niedereren „Magd des Herrn“ und des sich erniedrigenden „Menschensohnes“ versinnbildet; hier am Hauptportal-Ausgang steht, herrlich gestaltet, dieses CHRISTUS-und-Maria-Bild: Symbol ihres vollendeten dienmütigen Ineinsseins.

„Christus entgegen in der Luft“ (1 Thess 4,17)
Der Aufstieg

Vergessen ist wohl schon lange, dass die Hauptportalhalle die untere, ebenerdige *Turmhalle* ist. Geht man zur rechten Hauptportaltür in das Münster hinein, findet man gleich zur Rechten die enge Aufstiegsstür zum „schönsten Turm der Christenheit“. Allein vom Inneren der Kirche aus war – von den gläubigen, genialen Münsterturmerbauern wohlbedacht – zum Kirchturm aufzusteigen, weithinauf. Erst neuestens sahen sich die Verantwortlichen genötigt, am Turmäußeren einen ‚Einstieg‘ zu machen – der vielen wegen, die oft ehrfurchtslos lärmend in das Gotteshaus eindringen, bloß um den zum Aussichtsturm entwürdigten Münsterturm zu besteigen. In Wahrheit aber ist dieser einzigartige, vor siebenhundert Jahren vollendete Pfarrkirchturm ein theologisch höchst durchdachtes und in ganzer Größe meisterlich errichtetes Glaubenszeugnis in Stein.¹⁵

Bereits vor dem Durchschreiten der quadratischen Turmhalle – unter dem A 9 weiten und hohen Bogen des Hauptportals hindurch – und vor dem Eintreten

¹⁵ In meinem Beitrag „In Freiburg den schönsten Turm der Christenheit bestaunen – und erkennen“ (In: Freiburger Diözesan-Archiv. Freiburg 2000, Seite 123–139 und 8 Bildseiten) ist die Gestalt und der Gehalt des Münsterturmes erschlossen.

durch die Eingangstür, um zu der richtigen Aufstiegsportal zu gelangen, wird der staunende Blick hinaufgeleitet an der hohen Westturmfront: von architektonischen Elementen und sinnerhellenden Skulpturen.

Der Fluten von Abendsonnenlicht einlassende reichgestaltete Außenportalbogen ist *achtfach* einwärts ‚gestuft‘ und wird noch überhöht durch einen pfeilartig geformten Wimperg; in dessen Mitte ist nischenartig ein Bogen eingelassen, der die große-hohe Portalbogenform aufnimmt. Diese drei Architekturelemente, angefangen vom hohen Portalbogen der Turmhalle, weisen hinauf, dem Turmvollende zu.

Die Annahme von Experten, der auf „nahezu quadratischem Grundriß“ erbaute „strenge, herbe Block“ des unteren Turmdrittels habe so auch im mittleren Drittel weitergebaut und dann erst „von einem achteckigen Helm“ hätte „bekrönt“ werden sollen, der Plan jedoch sei von einem neuen Meister „grundsätzlich verändert“ worden, indem dieser genial schon vom „Uhrengeschoß“ an den Turm „in ein Achteck übergeleitet“ habe¹⁶ – diese Annahme gerät aber ins Wanken: aufgrund der Tatsache, dass bereits im untersten Turmteil der mächtige Hauptportalbogen ganz auf der inhaltlich hochbedeutsamen Acht-Zahl aufgebaut ist. Der „neue“ Plan, den Hauptturm des Münsters von der durch die Zwölf-Zahl (Vier plus Acht) bestimmten „Sterngalerie“ an bis zum Turmvollende oktogonal zu vollenden, war wohl doch grundgelegt in diesem Hauptportalbogen, ganz am Anfang des höchst bedeutsamen Turmes: Inbild des christlichen Turmbaus.¹⁷

Heller noch erweist das *Bild* im himmelwärts gerichteten Portal-Wimperg, dass das Hauptportal auch die Aufstiegsturmhalle ist: der Haupteingang zur ganz nahen Aufstiegsportal. Der im Wimperg gezeigte Portalbogen erscheint – für die rechten, zum Aufstiegsportal gehenden Betrachter – als Öffnung des Himmels: porta coeli. Der in die Herrlichkeit erhöhte CHRISTUS thront auf des VATERS Thron und, voll himmlischer Freude, darf die Mutter CHRISTI und der Christen mitthronen: „Wer siegt, der darf mit mir auf meinem Thron sitzen, so wie ich auch gesiegt habe und mich mit meinem Vater auf seinen Thron gesetzt habe.“ (Offb 3,21) Gekrönt ist sie wie Er, von Ihm: „Sei treu bis in den Tod, dann werde ich dir den Kranz des Lebens geben.“ (Offb 2,10) Die Mutter als Erste hat „Anteil an der göttlichen Natur“ empfangen (2 Petr 1,4). Zuhöchst im Himmelportalbild halten zwei selig strahlende Engel eine große, im Liliensymbol endende Krone bereit. Die Mutter der Christen hebt ihre

A 10

¹⁶ Ernst Adam, Das Bauwerk. In: Wolf Hart, Das Freiburger Münster. Freiburg 1978, Seite 44–51. Nur formale Betrachtung der Gestalt alter sakraler Bauwerke genügt nicht; nur im Zusammenschauen von Gehalt und Gestalt kann jener Glaubensgeist, aus dem solche Werke entstanden sind, auch heute verstanden werden.

¹⁷ Der in Anmerkung 15 genannte Beitrag gibt einiges aus der Zahlen-Symbolik, bezogen auf den Münsterturm, zu erkennen: die „Vier“ Seite 124–125, die „Acht“ Seite 125; die „Sechs“ Seite 130, die „Zwölf“ Seite 139.

großen-guten Hände, fürbittend für alle auf dem mühseligen Aufstiegsheimweg, und CHRISTUS erhebt seine Segenshand, in der Mutter jedem der Nachkommenden zugewandt: in göttlich-milder Sorge segnend. Zugleich weist Er hinauf zur bereitgehaltenen großen Krone, mit der Er alle am guten Ende krönen will. Sein Segens- und Hinweisgestus im Portalwimpergbild – Vorausbild des Himmels – zeigt deutlich: die ebenerdige Turmhalle darunter ist der Hauptportalzugang zum Lebens-Aufstiegsturm der Christenmenschen.¹⁸

Gewiss lassen alle sechs Nebenportale ins Münster ein und führen auch vom Kircheninnern zur – freilich weiter entfernten – Kirchturmaufstiegsforte hin; doch das Hauptportal ist der Haupteingang des Aufstiegsturms. Die drei Architekturelemente – der das Turmoktagon ankündende Portalbogen, dessen himmelweisender Wimperg, die darin vorauserscheinende Himmelsforte –, deutlicher noch das verheißungsvolle Wimperg-Bild, vollends aber ein grandioses CHRISTUS-Bildnis in der Hauptportalhalle selbst: dies alles schufen damals die gläubigen Geschlechter, um die erdnahe Turmhalle zu zeigen als Anfang des Aufstiegs, dem Himmel entgegen. Der Hauptturm des Freiburger Münsters steht festgegründet als hell leuchtendes Symbol, für immer.

A 11 An der Nordwand der Hauptportalhalle empfängt – nahe dem Eingang – die CHRISTUS-Bräutigam-Gestalt jene herrlich gestalteten „Fünf klugen Jungfrauen“, die Ihm entgegengeeilt sind: Sinnbilder der Glaubenden-Hoffenden-Liebenden; als Zeichen des wahren-wachen Christseins tragen sie die brennenden Öllampen in ihren Händen, die Weltnacht erhellend.

Sie alle, die Ihm, dem „Evangelium Gottes“ (Mk 1,14) – zum Zeichen dessen hält Er das aufgerichtete Evangelienbuch in seiner Herzhand – auf sein Wort hin nachgefolgt sind in ihrem irdischen Leben, lädt Er ein in das himmlische-ewige Leben. „Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid, nehmt das Reich in Besitz, das seit der Erschaffung der Welt für euch bestimmt ist.“ (Mt 25,34) Voll Güte ist sein Angesicht den Gesegneten zugewandt, sein Haupt und – deutlicher noch – seine rechte Hand weisen voraus, hinauf: dem

¹⁸ Die anderen Gestalten des Wimpergbildes: Im Bild des offenstehenden Himmels schwingen zwei Engel das Weihrauchfass zu CHRISTUS und auch zu Maria hin: Zeichen der Anbetung des SOHNES, „der nur für kurze Zeit unter die Engel erniedrigt war, Jesus, ihn sehen wir um seines Todesleidens willen mit Herrlichkeit und Ehre gekrönt“ (Hebr 2,9); der andere Engel verehrt Maria, die „Hochbegnadete“, die „Gottesmutter“, sündenlos „treu bis zum Tod“, die über alle anderen Geschöpfe erhobene „Königin des Himmels“. Zu beiden Seiten des offenen Himmelstores steht ein mächtiger leuchtertragender Engel, jedem Menschen beigegeben, dass er ihn auf dem gefährvollen Heimweg erleuchte, beschütze. Darunter sind zwei heilige Frauen dargestellt, die auch beim Hauptportal-Ausgang beistehen: die Martyrin Margareta, die den Teufel-Drachen besiegt hat, und Katharina, die auf dem Weg zum Martyrium zu GOTT gebetet hat, jedem, der sie anruft um ihre Fürbitte, die Gnade der Beharrlichkeit bis zum Tod zu schenken: zwei gekrönte Not-herferinnen.

Aufstiegsturm zu, der bekrönt ist mit dem Gold-Symbol der Einung im Himmel – SOL-et-Luna. An der Segenshand sinnbilden der aufwärts gestreckte Daumen, der Zeigefinger und der Mittelfinger den Dreieinen GOTT VATER-SOHN-GEIST, der in die Handfläche eingebogene Ringfinger und der kleine Finger die in CHRISTUS geeinte göttliche und menschliche Natur. Diese Hand ist das einfach-tiefe Symbol der Grundmysterien des Glaubens: Trinität-Inkarnation. Schon im Wimberg-Bild am Hauptportal außen zeigt die segnende und zugleich deutende Rechte des erhöhten CHRISTUS an: die Hauptportalhalle unten im Turm ist der Anfang des Aufstiegs, himmelwärts; in der Aufstiegsportalhalle selbst ist seine Rechte schöngestaltet zu sehen: als einladendes Hinaufdeuten – zur Teilnahme am ewigen Leben der Dreieinen GOTTES.

Seit je wird das Leben des Christenmenschen verstanden als Aufstieg zu GOTT – in den drei Stufen „Reinigung-Erleuchtung-Einung“, und genau so ist dieser Inbegriff des christlichen Turmbaus errichtet in drei Dritt-Teilen. Das untere-quadratische Drittel stellt das Menschsein dar, und zum Zeichen, dass die sündenverfinsterte Menschennatur der Reinigung bedarf, muss das mühsame Aufsteigen auf der Südseite im noch wenig erhellten Turminnern geschehen. Unter der Stern galerie wechselt der enge Aufstiegsweg von der Südseite fast zur Nordseite hinüber, über der Stern galerie aber beginnt das lichte, luftige Wendeltreppentürmchen, das an diese vom mittleren Turmdrittel an grandios anhebende herrliche Oktogon außen angefügt ist – ostseits, erleuchtet vom aufsteigenden Sonnenlicht. Dieser Oktogon-Teil sinnbildet das Christsein, das mit der Taufe angefangen hat; schon seit dem zweiten Jahrhundert wird das Initiations-Sakrament die „Erleuchtung“ genannt, und darum ist das Oktogon bereits von der Stern galerie an durchlichtet (gewesen).¹⁹ Oberhalb der Fluten des Lichts einlassenden oberen, oktoganalen Turmhalle – Sinn-gestalt des alle zur Eucharistie sammelnden Kirchenraumes – führt der Wendeltreppenaufstieg den einzelnen – einen nach dem anderen – vollends hinauf bis zur oberen Galerie, die Himmलगalerie genannt werden kann. Das Ende des Lebensaufstiegs, „Christus entgegen in der Luft“. In der Hauptportalhalle hat der Aufstieg angefangen, das oberste Turmdrittel ist nicht ersteigbar, das herr-

¹⁹ Wahrscheinlich wurde, als man in neuer Zeit sinnverbauend die hohen Licht-Öffnungen des Oktagonanfangs hässlich zugewandt hat, auch der Aufstiegsübergang vom Turminnern ins Äußere unverstän-dig verlegt, indem man einen hölzernen Kasten an den Turm aus schönem rotgelbem Sandstein anhängte, zum Seitenwechsel des Aufstiegs.

Fast noch sinnwridriger ist das SOL-et-Luna-Symbol verschandelt; als das alte Symbol ersetzt werden musste, verpasste man der Luna ein verdrießliches Mann-im-Mond-Gesicht. So ist das Symbol nur noch verdreht zu sehen und zu allem Unverständnis hin heute bloß noch als „Wetterfahne“ bezeichnet.

liche Vollende des Aufstiegturmes. Es schwebt, herab-hinauf. „Ich komme wieder, um euch zu mir zu holen – damit: Wo ich bin, auch ihr seid.“ (Joh 14,3)

A 12 Über dem Aufstiegs- und Erwartungsturm strahlt in göttlichem Gold das Symbol himmlischer Vollendung: SOL-et-Luna, der erhöhte KYRIOS mit der vollendeten Kyriakē.²⁰ Das ganze Turmvollende sinnbildet diese „Einung“.

All dies erweist das Hauptportal des Freiburger Münsters als Eingang und Ausgang und Aufstieg. Die darin zu betrachtende Gestaltenfülle vertieft dieses umfassende Zeugnis des christlichen Glaubens.

²⁰ In meinem Beitrag „Symbolische Bilder des Freiburger Münsters“ (In: Münsterblatt 9/2002) ist das SOL-et-Luna-Symbol ausführlich gedeutet.



Abb. 2
CHRISTUS-
Pfeilerfigur,
um 1320

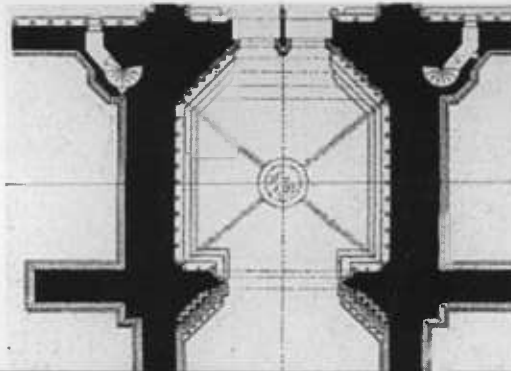


Abb. 1
Querschnitt des
Hauptportals



Fig. 3. Holy Family with the Christ Child, seated on the lap of the Virgin Mary, with Joseph kneeling in adoration. 1280.

Fig. 3. Holy Family with the Christ Child, seated on the lap of the Virgin Mary, with Joseph kneeling in adoration. 1280.



Abb. 5 Ausschnitt aus Abb. 3





Abb. 6 CHRISTUS-und-Maria,
innen am Türpfeiler des
Hauptportals. Ausschnitt

Abb. 7 CHRISTUS-und-Maria, innen am
Türpfeiler des Hauptportals, um 1290



Abb. 8 Vase mit Mai-
glöckchen, aus dem Retabel
der Schnewlin-Kapelle

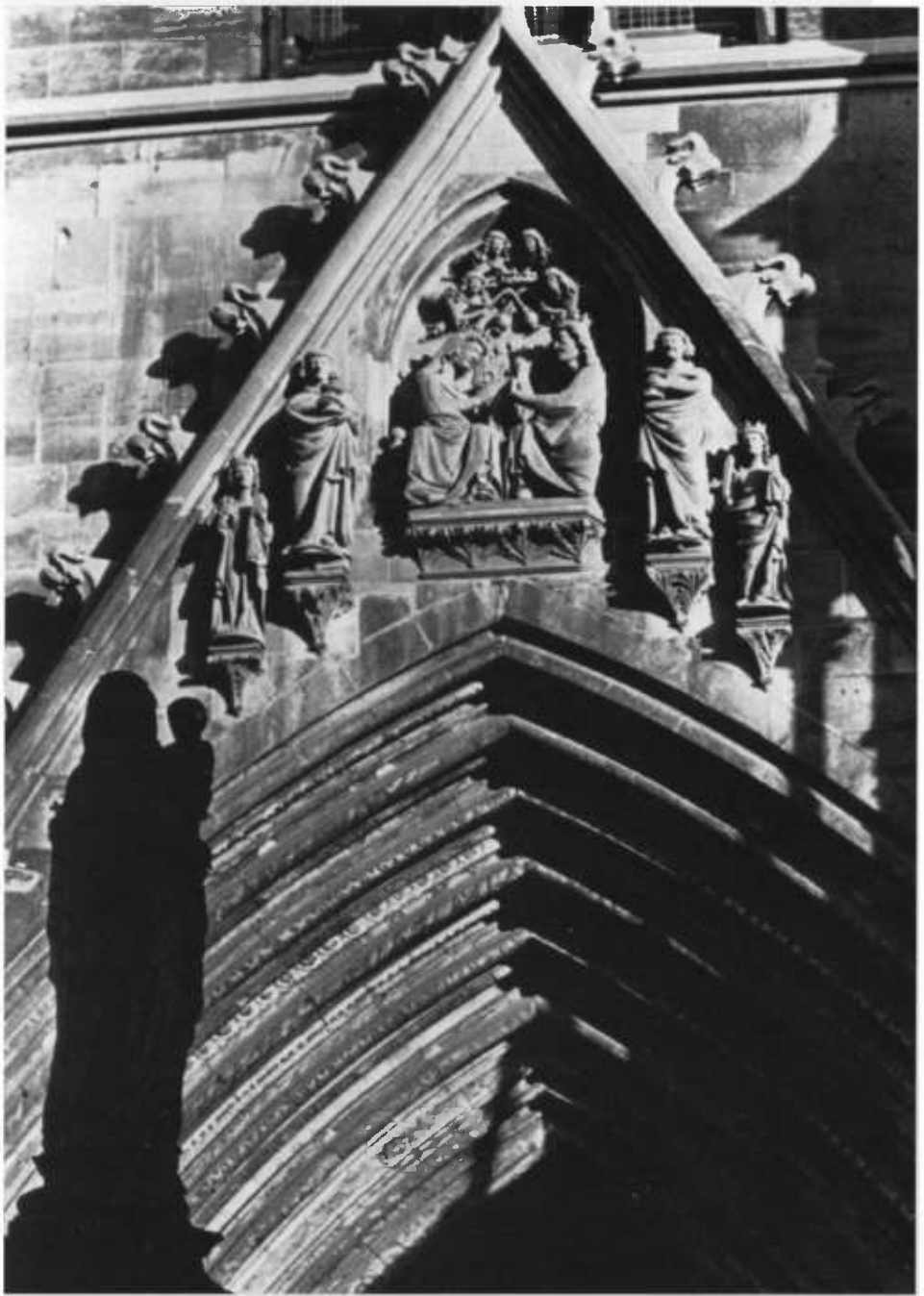


Abb. 9 Hauptportalbogen mit Wimperg



Abb. 10 Ausschnitte aus Abb. 9

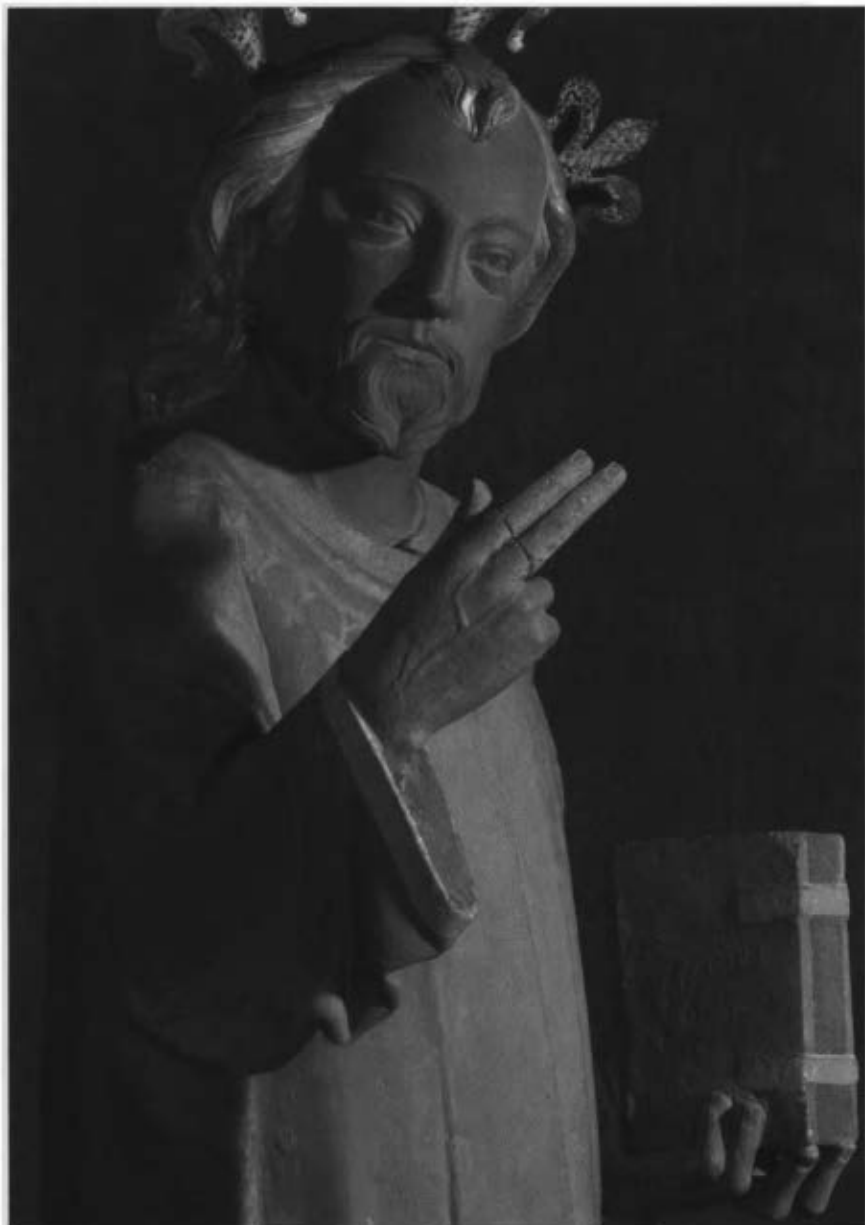


Abb. 11 CHRISTUS-Bräutigam,
in der Hauptportalhalle, um 1280



Abb. 12 Neuzeitliches SONNE-
und-Mond-Symbol über dem
Turm-Vollende

Jerusalem im Schwarzwald Zur Geschichte der Pfarrei St. Urban in Schonach

Von Emil Spath

Menschen des Mittelalters hätten eine solche Überschrift gewiss als symbolisch angesehen, nicht – wie wir Heutigen leicht – als Gag, der Aufmerksamkeit erregen soll. Sonst nichts.

Es gibt aus jener Zeit bis in die Gegenwart weiterwirkende, doch meist kaum noch verstandene Zeugnisse, dass viele Generationen einst bleibend verbunden sein wollten mit zeitlich und räumlich fernen Ursprungsgegebenheiten des Glaubens – eben dort, wo sie lebten: in ihrer Heimat.

Viele große Kirchen des Mittelalters sind genau so breit, wie der Tempel in Jerusalem war: zwanzig Ellen. Lasen doch jene gläubigen Kirchenerbauer in der Heiligen Schrift (1 Kön 6,2): „Das Haus, das König Salomo für den Herrn baute, war sechzig Ellen lang, zwanzig Ellen breit und dreißig Ellen hoch.“

Das Konstanzer Münster hat einen Chor und ein Mittelschiff von zwanzig hebräischen Ellen Breite, gleich etwa 9 m. Dieser nach 1052 begonnene romanische Bau war die Bischofskirche des Bistums Konstanz, das vom St. Gotthard bis ins Murg- und Remstal sich erstreckt hat und 1821 – nach zwölfhundertjährigem Bestehen – mit der Errichtung des Erzbistums Freiburg aufgehoben worden ist.

Das Villingener Münster, nach 1220 angefangen, ist ebenso im Chor und Mittelschiff zwanzig – kleinere – Ellen breit.

Das Münster zu Freiburg, das der Zähringer Herzog Bertold V. nach 1200 als seine Grablege begonnen hat, ist im Chor und Mittelschiff zwanzig Ellen breit.¹

¹ Während einer hebräischen Elle knapp 45 cm entsprechen, ist beim Bau des Freiburger Münsters ein außergewöhnlich großes Ellen-Maß verwendet worden: 1 Elle = 54 cm. Der auftrag- und geldgebende Herzog Bertold V. war auch die maßgebende Person. Er aber war offensichtlich von riesenhafter Gestalt; an seiner Sandsteinskulptur, die lange auf seinem Grab im Münster lag und heute im südlichen Seitenschiff aufgestellt ist, misst die Elle (vom Ellbogen bis zur längsten Fingerspitze – in der Ritterrüstung) über 60 cm. Auch in anderen Kirchen aus jener Zeit, die von einer Persönlichkeit gestiftet worden sind, wechselt das Ellenmaß; die in der Mitte des 13. Jahrhunderts gebaute Kirche des Dominikanerinnenklosters Unterlinden in Colmar – heute Teil des Unterlinden Museums – ist ebenfalls zwanzig Ellen = 8,5 m breit; die maßgebende Stifterpersönlichkeit war eine Frau, Agnes von Mittelheim. So ist die übergroße Chor- und Mittelschiffbreite des Freiburger Münsters zu erklären: 10,8 m = zwanzig Ellen.

Übereinstimmend nannten die Liturgiker des Mittelalters als Grund-Satz für den Kirchenbau: „Vom Zelt und vom Tempel hat unsere materiale Kirche die Form übernommen“.² Gemeint ist jenes Heilige Offenbarungszelt, das auf der vierzig Jahre währenden Wüstenwanderung des alttestamentlichen Gottesvolkes Israel mitgeführt worden war, und der von König Salomo († 926 v. Chr.) in Jerusalem erbaute Tempel.

Der entscheidende Grund, warum christliche Gotteshäuser jenem „Haus des Herrn“ in Jerusalem nachgebaut sind: Gott selbst hat – nach Exodus 26 – aufs genaueste den Bauplan seines Hauses angeordnet, wo er in seiner Herrlichkeit inmitten seines vorauserwählten Volkes sich niederlassen wollte. Seitdem aber der vorbereitende Alte Bund in den ewig währenden Neuen Bund übergeführt ist und Gott inmitten aller Völker angebetet werden will „im Geist und in der Wahrheit“ (Joh 4,23), werden allüberall christliche Gotteshäuser, der Länge und Höhe nach jene alten Tempelmaße vervollkommend, dermaßen gebaut, damit die ganze Kirche „aus lebendigen Steinen“ (1 Petr 2,5) am jeweiligen Ort innerhalb der Kirche aus Stein versammelt werden kann vom Herrn.³ So ist, zum Beispiel, das Freiburger Münster 210 (3x7x10) Ellen lang und 50 (5x10) Ellen hoch. Damit immer sichtbar ist, dass der Neue und Ewige Bund mit dem Alten Bund eine bleibende Verbindung hat, sind Kirchen so breit, wie der Tempel war: 20 Ellen. Schon in solchem Sinn ist Jerusalem vielerorts.

Jerusalem als alte Mitte des von Gott Israel verheißenen-gegebenen Landes, entscheidend mehr noch: als heiligster Ort, an dem zum Heil der ganzen Welt Jesus Christus gewirkt hat, gekreuzigt worden, auferstanden und in den Himmel aufgefahren ist, gilt von urchristlicher Zeit an als *der* Pilgerort der Christenheit. Auch der heilige Bischof Konrad von Konstanz († 975) hat dreimal die selige Mühsal auf sich genommen, nach Jerusalem im Heiligen Land zu pilgern. Und für alle ihm anvertrauten Gläubigen hat er, von den fernen heiligsten Stätten in sein Bistum heimgekehrt, in einer eigens dafür an den Chor der alten Bischofskirche angebauten Kapelle – die Mauritiusrotunde – das Heilige

A 1 Grab Christi nachbilden lassen.⁴ Damit allen in der Heimat, die nicht zur weit im Osten liegenden heiligsten Stadt pilgern konnten, Jerusalem immer gegenwärtig sei; zumal damals die grundlegenden Geschehnisse des Christus-

² „Ab utroque, scil. a tabernaculo et a templo, nostra materialis ecclesia formam sumpsit.“ Zitiert in: Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg 1902, Seite 107, Anmerkung 2.

³ Im Alten Bund durften nur Priester den Tempel betreten, die anderen Mitglieder des alten Gottesvolkes mussten im Vorhof der Männer und in dem der Frauen verharren – gottesfürchtige Nicht-Israelliten waren nur bis zum noch entfernter liegenden Vorhof der Heiden zugelassen.

⁴ Als Bischof Konrad 975 gestorben war, wurde er – wie er es im Leben gewünscht hatte – neben seiner „Heiliggrabkirche“ bestattet. Conrad Gröber, Das Konstanzer Münster. Konstanz 1948, Seite 5–7.

Mysteriums schon fast tausend Jahre entfernt waren. Jerusalem in Konstanz: für Glaubende ein kostbares Denkmal des allezeit und für jeden heilsbedeutsamen Erlösungsgeschehens.⁵

Zur Zeit, als Bischof Konrad in Konstanz das „Heilige Grab“ hat errichten lassen, waren in seinem Bistum weite Gebiete des Hochschwarzwaldes noch unbesiedelte Wildnis. Erst nach der Gründung der Benediktinerabtei „Sankt Georgen“ im Jahr 1085 – hoch auf der Rhein-Donau-Wasserscheide – wurde damit begonnen, Urwälder in nahegelegenen Hochtälern zu roden und bewohnbar zu machen. Mit ersten Viehbauernhöfen errichtete man nach 1100 – wohl von Sankt Georgen her – im bis über 1000 m steigenden Quellgebiet der „Schonach“ eine kleine Kirche.⁶ Diese junge zur Diözese Konstanz gehörende Pfarrei im Hochschwarzwald war nicht nur durch den (in Anmerkung 6) genannten Kreuzzugsteuerbeitrag dem fernen Heiligen Land verpflichtet, viel mehr und tiefer ist sie – noch immer sichtbar – verbunden mit Jerusalem.

Schon das erste Gotteshaus in Schonach stand an hervorgehobenem Ort und doch nahe den damals wenigen Bauernhöfen des Dorfes: auf dem felsfesten Anfang eines Bergrückens. Um 1542 wurde an der selben Stelle eine größere, spätgotische Kirche erbaut; auch sie war, wie die meisten Kirchen des Abendlandes, geostet: der Altarraum, der Altar war genau zum Morgen ausgerichtet: zum Aufgang der Sonne. Als die zahlreicher gewordene Gemeinde 1748/49 anstatt des gotischen Kirchenschiffes ein größeres errichtete, das 1862/63 noch einmal verlängert werden musste, blieb der gotische Kirchturm stehen. Da anfangs des 20. Jahrhunderts Schonach – nach etwa achthundertjähriger Dorfgeschichte – auf mehr als 2500 Bewohner gewachsen war und die Kirche längst nicht mehr alle fassen konnte, riss man das Kirchenschiff erneut ab und baute in den Jahren 1912 bis 1915 die neubarocke, große-schöne Kirche; der denkmalgeschützte Turm musste aber stehen bleiben. Doch jetzt wurde die Kirche „gewestet“.

Weil der tiefe Symbolsinn der Kirchen-Ostung nicht mehr verstanden worden ist? Obwohl dieser reiche Sinn seit dem zweiten Jahrhundert eingewurzelt war im Glaubensbewusstsein.⁷

⁵ Das Heilige Grab zu Konstanz bildet nicht allein das leere Grab Christi nach, es wurde vielmehr etwa dreihundert Jahre später außen und innen mit zahlreichen Skulpturen versehen; diese stellen den Betrachtern und Betern grundlegende Geschehnisse der Erlösung vor Augen. Vgl. Siegfried Lauterwasser / Georg Poensgen, Das Heilige Grab zu Konstanz. Überlingen 1948.

⁶ Der „Liber decimationis“ von 1275 ist das älteste erhaltene Dokument, in dem auch die Pfarrei Schonach aufgeführt ist. Das Zweite Konzil von Lyon von 1274 hatte einen neuen Kreuzzug beschlossen, zu dessen Finanzierung der Klerus auch des großen Bistums Konstanz sechs Jahre lang den Zehnten des Einkommens beizusteuern hatte. Der Pfarrer von Schonach hatte fünf mal soviel zu entrichten wie jener der ungefähr gleichalten benachbarten Pfarrei Schönwald. Die Pfarrei Schonach umfasste auch die Gebiete von Triberg, Nußbach und Niederwasser; Triberg wurde erst 1513 Pfarrei, Nußbach 1564, Niederwasser 1788/89; Schonach ist also deren Jahrhunderte ältere „Mutterpfarre“.

Vgl. Klaus Nagel, Spuren des Mittelalters in der Region Triberg. Villingen 1996, Seite 25–27.

⁷ Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg 1962, Bd. 7, Sp. 1293–95.

Dass die alten Pfarrkirchen von Schonach „orientiert“ waren, ihr Altar, die zu ihm hin versammelte Gemeinde genau nach Osten schauten, hatten sie mit sehr vielen Kirchen gemeinsam; ungewöhnlicher war es und gewiss nicht zufällig, dass – jedenfalls von 1542 an – in Schonach der Kirchturm sich erhoben hat genau über dem Altarraum, bis 1912. Mit dem Altar war hier, den Altarraum heraushebend, auch der weithin sichtbare Turm zur aufgehenden Sonne hin gebaut. Der Kirchturm war der Altarturm, der die bedeutungsvolle Kirchen-Ostung aufs höchste gesteigert zu erkennen gab.⁸

Die Gläubigen wussten: Jerusalem liegt fern im Osten; nie können wir zu den Heiligsten Stätten pilgern. Unsere Heimatpfarrkirche soll schon darum so gut wie möglich Jerusalem uns gegenwärtig machen.

Nicht gewöhnlich – zumindest – war es, dass die Sakristei bis 1912 in der Kirchenlängsachse an den geosteten Altarturm angefügt war: ganz im Osten. Vom Osten her kam so der Christus stellvertretende Priester zum Altarraum, zum Altar: um dort – der Gemeinde nach Osten hin vorstehend – mit ihr das Opfer der Messe zu feiern, „in persona Christi“; denn „derselbe bringt das Opfer jetzt dar durch den Dienst der Priester, der sich einst am Kreuz selbst dargebracht hat“.⁹

Von Osten, vom Ölberg her ist Christus feierlich eingezogen in Jerusalem und ist zum Tempel gegangen: „Die Leute aber, die vor ihm hergingen und die ihm folgten, riefen: Hosanna dem Sohn Davids! Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe!“ (Mt 21,9) In der gläubigen Erwartung, dass der Messias vom Sonnenaufgang zum Tempel kommen wird, hatten die Juden in der nach dem Jahr 19 v. Chr. auf 50 Meter Höhe und 50 Meter Breite vergrößerten Ostfassade das (einzige) Eingangstor des Tempels auf 20 Meter Höhe und 10 Meter Breite mitvergrößert; hier hätte ein Messias ihrer Vorstellung Einzug halten können mit aller Pracht und Macht.¹⁰ Christus aber, der wahre „Gesalbte Gottes“, zog, demütig und friedfertig auf einem Esel sit-

⁸ Im unteren Teil ist dieser Kirchturm quadratisch; vor seiner Erhöhung nach 1912 um sieben Meter glich er einem Wehrturm. Vom Ansatz des steilen-hohen Daches an ist er oktogonal emporgeführt. Das Quadrat, die Vier-Zahl gilt seit ältester Zeit als Symbol-Zahl der Erde und auch des Menschen: Vier Himmelsrichtungen, Elemente, Winde, Jahreszeiten; vier Lebensalter, vier Temperamente, die vier Kardinaltugenden. Das Acht-Zahl sinnbildet das gnadenhaft gottgewirkte ganz Neue, das mit der Auferstehung Christi endgültig begonnen hat und im Hineingetauftwerden „in Christus“ die neue, himmelwärts-führende Wirklichkeit wird für jeden Christen. Die Vier bedeutet im christlichen Verständnis das Geschaffensein, die Schöpfungsordnung; die Erlösungsordnung, das Erlöstsein wird symbolisiert durch die Acht. So ist auch dieser Dorfkirchturm seiner Gestalt nach ein christliches Sinnbild der Glaubenswirklichkeit, die etwa Thomas von Aquin († 1274) in den theologischen Grund-Satz gefasst hat: „Die Gnade baut auf der Natur auf und vollendet sie.“

⁹ Mit diesem Satz des heiligen Augustinus († 430) stimmt der „Allgemeine Lehrer“ der Kirche, der heilige Thomas von Aquin († 1274) überein: „Christus ist der Quell allen Priestertums: der Priester des Gesetzes hat ihn vorgebildet, der Priester des Neuen Gesetzes aber wirkt an seiner Statt.“ (Summa theologica, III, 22,4) Vgl. auch die Glaubensaussage des Zweiten Vatikanischen Konzils: Über die heilige Liturgie, 7.

¹⁰ Biblisch-Historisches Handwörterbuch. Göttingen 1966, Bd. 3, Sp. 1946f.

zend, in Jerusalem ein – vom Ölberg herab. So war er vorhergesagt: „Siehe, dein König kommt zu dir. Er ist gerecht und hilft; er ist demütig und reitet auf einem Esel“ (Sach 9,9). „Dann kommt plötzlich zu seinem Tempel der Herr, den ihr sucht, und der Bote des Bundes, den ihr herbeiwünscht.“ (Mal 3,1)

All dies war wohl vergegenwärtigt in dieser ganz geosteten Schwarzwald-dorfkirche: der geostete Altar unter dem hohen-breiten Chorturm mit der im Osten angefügten Sakristei.

Noch verstärkt wird die Orientierungsbedeutung dieser Pfarrkirche – auf dem Hintergrund der gerade im alten Bistum Konstanz lebendigen Bezogenheit zu Jerusalem, seinem Tempel und vor allem zu den dort geschehenen Christus-Ereignissen – durch zwei örtliche Gegebenheiten; diese sind gewiss allein zu verstehen, wenn man sie wieder in ihrer Bezogenheit zur Kirche und zueinander entdeckt.

Blickt man von der Kirche aus – jahrhundertlang eine geostete Chorturm-kirche¹¹ – genau nach Osten, ist ein Berghang zu sehen, der ‚jenseits‘ des nach A 4
Triberg hinabführenden Schonachtales bis zu einer Höhe von über 900 m sich hinaufzieht. Dieser schmale-hohe, leicht dem Westen, der Kirche zugewandte Teil des im Norden vom Dorf sich hinziehenden Gebirgszuges heißt seit alters „Ölberg“.¹² Ganz gewiss nicht, weil hier jemals Olivenölbäume wuchsen. Doch warum dieser fremde Name im Hochschwarzwald?

Auf der anderen Seite des Schonachtales, wie der Ölberg etwa 1 km von der A 5
Kirche entfernt, zieht sich ein kleines, tief eingeschnittenes Nebental hinab, das auf die Schonach stößt und die wüste Bezeichnung „Kuttlematten“ hat, ebenfalls seit alters. Ganz gewiss nicht, weil dort etwa Kadaver vergraben worden wären; zu weit ab vom Dorf liegt der Ort mit dem grausigen Namen. Gehören die beiden entgegengesetzten Teile „Ölberg“ – „Kuttlematten“ doch irgendwie zusammen? Der biblische Name „Ölberg – mons olivarum“ bringt auf die Deutespur.

Wie in Jerusalem der Ölberg genau im Osten liegt, vom Ort, wo der Tempel A 6
stand, genau einen Sabbatweg, tausend Schritte, 1 km entfernt, so ist dieser „Ölberg“ im Schwarzwalddorf Schonach genau östlich der Kirche und ebensoweit entfernt von ihr; dort liegt das Kidrontal dazwischen, hier das Schon-

¹¹ In der Ortenau aber, die bis zur Errichtung des Erzbistums Freiburg zum Bistum Straßburg gehört hat, waren viele ältere Dorfkirchen sogenannte Chorturmkirchen. Vgl. Wolfgang Müller, Die Ortenau als Chorturm-landschaft. Bühl 1965.

¹² Wie alt diese Bezeichnung „Ölberg“ ist, lässt sich nicht feststellen. Die vom Feldmesser Johann Hien-nerwadel etwa 1783 gefertigte älteste Karte der „Schonacher Vogtey“ zeigt zwar die Begrenzung der einzelnen Grundstücke, aber keine Lagenamen. Vgl. Historischer Atlas von Baden-Württemberg. Stuttgart 1988, Blatt I 8.

achtal; wie vom Tempelplatz (mit 740 m) zur Ölberganhöhe (mit 809 m) ein Höhenunterschied von 70 m besteht, so besteht in Schonach etwa derselbe Höhenunterschied von der Kirche zum Ölberg.

Wesentlich tiefer als die Kirche – von ihr abgewandt, nicht einsehbar – liegen die „Kuttlematten“; der Ölberg steht frei und sonnig da, dieser Ort aber mit dem üblen Namen befindet sich in einem engen, schattigen „Loch“, in jenem abschüssigen Nebental, im Südosten der Kirche. Im Südosten von Jerusalem trifft das tiefe, wasserlose Hinnomtal auf das Kidronbachtal. Dort in der Nähe war der „Töpferacker“, von dem es in der Schrift (Mt 27,6f) heißt: „Die Hohenpriester nahmen die Silberstücke und sagten: Man darf das Geld nicht in den Tempelschatz tun; denn es klebt Blut daran. Und sie beschlossen, von dem Geld den Töpferacker zu kaufen als Begräbnisplatz für die Fremden. Deshalb heißt dieser Acker bis heute Blutacker.“ Und in der Apostelgeschichte (Apg 1,16–20) steht berichtet, wie Petrus vor der Nach-Wahl des Apostels Matthias das furchtbare Ende des Verräters gedeutet hat: „Judas wurde zum Anführer derer, die Jesus gefangen nahmen. Er wurde zu uns gezählt und hatte Anteil am gleichen Dienst. Mit dem Lohn für seine Untat kaufte er sich ein Grundstück. Dann aber stürzte er vornüber zu Boden, sein Leib barst auseinander, und alle Eingeweide fielen heraus. Das wurde allen Einwohnern von Jerusalem bekannt; deshalb nannten sie jenes Grundstück in ihrer Sprache Hakeldamach, das heißt Blutacker. Denn es steht im Buch der Psalmen: Sein Gehöft soll veröden, niemand soll darin wohnen! und: Sein Amt soll ein anderer erhalten!“

Vollends klar wird, dass jenem „Blutacker“ im Südosten von Jerusalem dieser Todesort „Kuttlematten“ im Südosten des Schwarzwalddorfes Schonach nachbenannt ist, wenn man etwa im Vorhallen-Tympanon des Freiburger A 7 Münsters die grausige Darstellung des erhängten Judas betrachtet: der Unterleib zerborsten, herunterhängend die Eingeweide, in der urwüchsigen Schwarzwäldersprache „d' Kuttle“.

Und im heimatlichen Dorf stimmen die Himmelsrichtungen, die Entfernungen und die Höhenunterschiede Kirche – Ölberg, Kirche – Kuttlematten, Ölberg – Kuttlematten mit all dem Entsprechenden im fernen Jerusalem überein.

Gewiss haben die gläubigen Schwarzwälder Vorfahren diese Ortsgegebenheiten noch tiefer, lebenbestimmend empfunden; nicht einfach als äußere, geschickt festgehaltene Übereinstimmungen topografischer Art mit Ursprungsstätten des Glaubens.

Seit dem sechsten Jahrhundert wird in jeder Messe vor der Wandlung¹³ – dem sakramentalen Gegenwärtigwerden CHRISTI – das „Benedictus“ gebetet: „Hochgelobt sei der kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe!“

¹³ Josef Andreas Jungmann, *Missarum solemnia*. Wien 1949², II, 165–167.

Dabei konnte schon immer der gläubige Blick ebenso sehr auf Vergangenes wie Zukünftiges sich richten. In *Erinnerung* an den Einzug Christi, als die Menge rief: „Hosanna dem Sohn Davids! Gesegnet sei er, der kommt im Namen des Herrn. Hosanna in der Höhe!“ (Mt 21,9) Und in *Erwartung* der Wiederkunft Christi; hat er doch selbst verheißen: „Von jetzt an werdet ihr mich nicht mehr sehen, bis ihr ruft: Gesegnet sei er, der kommt im Namen der Herr!“ (Mt 23,39) Vom Ölberg her war Christus in Jerusalem eingezogen, auf dem Ölberg ist er zum Himmel aufgefahren, „wurde er vor ihren Augen emporgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken“ (Apg 1,9); vom Ölberg her wird er in Herrlichkeit wiederkommen am Ende der Weltzeit zum Gericht. In diesem Glauben haben die Vorfahren jenen zwei ganz entgegengesetzten Orten jene Namen gegeben. Haben sie von ihrer Kirche aus den Blick zum „Ölberg“ hin gerichtet, konnten sie hoffen, bei der Ankunft des erhöhten Herrn werde er sie zu seiner Rechten stehen lassen: „Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid!“ (Mt 25,34) Ging ihr Blick aber in Richtung jenes abgründigen Ortes, dem sie – vom bösen Ende des Judas her – jenen wüsten Namen gegeben hatten, konnte sie höchste Sorge überkommen, am Ende hören zu müssen: „Weg von mir, ihr Verfluchten!“ (Mt 25,41)

Vor dem Einzug in das „Gelobte Land“ hatte Mose im Auftrag Gottes zum vorausgewählten Gottesvolk des Alten Bundes gesprochen: „Leben und Tod lege ich dir vor, Segen und Fluch. Wähle also das Leben!“ (Dtn 30,19) Wirklichkeit geworden ist diese Ankündigung im Leben Christi, im fernen Jerusalem: den einen zum Heil, anderen – Judas, dem „Anführer derer, die Jesus gefangennahmen“, voran – zum Unheil. Nachgebildet fanden die Vorfahren im heimatlichen Schwarzwalddorf den „mons olivarum“ und auch den „ager sanguinis“ und sie benannten diesen ihren Höhen-Ort des Lebens und auch diesen Abgrund-Ort des Todes jenen biblischen Orten nach. So hatten sie nahe bei sich, ihrer völlig geosteten Altarturmkirche zugeordnet, ihren „Ölberg“: A 8 den Ort der aufgehenden Sonne, CHRISTUS, vom letzten der alttestamentlichen Propheten (Maleachi 3,20) angekündigt als „die Sonne der Gerechtigkeit“.

Ein Papst im Schwarzwalddorf

Wer hatte jene Bergbauern angeleitet, mitten im Schwarzwald all diese örtlichen Verbindungen mit dem für sie unerreichbaren Jerusalem zu sehen, solche biblischen Sinnbezüge gläubig und ihr Leben prägend zu erkennen? Pfarrseelorgler in alter Zeit? Kundige Mönche der nahen Benediktinerabtei „Sankt Georgen“? Die im alten Bistum Konstanz lange schon lebendige Verbundenheit mit den heiligsten Ursprungstätten der Christenheit kann es allein nicht gewesen sein.

Es gibt heute noch zahlreiche – wiederzuentdeckende – Spuren, die eine Jahrhunderte währende geistige Ausstrahlung des Klosters „Sankt Georgen“ gerade zur nur zwei Stunden entfernten Pfarrei Schonach höchst wahrscheinlich machen.

Es fängt mit der Frage an: Wie kam – als Kirchenpatron – Papst Urban I. in das Hochschwarzwaldldorf Schonach? Römer von Geburt, war er von 222 bis 230 Papst und erlitt – nach einem legendarischen Bericht des 9. Jahrhunderts – den Martertod durch Enthauptung. Seine Reliquien gelangten 849 in die bei Straßburg gelegene Benediktinerinnen-Abtei Erstein, die von der Gemahlin des Kaisers Lothar I. gegründet worden war. Da der Urbanstag – 25. Mai – in die beginnende Rebenblüte fällt, wird seit dem 13. Jahrhundert Papst Urban I. als Winzerpatron verehrt; von Erstein aus verbreitete sich die Verehrung vor allem in süddeutschen Weinbaugenden. Heute noch wird die einst (missverständlich) „Urbansplag“ genannte Gicht als „Winzerkrankheit“ bezeichnet.¹⁴ Nie und nimmer wachsen aber im kalten Hochschwarzwald Reben. Warum also wurde der Winzerpatron Kirchenpatron in Schonach? Oder war er schon Patron der dortigen ersten kleinen Kirche, die im 12. Jahrhundert erbaut worden ist – bevor also Urban vom Elsaß aus zum Patron der Winzer wurde?

Da bereits seit dem 6. Jahrhundert die geläufige Vorstellung bestand, dass zu jedem Altar eine Reliquie gehöre, war sicher schon im Altar jener ersten Kirche ein kleines „Reliquiengrab“ eingelassen. Mit einer winzigen Reliquie des heiligen Papstes und Martyrers Urban I., des Kirchenpatrons in diesem gerade erst entstandenen Dorf aus wenigen Bauernhöfen? Oder wurde erst die zweite, größere, spätgotische Altarturmkirche durch eine kostbare Urban-Altarreliquie und damit durch das Urban-Kirchenpatronat ausgezeichnet?

Nie hätte das abgelegene Bauerndörfchen die Papst-Reliquie erlangt, und es ist mehr bloß eine Vermutung, dass dies der nahen, einflussreichen Benediktiner-Abtei „Sankt Georgen“ gelang. Sankt Georgen hatte beste Verbindungen ins Elsaß hinüber¹⁵, gewiss auch zur Benediktinerinnen-Abtei Erstein. Da diese einst – gerade wegen ihrer Reliquien aus Rom – berühmte Reichsabtei nach dem Zerfall im Spätmittelalter aufgelöst und 1437 dem Straßburger Hochstift einverleibt worden ist, kann die Papst-Urban-Reliquie von dort über Sankt Georgen nach Schonach gekommen sein – kaum in die um 1542 neugebaute Kirche, sondern schon in das erste nach 1100 errichtete Dorfkirchlein.

¹⁴ (Urban I.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1976, Sp. 513–515. Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg 1965, Bd. 8, Sp. 541–542. (Erstein): Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg 1959, Bd. 3, Sp. 1052.

¹⁵ Erich Stockburger, St. Georgen, Chronik des Klosters und der Stadt. St. Georgen 1972. Hier besonders: „Die Gründung des Benediktinerklosters St. Georgen im Schwarzwald“, Seite 12–19.

Solche glaubensmäßige, erlebbare Verbundenheit mit Jerusalem und Rom war – und ist – gewiss vielerorts im christlichen-katholischen Erdkreis zu finden; seit langem in eigener Art aber ausgeprägt gerade auch in der Schwarzwaldpfarrei Schonach.¹⁶

Auf dem Hochaltarbild der Pfarrkirche von Schonach ist Papst Urban I. als A 9 ihr Patron bedeutungsvoll dargestellt; aber auf dem untersten, letzten Platz. Auf dem Platz davor, vor dem Papst und Martyrer, stößt der Soldat und Martyrer Sankt Georg mit seiner Lanze den Teufel-Drachen nieder und weist mit dem Zeigefinger seiner Herzhand auf jene Kirche, deren Schiff dem 1748 neugebauten genau gleicht. Das – auch künstlerisch – wertvolle Altarbild wurde sehr wahrscheinlich zu jener Zeit von einem heute nicht mehr bekannten Meister für den alten Hochaltar geschaffen, nach 1912 in die neubarocke Kirche mitgenommen und an der Wand hinter dem gewesteten Hochaltar angebracht.¹⁷ Warum ist hier der Soldat dem Papst vorgezogen, dazu noch obwohl Georg erst 303, also mehr als siebzig Jahre nach Urban I., als Martyrer starb? Der Bauernpatron, als der Sankt Georg – neben sehr vielen anderen seiner Patronate – auch verehrt wurde¹⁸, ist für die Schwarzwälder Bauern sicher nicht wichtiger gewesen als ihr Kirchenpatron. Zumal – über beiden – der Apostel Bartholomäus dargestellt ist; er gilt als Patron der Hirten, Landleute (und vieler handwerklicher Berufe).¹⁹ Auf dem ersten Platz der unteren Altarbildhälfte richtet der jugendliche Apostel Johannes den Blick hinauf zur Mutter Maria, aufgenommen in den Himmel: in die Gemeinschaft des Dreieinen GOTTES.

Den Schwarzwaldbauersleuten – lesen und schreiben konnten sie nicht, im Glaubenswissen aber waren sie keine Analphabeten – wurde zugetraut, dieses ihr Altarbild beständig vor Augen zu haben. Bildhaft gibt es Gläubigen Einblick in die tiefsten Heilsgeschichte: Trinität – Inkarnation, Schöpfung und Erlösung der Welt.

¹⁶ Wie stark die Verehrung der Heiligen Stätten in *Jerusalem* und in *Rom* das Frömmigkeitsleben bestimmt haben, zeigen das Beispiel des heiligen Konrad von Konstanz, der bei seinen Pilgerreisen ins Heilige Land auch nach Rom gepilgert ist, die Loretto-Kapellen in Konstanz und in Freiburg – nachgebaut dem Heiligen Haus von Nazareth, das 1295 Engel nach Loreto nicht weit von Rom getragen haben sollen und wo einer der berühmtesten Marienwallfahrtsorte entstand –, oder die einzigartigen, 1492 unter der Äbtissin des Klarissenklosters in Villingen, Ursula Haider, dort angebrachten steinernen Doppeltafeln: auf der einen ist ein Geschehnis der Heilsgeschichte, vor allem des Lebens Christi, genannt, auf der anderen eine (entsprechende) Kirche Roms – beides für die streng klausurierten Klarissen zum frommen Gedenken. Vgl. Renate Stegmaier-Breinlinger, „Die heiligen Stett Rom und Jerusalem“. In: Freiburger Diözesan-Archiv, 91. Band, 1971, Seite 176–201.

¹⁷ Vermutlich wurde damals das Altarbild – in der Breite – ein wenig beschnitten; zu erkennen vor allem an den sehr harten Schnitten beim Engel mit dem Attribut des Kirchenpatrons, aber auch beim Heiligen Georg.

¹⁸ Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1974, Bd. 6, Sp. 374–76.

¹⁹ Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1973, Bd. 5, Sp. 323.

GOTT über allem. Als Zeichen für das göttliche Dreieinssein ist beim Haupt des VATERS ein lichtiges gleichseitiges Dreieck gezeigt. Dass GOTT „in unzugänglichem Licht wohnt“ (1 Tim 6,16), diese Lichtfülle dem Auge des Menschen schwarz-dunkel erscheint, ist in den dunkelfarbenen Gewändern des VATERS angedeutet. Er ist hier – anders als der Prophet Daniel (7,9) in einer Nachtvision „den Hochbetagten“ geschaut hat, doch dem Sinn nach gleich – jung gezeigt: als Vater gesehen, der aber nicht altert, sondern Derselbe, der Lebendige ist von Ewigkeit zu Ewigkeit. Unverständige deuten schnell, der Schöpfer halte die große Weltallkugel unachtsam-nachlässig; in Wirklichkeit trägt er das All in göttlicher Allmacht und gibt dem kleinen Engel – Stellvertreter der höchsten Geschöpfe – Anteil an seiner Allsorge für die erlösungsbedürftige Welt: dass sie nicht in den Abgrund fällt. Wie er die Welt mit der Herzhand sorgsam hält, so liebevoll hält er die Krone über dem Haupt der Ersterlösten: Maria, die Mutter seines Mensch gewordenen SOHNES.

In vielen anderen Bildern krönt der VATER und der SOHN gemeinsam Maria. Hier übergibt ihr – wie GOTT-VATER die Krone – GOTT-SOHN liebevoll das Zepter. Dass er, erhöht in die himmlische Herrlichkeit, Mensch geblieben ist, ersieht man an seinen Wundmalen: in Ewigkeit ist er der Sohn Mariens.

Das Verklärtsein seiner menschlichen Natur macht das übergroße-lichte Manteltuch erkenntlich, das seinen Leib umgibt, umschwebt; zugleich sinnbildet dies: Er ist der „treue Zeuge, der uns liebt und von unseren Sünden erlöst hat durch sein Blut“ (Offb 1,5). Verdeckt er mit seiner Rechten das Herzwundmal, den höchsten Erweis seiner gott-menschlichen Liebe? Doch der hochgestreckte Daumen an der Segenshand, der nach alter christlicher Symbolik als „pollex, der Starke“ GOTT-VATER sinnbildet, und der ausgestreckte Zeigefinger, der „demonstratorius“ – Sinnbild des SOHNES, weist zum Urquell der Liebe hin: „Gott hat die Welt so sehr geliebt, daß er seinen einzigen Sohn hingab, damit jeder, der an ihn glaubt, nicht zugrunde geht, sondern das ewige Leben hat“ (Joh 3,16). „Die Gnade und die Wahrheit kamen durch Jesus Christus. Niemand hat Gott je gesehen. Der Einzige, der Gott ist und am Herzen des Vaters ruht, er hat Kunde gebracht.“ (Joh 1,17f) Der „Demonstratorius“ hat das Herzgeheimnis des christlichen Glaubens offenbart: „Gott ist die Liebe“ (1 Joh 4,8).

Wie in den synoptischen Evangelien die Herabkunft des HEILIGEN GEISTES auf Jesus nach der Taufe durch den Täufer mit dem Niederschweben einer Taube verglichen ist, so wird in der christlichen Kunst der GOTT-GEIST meist durch die Taube-Symbolgestalt dargestellt. Unsichtbar, ist ER die Liebe des VATERS zum SOHN und die Liebe des SOHNES zum VATER. Die Goldrandung jenes Dreiecksymbols zeigt es an: der VATER und der SOHN

und der HEILIGE Geist sind eines Wesens.²⁰ Und, vom VATER und vom SOHN gesandt, „ist die Liebe ausgegossen in unsere Herzen durch den Heiligen Geist“ (Röm 5,5).

All das ist gläubig zu erspüren im etwa zweihundertfünfzig Jahre alten Schonacher Hochaltarbild: der GEIST GOTTES schwebt über allem, in allen waltet der DREIEINE GOTT, der Himmel ist offen bis zur Schwarzwälder Dorfkirche hinab.

Generationen haben in gläubigem Aufblick zu diesem Altarbild der „Gottesmutter“ – wie Maria seit frühchristlicher Zeit unter diesem einzigartigen, ehrenvollsten Namen in der ganzen Kirche gepriesen wird, da sie dem SOHN GOTTES den menschlichen Leib hat bereiten dürfen – dem Schutz ihrer himmlischen Patronin sich anvertraut.²¹ Auch wenn sie ihr Altarbild meist nicht von Nahem sahen und Einzelheiten schwer erkennen konnten, das Entscheidende vermochten sie zu verstehen, zu empfinden: Sie ist allen gegeben als Mutter.

In die Herrlichkeit des DREIEINEN GOTTES aufgenommen, schaut sie auf zum SOHN, zu Jesus, den sie geboren hat. Gesicht und Hals und Hände: sind sie so hell, zum Zeichen des himmlischen Verklärteins? Geben sie, mit dem langen-gelösten Haar, ihr wunderbares Jungfrau-und-Muttersein zu ersehen, ihr immerwährendes GOTT-Hingeweihtsein? Wohl all dies Geheimnisvolle.

Das Lilien-Symbol mit den beiden voll geöffneten Blüten hält sie mit zarter Hand zu Jesus hin, so wie der SOHN das Zepter der Mutter hinhält. Im alttestamentlichen Hohelied (2,1-2) schon ist die Liebe überschwänglich besungen, wird der Bräutigam *und* die Braut wohlduftende Lilie genannt. In dem christlich erfüllten Verständnis jenes ganzen Liebe-Mysteriumgesanges wird das Symbol der Lilie auf CHRISTUS übertragen; und diese Sicht bereits aus der Kirchenväterzeit lässt sich so zusammenfassen: „Er, das ewige Wort, kam auf diese Erde und bekleidete sich mit einer Menschennatur, die frei war von jedem Makel, der Lilie gleich. Während seines irdischen Lebens war die Lilie gleichsam geschlossen und öffnete ihren Kelch zu strahlendem Glanz erst in der Auferstehung und Himmelfahrt. Seither leuchtet das Gold der Gottheit den

²⁰ Cassiodor († um 583): „In auro Divinitas figuratur: quia sicut aurum caetera metalla antecellit et pretiosius est, ita Divinitas suis omnibus operibus ineffabili modo praecellit.“ PL 70,1087.

²¹ Die Gemeinde Schonach, bis nach dem Zweiten Weltkrieg fast identisch mit der Pfarrgemeinde, zeigt in ihrem Siegel: Das Christus-Kind, getragen von seiner gekrönten Mutter Maria. (In allen solchen Bildern ist CHRISTUS dargestellt in „Beziehungsgröße“.)

Sogar in der – gerade auch in Schonach – schlimmen NS-Zeit: als erster Geistlicher in der Erzdiözese Freiburg wurde am 25. Mai 1933, am Fest des Kirchenpatrons St. Urban, Pfarrer Thoma von ‚Pfarrangehörigen‘ in brauner Uniform verhaftet – hat man es nicht gewagt, diese Darstellung des Gemeinde-Siegels fallen zu lassen.

himmlischen Scharen. und ihr geistlicher Duft verströmt sich in unsere Welt.“²² Die zweite Lilien-Blüte sinnbildet, jenes alttestamentliche Lilien-Doppelbild neutestamentlich verdeutlichend, „die Magd des Herrn“: ihr ganzes sündenloses Leben hat sie GOTT hingegeben, „voll der Gnade“ ist die Mutter mit ihrem Sohn unlösbar ineins, wie auf Erden, so im Himmel vollendet.

Diese im biblischen Lilie-Symbol schön gezeigte Wirklichkeit ist weiter erhellt im Symbol ihres Kleides aus Silberbrokat. Nahe neben dem Goldbrokatmantel GOTT-VATERS, öffnet sich der tiefe Sinn des Gold-Silber-Symbols. Wie – schon in uralten Kulturen Mesopotamiens – die Goldfarbe in Beziehung gebracht ist mit der Sonne, so die Silberfarbe mit dem Mond.²³

Gemäß der christlichen Gold-Symbolik kennzeichnet hier der Goldbrokat den VATER als Ursprung der GOTT-Natur, die den drei göttlichen Personen gemeinsam ist – die Goldumrandung jenes Licht-Dreiecks zeigt es an. Die hellen Gold-Strahlen aus dem Haupt des SOHNES, „der Abglanz seiner Herrlichkeit und Ausprägung seines Wesens ist“ (Hebr 1,3), weisen CHRISTUS aus als „die Sonne der Gerechtigkeit“ (Mal 3,20); bereits bei der Verklärung auf dem Tabor „erstrahlte sein Gesicht wie die Sonne“ (Mt 17,2): Er ist der goldstrahlende SOL, die Mutter Maria ist die silberstrahlende Luna. Ein weiteres Gleichnis des einzigartigen Ineinsseins von JESUS-und-Maria.

Bestärkt wird diese lunare Deutung des Silberbrokatgewandes durch den Sternen-Licht-Kranz um Mariens Haupt: ein apokalyptisches-lichtvolles Zeichen, in der Offenbarung des Johannes geschaut. „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt. Sie war schwanger... Ein anderes Zeichen erschien am Himmel: ein Drache, groß und feuerrot.“ (Offb 12) Die Frau, die das Messias-Kind geboren hat, wird vor der Todeswut des Drachens in Sicherheit gebracht. „Da geriet der Drache in Zorn über die Frau, und er ging fort, um Krieg zu führen mit ihren übrigen Nachkommen, die den Geboten Gottes gehorchen und an dem Zeugnis für Jesus festhalten.“

Im Licht dieser Offenbarungsworte wird ersichtbar, warum der Meister des Altarbildes den Leib der himmlischen Mutter Maria derart überproportional groß gestaltet hat, so dass der Fuß hinabreicht bis zum untersten Rand der Wolken; meisterlich hat er zugleich den mütterlichen Schoß bedeckt mit dem quer davorliegenden, schön gebauschten tiefblauen Manteltuch – seine Azurfarbe ist gesättigt wie keine sonst im ganzen Bild. Wie schon Cassiodor († um 583) überliefert hat (PL 70,1087), wird durch einen Gegenstand „aerii coloris“

²² Dorothea Forstner und Renate Becker, Neues Lexikon christlicher Symbole. Innsbruck – Wien 1991, Seite 279.

²³ Manfred Lurker, Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. München 1973, Seite 340–341.

nichts anderes als „*spes et desiderium coeleste*“ versinnbildet. Die groß geschaute Frau ist die Mutter aller Glaubenden-Hoffenden, seitdem vom Kreuz herab der Retter der Welt seine Mutter als Vermächtnis der äußersten Liebe für alle hingegeben hat: „Frau, sieh, dein Sohn“ (Joh 19,26). Hinter dem schützenden Mantel birgt die Mutter alle Kinder-im-Geist, „die übrigen Nachkommen“, die GOTTES Weisung wahren und das Zeugnis Jesu festhalten: voll Hoffnung.

Von den Kirchenvätern an bis heute versteht umfassende geistliche Auslegung das himmlisch große „Zeichen“ der apokalyptischen sternengebückten Frau im vollen Sinn dreifach: Diese Frau sinnbildet das vorhererwählte *Gottesvolk Israel – Maria aus Nazaret*, die als Einzelne die Mutter des Messias ist – die *Mutter Kirche* mit all ihren Kindern-im-Geist. „Das alte Gottesvolk, die Mutter Gottes und die Kirche bilden zusammen eine einzige Realität, nicht in einer Gleichzeitigkeit, sondern in einem Prozeß, worin die Fruchtbarkeit Israels sich in Maria sammelt und übersteigt, und die neue Fruchtbarkeit Marias sich in die Mütterlichkeit der Kirche hinein entfaltet.“²⁴

Aus wahrhaft verständiger Glaubensüberlieferung zeigt dieses Altarbild Maria: die Mutter CHRISTI und – als Urgestalt der Kirche – die Mutter der Christen.

Jetzt wird vollends klar, was die ganze Zuwendung CHRISTI zur Mutter und das Hinblicken der Mutter zu CHRISTUS bedeuten. Ihr wird alles zuteil von IHM her, wie die Luna vom SOL alles Licht empfängt. Und was im sichtbaren Teil des Sonne-und-Mondsymbols wahrzunehmen ist: dass Sonne und Mond nicht für sich geschaffen sind – steht doch in der Schrift: „Gott setzte die Lichter an das Himmelsgewölbe, damit sie über die Erde hin leuchten“ (Gen 1,17) –, ist im unsichtbaren-geistlichen Symbol-Teil gläubig als wahr und wirklich zu erkennen: die Mutter empfängt alles nicht für sich allein, sondern um es weiterzuschicken all ihren Kindern: um „über die Erde hin zu leuchten“. Wie der SOL, so die Luna. Die Rechte des Erlösers der Welt, die sein Herzwundmal umfasst, öffnet in ihrer ganzen sinnbildlichen Gestalt den Blick der Glaubenden für das Mysterium „Gott ist Liebe“: Vom mittleren Finger an, der den HEILIGEN GEIST sinnbildet, weist die Hand hin zur Mutter aller, damit sie die Liebe des DREIEINEN GOTTES hinableite zu den Kindern-im-Geist, die Kirche auf der umwölkten Erde. Ihretwegen blickt sie, das Angesicht voll Liebe und Ernst, zu ihrem Sohn auf, fürbittend für alle.

Weil dem Seher von Patmos zuteil geworden war, das „große Zeichen am Himmel“ zu schauen, ist er auch hier dargestellt: der Apostel Johannes. Als der „Jünger, den Jesus liebte“ (Joh 19,26), ist er ganz umhüllt mit dem leuchtend-

²⁴ Hans Urs von Balthasar, *Die Apokalypse*. In: „Ja, ich komme bald“. Freiburg 1985, Seite 126.

roten Mantel. Und zudem ist er angetan mit einem grünen Leibgewand: grün ist auch die Farbe der „Auserwählten, die ,grünen wie ein Ölbaum‘; grün ist oft die Gewandfarbe des Evangelisten Johannes.“²⁵

Die Herzhand ruht auf dem Herzen, sein jugendliches Antlitz ist hochgehoben zur Mutter: ihm als Erstem, alle Glaubenden stellvertretend, vom Kreuz herab hingeschickt: „Sieh, deine Mutter!“ (Joh 19,27) Mit der rechten Hand aber zeigt er nicht zu ihr hinauf: nahe ist unsere Mutter euch allen – noch auf dem steilen und oft steinigen Heimweg; das bedeutet sein Hinweisgestus. Wie sie im Himmel anbetend und fürbittend niederkniet, so ist sie hilfreich bei euch: am erdfarbenen Fuß ganz unten ist dies zu ersehen.

Ungewöhnlich ist der Adler dargestellt als Symbol, das – seit Hieronymus († 420) – dem Evangelium nach Johannes und dem Evangelisten selbst zugeordnet ist. „Johannes“, so preist ihn Thomas von Aquin, „schwingt sich wie der Adler, hinaus über die Nebel menschlicher Unkraft und blickt, aufschauend mit dem standhaften Auge seines Herzens, in das Licht der unwandelbaren Wahrheit.“²⁶ Sein himmelhohes Symbol ist hier aber – auf der Erde fast – konfrontiert mit der Schlange: Kopf gegen Kopf. *Erinnert* ist gewiss an die in der Abdiaslegende des 6. Jahrhunderts festgehaltene Überlieferung, wonach der Apostel Johannes, vom heidnischen Oberpriester Abdias aufgefordert, den ihm gereichten vergifteten Wein getrunken hat – im Vertrauen auf die Verheißung Christi (Mk 16,17f): „...wenn sie Tödliches trinken, wird es ihnen nicht schaden.“²⁷ Doch da hier nicht einfach ein Trinkbecher gezeigt ist, sondern ein Messkelch, aus dem die Teufel-Schlange herauszischelt gegen den Johannes-Adler, kommt eine *akute* tödliche Gefährdung des Glaubens in Sicht.

Zur Zeit, als dieses Altargemälde geschaffen wurde, überherrschte die ‚Aufklärung‘ das Denken, das Leben weithin. Stolz hatten neuzeitliche Menschen das Haupt erhoben und versuchten, sich zu befreien vom überkommenen Offenbarungsglauben des ‚finsternen Mittelalters‘. Tausend Jahre lang war das Geistesleben geprägt gewesen vom Urgedanken, den Boethius († 5225) genial ins Wort gefasst hatte: „Verknüpfe, soviel du vermagst, den Glauben und die Vernunft – Fidem, si poteris, rationemque coniunge.“²⁸ Das Band, das gottgegeben Glaube und Vernunft verbindet, wurde in jener ganz und gar naturalistischen Weltanschauung verneint, zerschnitten. Radikal rationalistisches Denken ließ keinen Platz für das Mysterium des Dreieinen GOTTES, der sich

²⁵ Lurker aaO., Seite 109.

²⁶ Thomas von Aquin, Einleitung zum Johanneskommentar. Zitiert in: Thomas von Aquin, Das WORT. Verdeutscht von Josef Pieper. München 1955, S.11.

²⁷ Die Abdiaslegende ist zusammengefasst in: Adolph Franz, Die kirchlichen Benedictionen im Mittelalter. Freiburg 1909, Band I, Seite 298–299.

²⁸ In das weltgeschichtlich folgenreiche geistige Ringen des Mittelalters, dieses Prinzip zu verwirklichen, gibt der Philosoph Josef Pieper tiefen Einblick in seinem Buch: Scholastik · Gestalten und Probleme der mittelalterlichen Philosophie. München 1960.

geoffenbart hat – endgültig im SOHN. Solcher Menschenwahn bedrohte den Glauben zuinnerst und wuchs sich aus, als in der Französischen Revolution – in einer verteufelten Verhöhnung – auf den Altar von Notre Dame in Paris eine nackte Dirne hocherhoben wurde: als „Göttin der Vernunft“. Johannes aber blickt adlergleich „in das Licht der unwandelbaren Wahrheit“ und widersteht mit dem Wort Christi: Der Teufel „steht nicht in der Wahrheit – er ist der Vater der Lüge“ (Joh 8,44). Und dem Menschenhochmut jeder Zeit entgegnet er standhaft als Zeuge der Wahrheit: „Wer ist der Lügner, wenn nicht der, der leugnet, daß Jesus der Christus ist? Das ist der Antichrist: wer den Vater und den Sohn leugnet.“ (1 Joh 2,22)

Bedurfte die Darstellung des Apostels und Evangelisten und Sehers Johannes einiger Erhellungen, so ist sogleich klar, warum gerade der Apostel Bartholomäus auf dem Altarbild dieser Schwarzwalddorfpfarrei gezeigt ist. Wird er doch verehrt als Schutzheiliger der Landleute, besonders der Hirten. Und damals lebten fast alle Schonacher von Viehwirtschaft. Kennentlich ist Bartholomäus, der wohl selbst Bauer gewesen war, an dem Schindmesser. Er soll, einem alten Passionsbericht nach, vor der Enthauptung geschunden, enthäutet worden sein – wie die Kreuzigung grausamste persische Tötungsart. Seine Augen sind steil emporgerichtet – zu GOTT, dem Vater. Wird dadurch angedeutet, dass Natanael („von Gott gegeben“) – wie Bartholomäus („Sohn des Furchenziehers“) im Johannesevangelium (2,45-51) genannt ist – wohl zu den „Anawim“, den „Armen, Frommen, Verachteten im Land“ gehört hat? Bei seiner ersten Berufung sprach Jesus zu ihm: „Schon bevor dich Philippus rief, habe ich dich unter dem Feigenbaum gesehen.“ Nach rabbinischer Redeweise bedeutete „unter dem Feigenbaum sitzen“: im Verborgenen, den Blicken der Menschen entzogen, glaubensbereit hören auf Gottes Wort: eingeborgen in den Heiligen Schriften. Ist in diesem entrückten Aufblick angedeutet, wie Natanael-Bartholomäus, vom Glauben des Alten Bundes an den einen GOTT herkommend, vollends durch die Auferstehung Jesu hingeführt wurde zur vollen Glaubenserkenntnis: ein GOTT, VATER-SOHN-HEILIGER GEIST, höchster Glaubenseinblick in das Mysterium des Dreieinen GOTTES – das der Apostel bezeugt hat mit seinem Leben?

Von seiner rechten Schulter sieht man das Manteltuch herabgleiten, was aber hält er mit der anderen Hand? Es ist tatsächlich all seine – ihm im Martyrium entsetzlich abgezogene – Haut. Michelangelo hat im grandiosen Weltgerichtsgemälde der Sixtina dies grausige Martyriumzeichen versehen mit seinem eigenen arg geplagten Angesicht, doch hier hängt die geschundene Haut der Linken des Blutzeugen selbst herab. Am oberen Ende des Marterzeichens ist ein kleines ‚nacktes‘ Tier gezeigt, ein geschorenes Lamm wohl. Der drastische Hinweis, warum jene Bergbauern und Viehhirten gerade den heiligen Bartho-

lomäus verehrten und anriefen in Not.²⁹ In den Spätsommer, um das Fest dieses Hirtenpatrons am 24. August, fiel die Schafschur. Noch 1913 war die Verehrung des Apostels Bartholomäus im Bewusstsein: am 24. August hat die feierliche Grundsteinlegung zum Neubau des Kirchenschiffs stattgefunden.

Doch nicht in diesem handfesten, der Lebensnotdurft geltenden Sinn allein hat der Meister des Schonacher Altarbildes den Schutzheiligen zur Verehrung vor Augen gestellt; sein vollendet glaubender Aufblick zu GOTT vor allem gibt zu ersehen, dass der einfache „Sohn des Furchenziehers“ zur Erkenntnis des ganzen GOTT-Mysteriums gerufen worden ist. Allen demütig Glaubenden zum Vorbild.

Da es nicht gut möglich war, das auffällig behelmte Haupt des heiligen Georg durch einen Heiligenschein auszuzeichnen – wie die beiden Heiligen auf der anderen Bildseite –, ist auch beim Apostel Johannes dieses Heiligkeitzeichen weggelassen. Wiewohl Georg Soldat war, woran vielleicht Helm und Brustpanzer erinnern, dass er mit der Lanze aber den Teufel-Drachen niederstößt und, ihm mit bloßem Knie aufkniend, den Bösen niederhält, zeigt doch den tieferen, biblischen Sinn seiner Waffen und seines sieghaften Kampfes: „Werdet stark durch die Kraft und die Macht des Herrn! Zieht die Rüstung Gottes an, damit ihr den listigen Anschlägen des Teufels widerstehen könnt ... Zieht als Panzer die Gerechtigkeit an ... Nehmt den Helm des Heils!“ (Eph 6,10-18) Dass er im Martyrium dem Bösen widerstanden hat bis aufs Blut (vgl. Hebr 12,4), lässt sein roter Mantel erkennen. Auch er richtet seinen Blick unverwandt hinauf zur sternenkronen Frau: „ein großes Zeichen am Himmel“, das schon Johannes geschaut hat (Offb 12). Das schlimme Gegen-Zeichen, der Drache, der gegen die Mutter des Messias den feuerroten Rachen aufreißt und zu jeder Zeit neu „ihre übrigen Nachkommen“ bekriegt, windet sich unter Sankt Georg – ganz unten. Schlange und Drache bezeichnen beide den einen Widersacher des Heils, sind aber nicht einfach eine Zeichendoppelung. Die arglistige Schlange (Gen 3,1) ist Übelbild des Teufels: „Vater der Lüge“ (Joh 8,44), der gewalttätige Drache ist Übelbild des Teufels: „Mörder von Anfang an“ (Joh 8,44). Adlerartig widersteht Johannes dem schlangenartigen Lügen-Geist als Zeuge der Wahrheit in der Kraft des Wortes GOTTES; durch „die Macht des Herrn“, die Unmacht zu sein scheint, überwindet Georg als Blutzeuge den, der von Adams Ursünde her die Todesgewalt innegehabt hatte (Hebr 2,14-15).³⁰

²⁹ Wenn Viehseuchen etwa, oder extreme Trockenheit die Existenzgrundlage dieser ohnehin kärglich lebenden Bergbauersleute bedrohten, herrschte Hungersnot; so noch mehrmals im 19. Jahrhundert. Damals entstanden die Gelöbnisse, den ersten Sonntag im Juli und August als „Betsonntage“ zu begehen; bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hielten die Nachkommen das einst Gelobte.

³⁰ Die Teufel-Taktik ist zweifach: Verwirrung und Verfolgung; selbstmächtige aufgeklärte Vernunft losgelöst vom finsternen Glauben, unverschleiert wütendes Vernichten der Glaubenstreuen; beides symbolisiert durch die Teufel-Schlange und den Teufel-Drachen.

Sankt Georg ist zwar unzähligmal dargestellt, doch gibt es einen besonderen Grund, warum er auf dem Schonacher Altarbild gezeigt ist? Schon sein Zeigegestus der Herzhand hin zum damals neugebauten Schiff der Kirche von Schonach lässt dies annehmen. Nicht damit die Teufel-Schlange und der Teufel-Drache auf derselben – immer vom Bild her gesehen – zuerst kommenden rechten Seite gezeigt werden konnte, ist der entscheidende Grund, warum der Soldat Georg *vor* dem Papst Urban gezeigt ist, sondern ihre zeitliche Beziehung zur Pfarrkirche von Schonach: beide weisen zu ihr hin. Zuerst wurde von der nahen Benediktinerabtei Sankt Georgen diese Kirche (und das dazugehörige Dorf) gegründet – und danach eine Reliquie dieses Papstes aus der elsässischen Benediktinerabtei Erstein besorgt, wodurch Urban I. zum Kirchenpatron der Pfarrgemeinde Schonach geworden ist. Die höchst ungewöhnliche Bekleidung des Papstes Urban bestärkt diese Erklärung noch. Der goldbrokatne Chor-Mantel zusammen mit dem Weintraubenattribut und dem Heiligenschein kennzeichnen den heiligen Urban I. eindeutig, was aber trägt er darunter? Die Form des weißen Kragens und – mehr noch – das dunkle Skapulier: ein vorne und hinten lang und schmal in der Mitte herunterhängendes Gewandstück – sind Kennzeichen eines Benediktiners.³¹ Und ist das ein typischer Römerkopf? Der Kopf eines Benediktinermönches, mit kurz geschorenem Haar, die abgewandte Tonsur – ersatzweise – angedeutet an der Schläfe? Um Papst Urban I. nicht anachronistisch als Benediktiner erscheinen zu lassen, schimmert durch das Skapulier das Weiß des Chorrockes hindurch; vom Knie an ist die weiße Papstsoutane gezeigt. So ist die benediktinische Herkunft aus Erstein und die benediktinische Vermittlung der Papst-Urban-Reliquie und das Papst-Urban-Kirchenpatronat mitten im Hochschwarzwald mit den stummen und doch klaren Mitteln des Malens sichtbar gemacht vom unbekanntem kundigen Meister. In solchem Sinn ist Sankt Georg nicht dem *Rang* nach, sondern in der *zeitlichen* Abfolge *vor* dem Kirchenpatron Sankt Urban. Zuerst die Benediktinerabtei Sankt Georgen – dann, davonher die Pfarrei Sankt Urban in Schonach.

Das Gesicht des Pfarreipatrons ist emporgerichtet zu CHRISTUS, dessen Stellvertreter Papst Urban zu seiner Zeit war. Den Segen des Dreieinigen GOTTES ruft er herab, beide leeren menschlichen Hände zum priesterlichen Segensgestus erhebend, um den Segen des VATERS und des SOHNES und des HEILIGEN GEISTES mit vollen Händen auszugießen über diese Kirchengemeinde. Der vierte Finger an der rechten Hand zeigt, herausgehoben, zudem an, woher der Segen stammt: dieser Finger sinnbildet in alter christlicher Symbolik die allen drei göttlichen Personen gemeinsame eine göttliche Natur; zu-

A 10

³¹ Auf einigen der Abtbilder der ehemaligen Benediktinerabtei Sankt Peter im Schwarzwald ist dieses benediktinische Skapulier-Kennzeichen besonders deutlich zu sehen.

sammen mit dem kleinen, letzten Finger in die Handfläche der Segenshand eingebogen, sinnbilden beide die Einung der göttlichen und der menschlichen Natur im Mensch gewordenen SOHN.

Gestalt und Lage des Kreuzstabes regen an zu genauem Sehen. Wiewohl der Engel, der das Urban-Weintrauben-Attribut hält, den Stab mit dem Kreuz ins Bild hereinstreckt, ein zusätzliches Attribut, das Urban als Papst kenntlich machen soll, ist diese Kreuzform nicht; das sogenannte päpstliche Kreuz hat – seit dem Spätmittelalter – drei Querbalken. Was aussieht wie ein Kreuz mit zwei Querbalken, hat eine andere, ältere, tiefere Bedeutung. In Wirklichkeit ist es ein zwei-eines Kreuz. Als 320 das Kreuz Christi in Jerusalem aufgefunden worden war und Kaiser Konstantin dort die Kreuz- und die Auferstehungskirche – verbunden durch einen Hof – hatte erbauen lassen, hat er auch eine große Kreuz-Reliquie nach Konstantinopel gebracht. Von dort kam diese 1241 – als Geschenk an König Ludwig, den Heiligen – nach Paris. In der Zeit Konstantins hatte man aus dem Holz des Kreuzes Christi, kostbarstes Heiltum, größere und kleinere Teile zusammengesetzt: ähnlich wie jene Jerusalemer Kreuz- und Auferstehungskirche miteinander vereint, zu einem zwei-einen Kreuz. Der untere Teil hat die Form eines T, zum Zeichen des Kreuzestodes Christi; daraus hinaufwachsend der obere Teil, ebenfalls in Kreuz-Form, das Zeichen der Auferstehung Christi. Diese zwei-eine Kreuzgestalt war nachgebildet worden dem Wort Christi selbst: „Und ich, wenn ich über die Erde erhöht bin, werde alle zu mir ziehen“ (Joh 12,32). „Erhöht“ am Kreuz und „erhöht“ in der Auferstehung-Himmelfahrt. Sinnbild für beide untrennbar vereinten Heilsgeschehnisse ist diese Gestalt des Kreuzes: das Jerusalemische Kreuz.³²

Als Sieg-Zeichen wurde der Kreuz-Stab in frühchristlicher Zeit übernommen vom griechisch-römischen „Wendezeichen – tropaion, tropaeum“ her: ein Stamm wurde an eben jener Stelle vom Sieger aufgerichtet, wo der Feind sich zur Flucht hat wenden müssen; gekennzeichnet war der hohe Stamm mit erbeuteten Waffen. Auf der Tropaion-Stange, dem Kreuz-Stab, ist die Waffe angebracht, mit der die Feinde den Retter der Welt zu vernichten wähten. Christus jedoch hat, da er sein Leben zum Heil der Welt in absolut freier Vollmacht am Kreuz hingegeben und in der Auferstehung wieder genommen (vgl. Joh 10,18) und so den alten „Inhaber der Todesgewalt, den Teufel“ (Hebr 2,14) entwaffnet hatte, dadurch das Todes-Zeichen in das wahre Lebens-Zeichen gewandelt: das Kreuz, hoch auf dem Stab. Herabgeneigt ist hier der goldene Kreuzstab vom erhöhten CHRISTUS her, und – über den Kirchenpatron – ist das Heilszeichen ausgerichtet hin zu dieser Dorfkirche.

³² Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg 1961, Bd. 6, Sp. 605–615. Emil Spath, Isenheim: Der Kern des Altar-Retabels · Die Antoniterkirche. Freiburg 1997. Band I, Seite 501–506.

Das Kirchenschiff gleicht genau dem 1748/49 neugebauten, jener spätgotische Kirchturm aber ist vom Meister des Altarbildes höher gemalt, entschieden ragt er schon im quadratischen Teil über das Kirchenschiffdach hinaus. Hat der Kirchenmaler den Kirchturm so gestaltet, damit er ihn als Glockenturm zeigen konnte – mit je drei Schallöffnungen auf allen vier Seiten, auch nach Westen hin, über dem Kirchenschiffdach? Vier mal drei gleich zwölf: wollte er zu sehen geben, dass der Schall der Glocken in alle Himmelsrichtungen hinausgeht? Steht doch in der Schrift: „Ins All der Erde zog aus ihr Schall, an die Enden der bewohnten Welt ihre Worte“ (Röm 10,18). Die Apostel, die Zwölf, sind somit sinnbildlich dargestellt: als die vom Auferstandenen selbst ausgesandten „Zeugen seiner Auferstehung“ (Apg 1,22) – „bis an das Ende der Erde“ (Apg 1,8). So sind die zwölf Apostel auch schon am „Heiligen Grab“ der alten Konstanzer Bischofskirche gezeigt: als die Ur-Zeugen des von den Toten auferstandenen CHRISTUS; und diese heilbringende Botschaft von Tod-und-Auferstehung, jederzeit und allerorten verkündet, ist durch das zwei-eine Jerusalem-Kreuz im Schonacher Altarbild zu ‚sehen‘, wie sie von diesem gemalten Glockenturm her zu ‚hören‘ ist. Beides vom selben theologisch tief sinnenden Meister Glaubenden zu vernahmen gegeben. A 1

Wer hat dieses Altarbild für diese Dorfkirche geschaffen? Von wem ist er derart theologisch beraten worden? War er selber so tiefgehend gebildet im Glaubenswissen, und zugleich orts- und geschichtskundig? Vielleicht war der unbekannte Meister Mönch der Benediktinerabtei Sankt Georgen.³³ Konnten die Schwarzwaldbauersleute – einfach, ohne Schulbildung wie sie waren – dieses ihr Altarbild überhaupt verstehen? Ausschöpfen in allen theologischen tief sinnigen Feinheiten konnten jene sicher das schöne Bild über dem Altar ihrer Kirche nicht; aber die zentrale Glaubensbotschaft haben die Vorfahren im Glauben gewiss vernommen – im betenden Aufblicken zum Altar mit seinem Bild. Wie der Meister im Gestalten des ganzen Altarbildes geprägt war von Worten der Heiligen Schrift, so zeigte er sich insgesamt geleitet vom Jubelruf CHRISTI (Mt 11,25): „Ich preise dich, Vater, Herr des Himmels und der Erde, weil du all das den Weisen und Klugen verborgen, den Unmündigen aber offenbart hast.“

³³ Einer der letzten Benediktiner des Klosters Sankt Georgen – von 1648 bis 1806 in Villingen –, Johann Baptist Schönstein, verfasste 1824 die „Kurze Geschichte des ehemaligen Benediktiner-Stiftes St. Georgen auf dem Schwarzwalde“. Darin berichtet er zum Beispiel: „Auf den verdienstvollen Abt Hieronymus, der den 11 Herbstmonat 1757 starb, folgte der eben so würdige Abt Zölestin von Ochsenhausen in Schwaben (1757 – 78), ein strenger Beobachter, und ein Muster der klösterlichen Ordnung; großer Liebhaber und Beförderer der Wissenschaften. – Er schaffte in der Kirche eine silbermännische Orgel, in dem Thurme ein von zehn Glocken harmonisches Geläute an.“ Zuvor ist von den dortigen Freveltaten durch Beamte des protestantisch gewordenen Herzogs von Württemberg im Jahr 1536 berichtet: „Der Tabernakel wurde aufgesprengt, die heiligen Hostien auf die Erde ausgeschüttet.“ Teuflicher Anfang der Zerstörung des bedeutenden Klosters Sankt Georgen.

Fotos: S. Lauterwasser A 1. Pfarrarchiv Schonach A 2.

R. Warda / Badenia A 3, A 9, A 10. Münsterbauverein Freiburg A 7. E. Spath A 8.

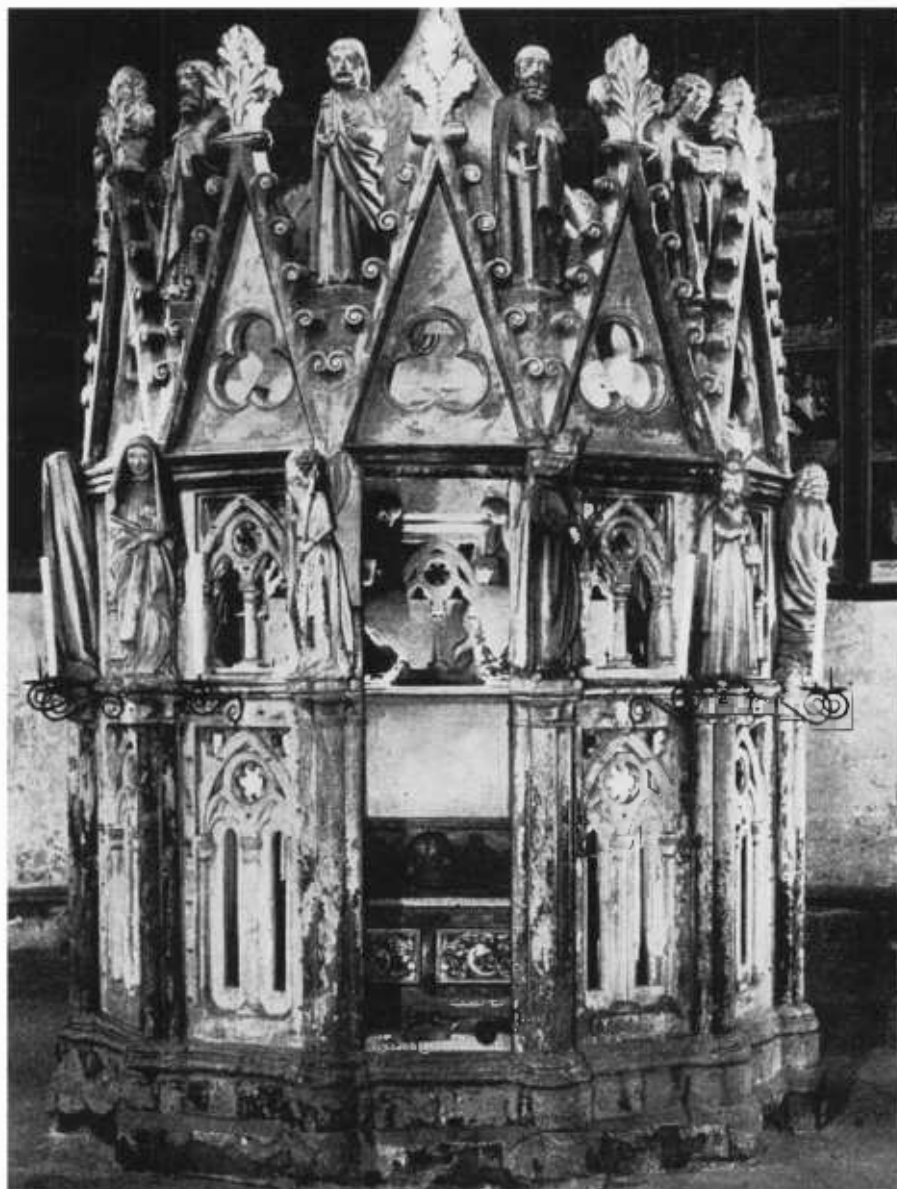


Abb. 1 „Das Heilige Grab“ in Konstanz, das Bischof Konrad († 975) dem Grab Christi – in der damaligen Form der Grabanlage – hat nachbilden lassen. Die von Kaiser Konstantin 326–334 über dem leeren Grab Christi errichtete Kirche hieß ursprünglich nicht Grabes-, sondern die Auferstehungskirche.



Abb. 2 Schonachs alte, geostete Kirche vor 1912



Abb. 3 Schonachs neue gewestete Kirche, erbaut 1912 – 1915



View of village built on hillside, showing church and winding road.

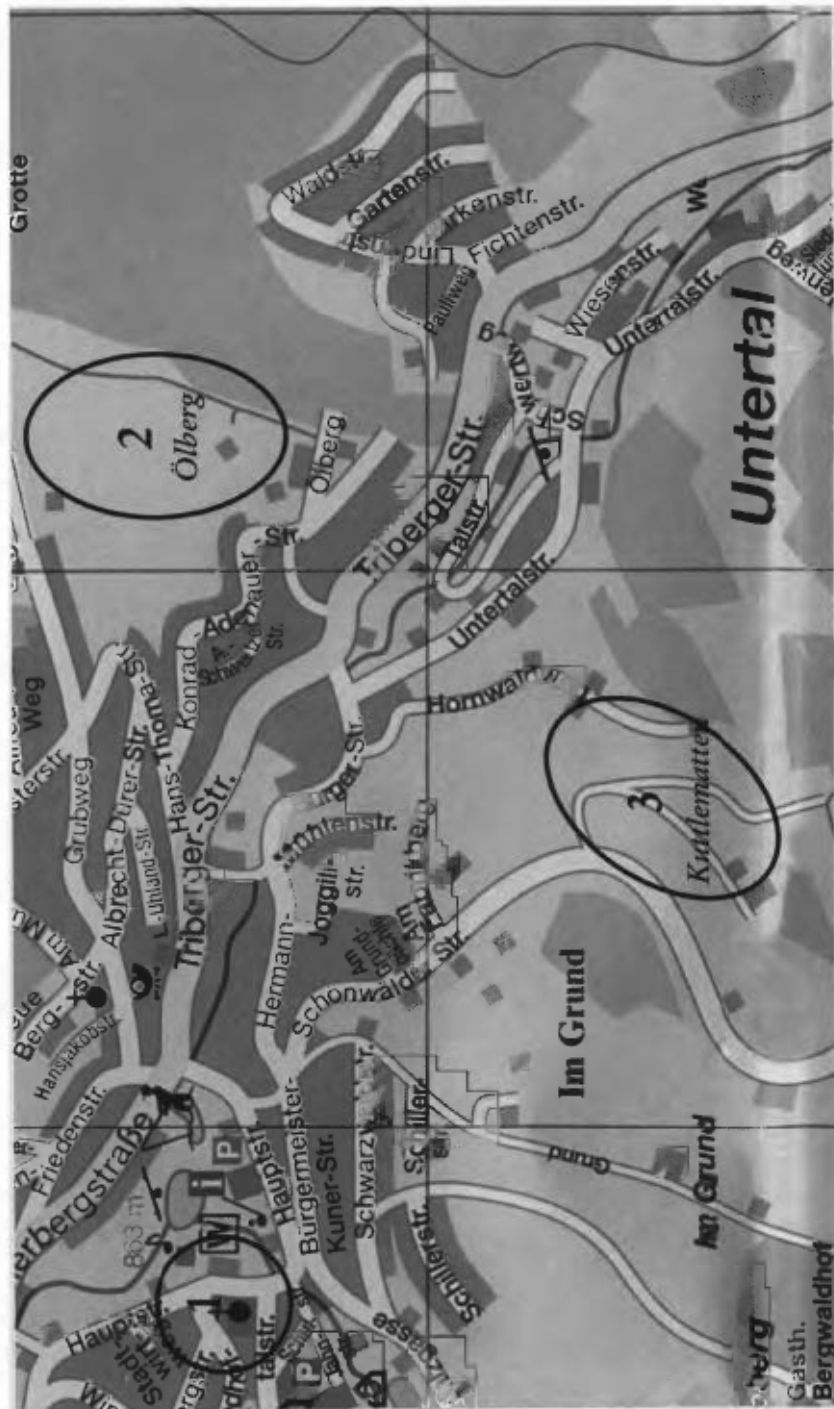


Abb. 5 Karte von Schönmach: 1 = Kirche, 2 = Ölberg, 3 = Kuttlematten



Abb. 6 Jerusalem, Luftaufnahme: 1 = Tempelplatz, 2 = Ölberg Höhe, 3 = Blutacker



Abb. 7
Freiburger Münster, Tympanon des Hauptportals: Tod des Judas



Abb. 8 Schonach: Blick vom Ölberg zur Kirche



Abb. 9 Hochaltarbild der Kirche von Schonach



Abb. 10 Detail des Hochaltarbildes



Abb. 11 König Ludwig, der Heilige, hält den Gläubigen in Paris die große Reliquie des Kreuzes Christi zur Verehrung hin; 1241 hat er diese Reliquie von Konstantinopel her erhalten

Der Beitrag der Reichenau zum Weltkulturerbe
Festvortrag anlässlich der Aufnahme der Klosterinsel Reichenau
in die UNESCO-Liste des Welterbes,
gehalten am 15. August 2001 im Münster St. Maria und Markus

Von Wolfgang E. Stopfel

In einem Aufsatz mit dem Titel „Über Restauration von Kunstwerken“ in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Propyläen“ schrieb Johann Wolfgang von Goethe 1799 folgenden Satz nieder:

„Alle Kunstwerke gehören als solche der gesamten gebildeten Menschheit an und der Besitz derselben ist mit der Pflicht verbunden Sorge für ihre Erhaltung zu tragen.“

Es ist schon bemerkenswert, was der Jurist und hohe Staatsbeamte, der Goethe ja auch war, hier über die Verpflichtung des Besitzenden gegenüber der Allgemeinheit, ja gegenüber der ganzen Menschheit aussagt in einer Zeit, die man doch gemeinhin noch als diejenige der Fürstenwillkür und der unbeschränkten Rechte Weniger ansieht. Vielleicht wäre es auch in unserem demokratischen Staat für denjenigen, der besitzt oder über Besitz zu richten hat, nicht ganz abwegig, einmal wieder seinen Goethe zu lesen.

„Alle Kunstwerke gehören als solche der gesamten gebildeten Menschheit an, und der Besitz derselben ist mit der Pflicht verbunden, Sorge für ihre Erhaltung zu tragen“: Dieser Satz scheint mir auch der richtige Hintergrund und das richtige Motto für unseren Festakt zu sein, mit dem wir heute die Aufnahme der Klosterinsel Reichenau in die Welterbeliste der UNESCO feiern.

Die Klosterinsel Reichenau gehört zum Kulturerbe der ganzen Welt. Insofern ist ihre Aufnahme in das Verzeichnis des Weltkulturerbes auch keine von außen herangetragene Auszeichnung oder neue Qualifikation, sondern eine Feststellung und Bestätigung dessen, was die Klosterinsel in das Erbe der Weltkultur eingebracht hat. Wir sind sehr dankbar dafür, dass die Weltorganisation UNESCO die Reichenau durch die Aufnahme in die World Heritage List ehrt.

Die Reichenau ist auf der ganzen Welt bekannt. Wir haben für unseren Antrag einmal die uns zugänglichen Lexika und Enzyklopädien der einzelnen Länder auf

das Stichwort Reichenau überprüft. Sie erscheint in Zedlers Universallexikon von 1742, in der großen französischen Encyclopédie Diderots, aber auch in der neuesten Ausgabe der Encyclopaedia Britannica, in der Enciclopedia Universale Europeo-Americana, Barcelona 1923, ebenso in polnischen, griechischen, litauischen Enzyklopädien und in den großen außereuropäischen Lexika. Bekanntlich ist ja auch eine jüngst erschienene große Monographie über die Malereien in Oberzell von einem japanischen Forscher verfasst worden.

Die Auflistung von Büchern und Aufsätzen, die sich mit Geschichte, Kulturgeschichte und Kunst der Reichenau beschäftigen, haben wir beim Erreichen der Nummer 1034 abgebrochen.

Weltkulturerbe – das ist ein hoher Anspruch, und die Kriterien für die Aufnahme in die Liste sind streng und vielfältig. Aber die Reichenau erfüllt sie in besonderem Maße.

Drei bedeutende mittelalterliche Kirchen besitzt die Insel noch heute; drei weitere große mittelalterliche Kirchen wurden abgebrochen, ebenso wie viele Kapellen. Man weiß aber über ihre Lage und ihre Form relativ viel.

Das Besondere ist, dass alle diese Kirchen zu einem einzigen Kloster gehörten, denn über Jahrhunderte hinweg bildete die gesamte Insel von Ufer zu Ufer den Klosterbezirk.

Die Gründung des Klosters auf der wüsten Insel erfolgte nach der Überlieferung im Jahre 724. Für die Mönche unter ihrem Abt Pirmin wurde am Nordufer der vielleicht ganz unbewohnten Insel ein aus Holz erbautes Kloster mit Kirche errichtet – nicht etwa primitive Zellen, sondern eine vierflügelige große Anlage um einen Kreuzgang, deren eine Seite von der Kirche eingenommen wurde. Von diesem Holzkloster wurden bei den Grabungen der 1980er Jahre Pfostenstümpfe gefunden, deren dendrochronologische Datierung ein Fälljahr aus der Gründungszeit nachweist – 722 plus/minus 10.

Holzkloster und Holzkirche wurden nach und nach – die Gebäude mussten ja immer benutzbar bleiben – durch steinerne Bauten ersetzt. Und die Reste dieser ersten Kirche – Teile ihres Lehmfußbodens liegen unter uns – sind durch Schächte zugänglich, deren Deckel Sie überall in der Kirche finden. Die Kirche erstreckte sich unter dem heutigen nördlichen Seitenschiff vom Ostquerhaus bis zum Westquerhaus und reichte noch weit ins Mittelschiff. Draußen neben der Kirche können Sie die Ostwand des Westflügels des karolingischen Klosters sehen: Reste von Mauerwerk, das vor mehr als tausend Jahren errichtet wurde.

Schon im ersten Jahrhundert seines Bestehens erlebte das Kloster Reichenau eine beispiellose Blüte und wurde zu einem politischen und kulturellen Zentrum ersten Ranges. Der Abt Waldo, der von 786 bis 806 sein Amt ausübte, und sein Nachfolger Hatto I. gehörten zu den engsten Vertrauten Kaiser Karls des Großen, und dieser erste Kaiser des nachantiken Abendlandes war ja nicht etwa ein deut-

scher Kaiser, sondern Herrscher des Frankenreiches, das ganz Mitteleuropa umfasste, dessen Name im heutigen Frankreich weiterlebt und das sich als legitimer Nachfolger des römischen Imperiums in seiner christlichen Ausprägung verstand. Abt Waldo wurde von der Reichenau durch den Kaiser als Abt nach St. Denis berufen. Hatto reiste 811 in kaiserlicher Mission nach Byzanz, wohl um die Anerkennung Karls des Großen, der 800 in Rom vom Papst gekrönt worden war, als Kaiser des Westens durch den byzantinischen Kaiser vorzubereiten, die 812 erfolgte.

Hatto sah in Konstantinopel östliche Kirchen mit der zentralen Kuppel, umgeben auf allen Seiten von gleichmäßigen Kreuzarmen, die sich zum Zentrum öffnen. Er soll sogar Werkleute oder Künstler aus Byzanz mitgebracht haben. Auf jeden Fall hat man oft angenommen, dass die neue Kirche auf der Reichenau, die er erbauen ließ und die 816 geweiht wurde, Anregungen aus Byzanz aufnahm. Sie besaß einen hohen zentralen Mittelraum auf quadratischem Grundriss, zu dem sich auf allen vier Seiten in gleichhohen Bögen wiederum quadratische Räume öffneten, zwei Querhausarme, ein Chorraum und ein aus zwei Quadraten gebildetes Langhaus. Diese Kirche ersetzte den Ostteil der alten Mittelzeller Klosterkirche, und diese Kirche mit dem zentralen Quadrat und den nahezu gleichhohen Bögen nach allen vier Seiten steht in ihren wesentlichen Teilen noch heute aufrecht; Sie können sie vor sich sehen. Die klare Form der Bauteile von 816 hat auch allen späteren Veränderungen und Erweiterungen dieses Marienmünsters als Maß gedient. An das Chorquadrat der karolingischen Kirche schlossen im Osten, da, wo wir jetzt in den Chor des 15. Jahrhunderts blicken – der übrigens in Grundriss und Gewölbe wieder zweimal das Quadrat der Vierung fortsetzt – zwei nebeneinanderliegende Apsiden an. In ihnen standen die Altäre der Apostelfürsten Petrus und Paulus, während der Hauptaltar der Jungfrau Maria geweiht war, deren Fest wir ja heute feiern. Nach 925 wurde hinter diesen beiden Apsiden ein runder Kapellenbau errichtet, dessen Grundmauern ergraben wurden. In seiner Rundform ist er ein Abbild der Heiliggrabrotunde in Jerusalem, und er diente als Aufbewahrungsort für eine 923 oder 925 erworbene Reliquie, ein kleines byzantinisches Kreuz, das Partikel des Kreuzes Christi und Blutstropfen von Golgatha enthalten soll.

Die Legende der Reichenauer Heiligblutreliquie erzählt, dass der Präfekt von Jerusalem den Kaiser Karl den Großen kennenlernen und ihm diesen großartigen Schatz übergeben wollte. Durch viele missliche Umstände kam es nicht dazu; der Schatz gelangte aber nach Europa und 923 oder 925 auf die Reichenau. So legendär diese Geschichte ist – ein Licht vermag sie immerhin zu werfen auf die internationalen Verbindungen, um einen modernen Begriff zu gebrauchen, in der Zeit der Karolinger. Dass Karl der Große mit dem Kalifen Harun ar-Raschid in Damaskus diplomatische Beziehungen unterhielt, gilt als gesichert.

Schon vor Errichtung der Rundkapelle hinter dem Chor in Mittelzell, noch im 9. Jahrhundert, erfuhr die kurze Kirche des Abtes Waldo im Westen eine Erweite-

rung, von der nur der Grundriss gesichert ist. Die Erweiterungen mit einem zweiten Chor galten sicher dem heutigen zweiten Patron der Kirche, dem heiligen Evangelisten Markus. Der Weg auch dieser Reliquien auf die Reichenau spiegelt ein Stück europäischer Geschichte. Der Leichnam des heiligen Markus – der einem ganzen Staat den Namen gab, der Markusrepublik Venedig –, war in Alexandria in Ägypten begraben. 829 entführten die Venezianer die Reliquien, um sie dem Zugriff der Mohammedaner zu entziehen, und schon ein Jahr später befand sich ein Teil der Reliquien auf der Reichenau. Vermittler war der Bischof Ratold von Verona, dem gerade die Reichenauer die Gelegenheit gegeben hatten, auf ihrem Territorium in Radolfzell eine Kirche zu gründen. Die Beziehungen zwischen Reichenau und den Bischöfen von Verona waren eng; Ratolds Vorgänger war Eginio, der Erbauer von Niederzell. Ratold unterstützte nach der Legende den Venezianer, der die Reliquienübergabe vermittelte, mit einer hohen Summe. Vielleicht aber steckt hinter der Geschichte eine massive Unterstützung des venezianischen Dogen selbst – der sich in einer schwierigen Lage befand und sogar aus Venedig fliehen musste – durch den Bischof. – Natürlich konnte in Venedig niemand ein Interesse daran haben, dass bekannt würde, dass die so kostbaren Reliquien in der Zwischenzeit aufgeteilt worden waren. Also musste Ratold sich verpflichten, die wahre Identität des Reliquienschatzes zu seinen Lebzeiten niemandem zu offenbaren. Erst 873/75 wurde das Geheimnis gelüftet, und seitdem ist Markus der zweite Patron der Kirche in Mittelzell. Auf dem berühmten silbernen Markuschrein in der Schatzkammer hier ist die Übergabe und die Bestätigung der Echtheit der Reliquien dargestellt. Gestiftet hat den Silberschrein 1303 König Albrecht I., der Sohn Rudolfs von Habsburg.

Hinter Ihnen steht in der Westapsis der Altar des 15. Jahrhunderts mit dem durchbrochenen Steingitter, durch das man das Behältnis mit den kostbaren Markusreliquien sehen konnte. Die ihn umgebende Architektur, das prachtvolle Westquerhaus mit der ausgeschiedenen Vierung und den in farbigem Steinwechsel ausgeführten Bögen ergänzt den karolingischen Ostteil nun durch einen adäquaten Westbau des 11. Jahrhunderts. Die Weihe fand 1048 in Gegenwart Kaiser Heinrichs III. statt.

Dass der schöne barocke Heiligblutaltar heute wieder in der Mitte des Münsters steht und das Kreuz Christi, Maria und Markus weiterhin ihre speziellen Feiertage auf der Insel haben, die mit Prozessionen gefeiert werden, ist ein eindrucksvoller Beweis dafür, wie lebendig sich die große Tradition der Klosterinsel bis heute auf der Reichenau erhalten hat.

Bei den Grabungen im Münster in Mittelzell wurden große Mengen von bemalten Putzbruchstücken gefunden, die teilweise mehrere Bemalungen übereinander aufwiesen – figürliche Malerei, Ornamente und Inschriften. Damit ist bewiesen, dass die Tradition der Monumentalmalerei auf der Reichenau, die sich in

den Oberzeller Bildern so außerordentlich manifestiert, bis in karolingische Zeit zurückreicht.

Mit dem Münster in Mittelzell bringt die Reichenau eine außerordentlich wertvolle Kirche des Mittelalters in das Weltkulturerbe ein. Aber es ist nicht die einzige. Im Jahre 799 wurde im Westen der Insel die Kirche St. Peter und Paul geweiht. Stifter und Bauherr war der alemannische Adlige Egin, der um 790 durch Karl den Großen als Bischof von Verona eingesetzt wurde, Vorgänger Ratolds auch insofern, als er schon als Bischof von Verona auf Reichenauer Grund eine Kirche stiftete, in der er 802 auch bestattet wurde. Das Grab Eginos wurde auch wieder in die Mitte des Chores einer neuen Kirche versetzt, die in langer Bauzeit, abgeschlossen gegen 1134, die oft reparierte und umgebaute Ursprungskirche ersetzte. Ihr merkwürdiger Grundriss mit dem vom langen Chor vollständig getrennten, mit Apsiden versehenen Nebenräumen erklärt sich wohl aus der traditionsbewussten Übernahme von Formen der Urkirche Eginos.

St. Peter und Paul ist die einzige der drei Reichenauer Kirchen, in der sich die Bemalung der Apside erhalten hat. Mit ihrer Datierung in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts ist sie das späteste Beispiel der über Jahrhunderte geübten Reichenauer Monumentalmalerei.

Eine riesige Gestalt Christi, auf dem Regenbogen thronend und von einer Mandorla umgeben, beherrscht die Apsiskalotte. Das aufgeschlagene Buch in seiner Linken trägt die Inschrift „Ego sum via, veritas et vita“ – Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben –; die Rechte ist zum Segen erhoben. Umgeben ist Christus von den Tieren der Evangelisten, den beiden Kirchenpatronen sowie Cherubim. Diese beherrschende Darstellung blieb sogar als Teil der Komposition erhalten, als man später die Niederzeller Apsis mit einem Weltgerichtsbild bemalte – wieder ein Beispiel für das Traditionsbewusstsein auf der Reichenau. Dieses jüngste Gericht ging verloren, als man im Jahre 1900 auch die mittelalterlichen Maleereien in der Apsisrundung aufdeckte. Die stellt sich nun vollständig dar. Unter dem beherrschenden Bild des Pantokrators sitzen in einer oberen Reihe unter Arkaden die zwölf Apostel; darunter stehen in einer weiteren Zone, ebenfalls unter Arkaden, zwölf Propheten des Alten Testaments. Diese monumentale, außerordentlich beeindruckende, strenge Malerei wurde bisher in der kunstwissenschaftlichen Literatur sehr wenig gewürdigt, nicht etwa weil sie nicht höchst bedeutend wäre, sondern weil die Qualität der Reichenauer Buchmalerei und die Einmaligkeit der Wandbemalung in Oberzell sozusagen alle übrige Kunst auf der Insel überstrahlt. Allein die Apsismalerei von Niederzell würde die Reichenau zu einem hochbedeutenden Ort für die Geschichte der romanischen Wandmalerei machen.

Noch ein weiteres nahezu einmaliges historisches Dokument befindet sich in Niederzell: die Altarplatte, vielleicht die wiederverwendete Platte der Eginokirche. Sie ist dicht bedeckt mit im 10. und 11. Jahrhundert eingekratzten und mit Tinte aufgeschriebenen Namen. Sie dienten dem liturgischen Gebetsgedenken. Bei

jeder an diesem Altar zelebrierten Messe waren die Gläubigen mit ihrem Namen gegenwärtig. Auch die Kirche von Niederzell mit der ungewöhnlichen Doppelturmgruppe nicht über der Fassade, sondern über den ummantelten Ap siden ist Teil des Weltkulturerbes.

Am bekanntesten in der Welt ist allerdings die Kirche von Oberzell wegen der Ausmalung ihres Langhauses, der neben Müstair einzigen nördlich der Alpen erhaltenen so vollständigen Ausmalung eines Kirchenschiffes aus der Zeit vor der ersten Jahrtausendwende. Auf der ganzen Welt wird jeder, der sich mit abendländischer Monumentalmalerei der Zeit vor 1000 im Überblick oder speziell beschäftigt, um die Beachtung der Oberzeller Bilder nicht herumkommen. Als ein Beispiel dafür möchte ich die vielen von Ihnen bekannte Tatsache anführen, dass sich japanische Forscher, ausgehend von Professor Mayekawa vom Institut für Abendländische Kunst an der Tokio-Universität, über fast zwanzig Jahre hinweg mit den Malereien in Oberzell forschend beschäftigt haben. Hintergrund dieser Forschungen ist die Tatsache, dass es in Japan ein einziges Beispiel monumentaler Wandgemälde aus dem 7. oder 8. Jahrhundert im Horyu-ji in Nara gibt, das 1949 durch einen Brand schwer beschädigt wurde. Die durch den Brand ausgelöste Beschäftigung mit der frühen Wandmalerei in Japan weckte wohl das Interesse, auch das kennenzulernen, was es in Europa aus der gleichen frühen Zeit an Wandmalereien gibt. Die japanischen Forschungen haben sich in einem großen in deutscher Sprache geschriebenen Buch von Professor Koichi Koshi niedergeschlagen.

St. Georg in Oberzell ist belegt als Kirchenbau des Reichenauer Abtes Hatto des III., der von 888 bis 913 dem Kloster vorstand. Er war gleichzeitig Erzbischof von Mainz und Erzkanzler des Reiches. Der Kirchenbau Hattos hat wieder mit dem Erwerb einer wichtigen Reliquie zu tun. Der Abt begleitete nämlich den Kaiser Arnulf 896 zur Krönung in Rom und erhielt bei dieser Gelegenheit von Papst Formosus das Haupt des heiligen Georg geschenkt, das er in die Kirche auf der Reichenau brachte. Mit der Klärung der Baugeschichte im einzelnen ist die Forschung noch beschäftigt. Einigkeit besteht darüber, dass die Langhauswände im ganzen zu der Kirche Hattos gehören. Sie tragen die berühmten Wandmalereien des 10. Jahrhunderts, die nachträglich auf bereits vollständig verputzte und ausgerüstete Wände aufgebracht wurden. Es handelt sich also nicht um Fresken, die ja zum Abbinden frisch aufgetragenen Putz benötigen. Die sehr entschiedene Gliederung der Wände erfolgt nur durch Malerei ohne jedes plastische Element. Sogar die Kapitelle der Säulen erhalten ihren Blattschmuck mit Mitteln der Malerei. Unterschiedlich breite gemalte Mäanderbänder gliedern die Hochschiffwände in drei Zonen. Die mittlere Zone bilden die acht sehr großen Darstellungen der Wundertaten Christi, deren Bedeutung für die Geschichte der abendländischen Malerei schon unmittelbar nach ihrer Aufdeckung nach 1878 erkannt wurde. Von der nach damaligem Restaurierungsverständnis ganz üblichen Übermalung der übrigen Wandmalereien blieben sie verschont. Bis zu ihrer Übertünchung in nach-

mittelalterlicher Zeit hatten sie jahrhundertlang offen gestanden und waren in gotischer Zeit wohl nur einmal teilweise dem Zeitgeschmack entsprechend verändert worden – auch das ein Beispiel für die so ungewöhnliche Wertschätzung der Tradition auf der Reichenau.

Über lange Jahre hatte die kunsthistorische Wissenschaft die Oberzeller Bilder überwiegend auf ihre Komposition und ihre Ikonographie hin befragt, weil man alle malerischen Details für verloren hielt. Dass trotz der unübersehbaren und entsetzlichen Verluste von Farbsubstanz, verursacht durch Übermalung und vor allem Freilegung, in großem Umfang wohlerhaltene Details vorhanden sind, die auch eine eingehende stilistische Untersuchung und Beurteilung erlauben, wurde erst durch die jüngsten akribischen Untersuchungen und Dokumentationen deutlich.

Dass sich daran wissenschaftliche Kontroversen entzündet haben und weiter entzünden werden, wird sicher zu Ergebnissen führen, die weit über die Reichenau hinaus für die Erforschung der frühmittelalterlichen Malerei in Europa Bedeutung haben werden. Eine zu erhoffende intensive Beschäftigung mit der Reichenauer Monumentalmalerei wird auch die anderen bedeutenden Ausmalungsreste in der Kirche in Oberzell einbeziehen müssen, die beiden Kreuzigungsdarstellungen in der Krypta und die einer etwas späteren Zeit entstammenden umfangreichen Malereien an der Außenseite der Westapsis, ebenso wie die ganze Fülle der bemalten Putzbruchstücke, die bei den Grabungen in Mittelzell und Niederzell ans Licht kamen.

Die Klärung der Maltechnik der Oberzeller Bilder bis in alle Einzelheiten hinein, die Aufhellung der Baugeschichte des karolingischen Klosters in Mittelzell, seine als Folge von Bauforschung und Dendrochronologie gewonnene sichere Datierung ebenso wie die Datierung der Mittel- und Niederzeller Dachstühle, die Einordnung der Inschriften auf der Niederzeller Altarplatte – das alles sind neue wissenschaftliche Ergebnisse aus dem über die Jahrhunderte erhaltenen Baubestand auf der Reichenau und als gesicherte Vergleiche unschätzbar für die Erforschung der frühen Klosterbaukunst in ganz Mitteleuropa.

Ein Autor konnte feststellen: „Insgesamt betrachtet ist für kein anderes deutsches Kloster ein so detailliertes Bild seines frühmittelalterlichen Konvents, seiner geistlichen und künstlerischen Aktivitäten und seiner Bauten zu gewinnen.“ Die Erforschung der Reichenau ist nicht charakterisiert durch einen Mangel an Informationen, sondern durch deren Überfülle. Trotz vieler wichtiger neuer Veröffentlichungen harren u.a. die Publikation der Grabung in Niederzell, an der Pfalz, an der verschwundenen mittelalterlichen Kirche St. Adalbert noch ihrer Veröffentlichung, die sie für die internationale Wissenschaft frei zugänglich machen würden.

Das Ensemble der drei frühmittelalterlichen Kirchen auf der Reichenau mit ihren großartigen bis heute erhaltenen Architekturformen und mit den Schätzen ihrer Ausstattung an Malerei und Plastik, aber auch mit den ungezählten, von der

Wissenschaft zu registrierenden und zu erforschenden Informationen zu Bauvorgang und Technologie, zu Liturgie und Geschichte bringen einen großen Schatz in das Weltkulturerbe ein. Sie stellen ein Meisterwerk der menschlichen Schöpferkraft dar, wie es die Richtlinien des UNESCO-Übereinkommens zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt ausdrücken.

In die Kulturerbeliste sind aber nicht nur die drei erhaltenen Kirchen aufgenommen, sondern ausdrücklich die ganze Klosterinsel Reichenau, und dafür gibt es gute Gründe. Ist es schon ungewöhnlich, dass auf dieser größten Insel des Bodensees nicht ein Klosterbezirk lag, sondern dass sie insgesamt im frühen Mittelalter Klosterbezirk war, so ist um so bemerkenswerter, dass sich über alle Jahrhunderte hinweg bis heute das Grundgerüst der mittelalterlichen Siedlungs- und Agrarstruktur der Insel mit der baulichen Verdichtung der Klosterleutesiedlung in Mittelzell um den dreieckigen Platz der Ergat, mit der schmalen langgestreckten Siedlungsstruktur am Nord- und teilweise am Südufer und mit den großen landwirtschaftlich genutzten Freiflächen im Innern der Insel sichtbar erhalten hat. Diese noch heute ablesbare Kontinuität bleibt einzigartig, auch wenn sich die Reichenau natürlich in den Jahrhunderten bis heute verändert hat, die Bebauung dichter geworden ist und der einst überwiegende Weinbau zum großen Teil dem Gemüseanbau gewichen ist. Aber auch dieser ist auf der Insel nicht neu, sondern uralt. Schon der gelehrte Reichenauer Mönch Walahfrid Strabo, der 842 Abt des Klosters wurde, nachdem er über zehn Jahre am kaiserlichen Hof als Lehrer und Erzieher des späteren Kaisers Karls II. gewirkt hatte, schrieb über den Gartenbau. Sein Lehrgedicht *Liber de cultura hortorum* bringt gleich am Anfang die Versicherung, dass er das vorgetragene Wissen nicht aus Büchern habe, sondern in eigener Arbeit und Mühe erworben. In der Einleitung schildert er das Jäten von Unkraut, das Verteilen des Düngers und das Wässern in trockenen Zeiten. Bei der Beschreibung seiner Pflanzen spielen die Heilkräuter die größte Rolle, aber auch der Rettich, der Sellerie, Kürbis und Melone werden erwähnt. Sie wissen, dass ein kleiner Garten hinter dieser Kirche die Erinnerung an Walahfrid Strabos Traktat wachhält. Spezialkulturen, wie wir sie heute nennen, waren sicher schon in der Klosterzeit auf der Insel verbreitet, wobei der Weinanbau die größte Rolle spielte. Für eine Getreideversorgung von Kloster und Klosterleuten wäre die Insel natürlich viel zu klein gewesen.

Während der Vorbereitungsarbeiten für den Antrag auf Aufnahme in die Weltkulturerbeliste ist uns mehrfach entgegengehalten worden, die Fülle der Glashäuser auf der Insel verändere ihren Anblick doch so, dass die Kulturdenkmaleigenschaft erheblich beeinträchtigt werde. Ich war von Anfang an anderer Meinung. Seit nahezu 1300 Jahren ist die Reichenau Kulturlandschaft und ist es noch heute. Natürlich wäre eine von Weinbergen bedeckte Insel gefälliger, wenn auch moderne flurbereinigte Weinberge keineswegs mehr dem mittelalterlichen Bild entsprechen. Und natürlich sollte beim Bau von Glashäusern auch der Anblick der

Insel und der Umgebung der Monumente angemessen berücksichtigt werden, aber viel wichtiger schien mir die erstaunliche Erhaltung der großen landwirtschaftlich genutzten, nicht bebauten Flächen. Ein umfangreiches historisch-geographisches Gutachten weist die zahlreichen Areale mit hohem Kulturlandschaftsgeschichtlichem Zeugniswert für die Reichenau aus – ihre Erhaltung sollte unser aller Ziel sein. Jedenfalls ist der Anblick unserer langgestreckten, welligen Insel mit den drei herausragenden Kirchen vom Allensbacher Ufer aus, so erstaunlich das klingen mag, heute noch nahezu unbeeinträchtigt der gleiche wie vor Jahrhunderten, was man von vielen Uferlandschaften des Bodensees wirklich nicht behaupten kann.

Großen Wert legte das Welterbekomitee auf den Nachweis einer Pufferzone um das zu schützende Objekt. Nun ist der See und das auf dem Festland angrenzende Naturschutzgebiet des Wollmatinger Riedes eine ideale natürliche Pufferzone. Aber der Begriff gefällt mir nicht sehr, lässt er doch an eine Isolierung vom heutigen Leben denken, die für die Reichenau nun gar nicht zutrifft.

Viel wichtiger scheint mir, dass die Kulturlandschaft der Reichenau auch und ganz entschieden von allen Verantwortlichen als Teil der Naturlandschaft des Bodensees gesehen und geschützt wird. Dass die Insel zu einem erheblichen Teil Landschaftsschutzgebiet ist, beweist, dass hier ein harmonischer Ausgleich zwischen landwirtschaftlicher Nutzung und Schutz der Natur angestrebt wird.

Zum wertvollen Erbe, das die Reichenau einbringt, gehören natürlich auch viele Gebäude und Siedlungsstrukturen außerhalb der Kirchen, die für die besondere Geschichte der Klosterinsel stehen. Für die Konvents- und Verwaltungsgebäude in Mittelzell ist dies ohnehin selbstverständlich, aber es gibt auch die Herrenhöfe an der Burgstraße mit dem wunderbaren und wohl erhaltenen Haus Nr. 5 von 1470. Es gibt die schlossartigen, mit der Geschichte des Klosters verbundenen Gebäude von Königsegg und vom Bürgle, es gibt die Ruine von Schopflen, es gibt den ehemaligen Sitz des Ammans, das aus dem 13. Jahrhundert stammende und im 15. Jahrhundert aufgestockte alte Rathaus, und es gibt eine ganze Fülle von Herrenhäusern, Nonnenhäusern, Weinbauer- und Fischerhäusern, an denen sich trotz mehr oder weniger großer Veränderungen die Geschichte der Klosterinsel und ihrer Bebauung im Einzelnen und insgesamt noch heute ablesen lässt. Die wertvollsten von ihnen sind im Verzeichnis der Bau- und Kunstdenkmale aufgeführt, aber es gibt noch viele andere, bei deren Umgestaltung und Modernisierung man den echten oder vermeintlichen Gewinn für den Besitzer sehr sorgfältig mit dem möglichen Verlust für die Reichenau abwägen sollte, denn

„Alle Kunstwerke gehören als solche der gesamten gebildeten Menschheit an, und der Besitz derselben ist mit der Pflicht verbunden, Sorge für ihre Erhaltung zu

tragen“: Die Erhaltung der großen Monumente auf der Reichenau lässt kaum Wünsche offen, wenn auch die ständige Unterhaltung in Dach und Fach, die dauernde Pflege, d.h. die sorgfältige Behebung von Schäden, solange sie noch klein sind, und die Vermeidung von Schäden durch unsachgemäße oder leichtsinnige oder unbedachte Maßnahmen eine ständige Aufmerksamkeit und Sorgfalt erfordern.

Die drei großen Kirchen der Reichenau wurden am Ende des vorigen – des 20. – Jahrhunderts umfassend restauriert und baulich gesichert. Die Restaurierungen wurden jeweils von internationalen Kommissionen begleitet, sorgfältig geplant und die Maßnahmen ausführlich diskutiert. Hier im Münster war das Ziel der Arbeiten zwischen 1961 und 1964, die historisch und künstlerisch hochbedeutenden Bauteile des 9. bis 11. Jahrhunderts mit ihrer großartigen Raumwirkung besonders herauszustellen. Erst seit dieser Zeit ist aber auch der Dachstuhl von 1235 wieder offen, der mit seinen sorgfältig zur Form eines Kreissegments behauenen Balken bestimmt auf Sicht berechnet war und sich in der Schrägansicht zum Bild eines großen Tonnengewölbes zusammenschließt.

In Niederzell fand die Restaurierung in den siebziger Jahren statt, dort wurde auch die historische Schicht respektiert, die im 18. Jahrhundert in die Kirche kam. Die erst 1757 eingezogenen Decken mit Rokokostukkaturen wurden als wesentlicher Bestandteil des Kirchenbaues respektiert, und es wurde der gelungene Versuch gemacht, sie mit den Säulenarkaden und der Apsisbemalung des 12. Jahrhunderts zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen.

Noch einen entscheidenden Schritt weiter zu einer Restaurierungskonzeption, die alle Phasen der Geschichte eines Bauwerks, auch die jüngeren, einbezieht, die zwar Neues hinzufügt, aber die Erhaltung des überlieferten Bestandes zur Richtschnur aller Maßnahmen macht, wurde mit der Sicherung und Restaurierung von St. Georg in Oberzell in den achtziger Jahren getan.

Ausgangspunkt war die sorgfältige Untersuchung des Bestandes nach allen für eine Restaurierung wichtigen Befunden. Erst nach Vorliegen dieser Dokumentation befand die auch für St. Georg gebildete internationale Kommission über Sicherungs- und Restaurierungsmaßnahmen. Die Restaurierung von St. Georg in Oberzell, vor allem diejenige der Wandmalereien, wurde zu einem international anerkannten Modell. Sie ist in einer großen, von Dörthe Jakobs zusammengestellten und verfassten Publikation des Landesdenkmalamtes dokumentiert.

Der mit ihrem Besitz verbundenen Sorge für ihre Erhaltung ist bei den Kirchen der Reichenau unzweifelhaft vorbildlich Rechnung getragen worden, und das gilt auch für die Bauten der Gemeinde und für viele Kulturdenkmäler privater Besitzer auf der Insel.

Nur als Ergänzung, weil an den Monumenten nicht unmittelbar abzulesen, wird in der Liste des Weltkulturerbes auch berücksichtigt, wenn die aufzuneh-

menden Stätten in unmittelbarer oder erkennbarer Weise mit Ereignissen oder überlieferten Lebensformen, mit Ideen oder Glaubensbekenntnissen oder mit künstlerischen oder literarischen Werken von außergewöhnlicher universeller Bedeutung verknüpft sind. Dies ist nun bei der Klosterinsel Reichenau in ganz besonderem Maße der Fall.

Auf die politische Bedeutung des Klosters und seiner Äbte zur Zeit Karls des Großen wurde schon hie und da hingewiesen. Sie hielt auch nach seinem Tod an. Kaiser Karl III. ist hier in Mittelzell begraben. Als Vormund des letzten Karolingers Ludwig hatte der Erbauer von Oberzell, Hatto III., maßgeblichen Einfluss auf den Übergang der deutschen Königswürde von den Karolingern auf das Geschlecht der Ottonen. Auch diese stützten sich immer wieder auf Reichenauer Äbte, wenn sich auch die Gewichte im Kloster von der Politik hin zu Wissenschaft und Kunst verschoben. Kaiser Heinrich III. war bei der Weihe des Berno-Baues in Mittelzell zugegen, der Markusschrein geht auf eine Stiftung König Albrechts I. von 1303 zurück, Kaiser Friedrich III. besuchte die Reichenau, ebenso Maximilian vor und nach 1500 als König und als Kaiser.

Über die Tradition der Wandmalerei im Kloster Reichenau haben wir bereits gesprochen. Aber während von ihr wichtige Belege in Niedertzell und Oberzell erhalten sind, blieb von einer anderen Art der Kunstausübung im Inselkloster auf der Insel selbst fast nichts übrig: Es ist die Buchmalerei, und gerade sie hat ja den Namen der Reichenau in der ganzen Welt bekannt gemacht. Schon im 8. und 9. Jahrhundert war das Kloster ein Zentrum des Sammelns und Schreibens von Büchern. Vielleicht wird in einem heizbaren Raum, der im Anschluss an das Querhaus dieser Kirche hier ergraben wurde, sogar das Skriptorium fassbar, und es ist reizvoll, sich in diesem Raum die Schreiber und Buchmaler bei der Arbeit vorzustellen. Nachweisbar seit der Mitte des 10. Jahrhunderts beginnt man auf der Reichenau, die sorgfältig geschriebenen Bücher mit Malereien auszustatten. Während in den frühen Handschriften nur reichverzierte Anfangsbuchstaben und gemalte Einzelbilder erscheinen, enthalten die Prachthandschriften des 11. Jahrhunderts ganze Bilderzyklen, und von diesen Reichenauer Prachthandschriften haben sich über vierzig erhalten. Sie befinden sich in den bedeutendsten Museen und Bibliotheken Europas, aber z.B. auch in Baltimore. Da die Reichenauer Buchmaler nicht nur für den eigenen Gebrauch, sondern auch auf Bestellung solche prächtig illustrierten Handschriften herstellten, ja auch Maler in fremde Skriptorien ausliehen, gingen die Bücher schon nach ihrer Fertigstellung von der Reichenau weg. Besonders die ottonischen Kaiser fungierten als Auftraggeber für liturgische Bücher, die sie wiederum an große Kirchen stifteten. Das Perikopenbuch Heinrichs II. oder das Evangeliar Kaiser Ottos III. in der Bayerischen Staatsbibliothek gehören zu den weltbekanntesten, beinahe legendären Meisterwerken mittelalterlicher Buchmalerei. Und wenn es tatsächlich zutrifft, dass die Bildtypen der Reichenauer Handschriften auf eine im Kloster aufbewahrte italienische Handschrift des 6. Jahrhun-

derts zurückgehen, so wäre dies ein höchst wichtiger Beweis dafür, dass mittelalterliche Malerei unmittelbar spätantike Vorbilder benutzt. – Auch bedeutende literarische Werke sind auf der Reichenau entstanden. Wegen seiner historischen und naturwissenschaftlichen Schriften wurde der Reichenauer Mönch Hermann der Lahme bereits zu seinen Lebzeiten – er starb 1054 – als „Wunder unseres Jahrhunderts“ gerühmt. Über den schon 200 Jahre früher geschriebenen *hortus* des Walahfrid Strabo habe ich schon gesprochen. Ebenso bedeutend ist seine Verfassung der „Visio Wettini“, in der er die Visionen des Mönches Wettin schildert, die mit der anschaulichen Darstellung der Landschaften des Bergs der Läuterungen und des Paradieses und mit der Begegnung dort mit historischen Persönlichkeiten, darunter mit Karl dem Großen, die großartigen Schilderungen Dantes in dessen Göttlicher Komödie voranzunehmen scheint, die fünfhundert Jahre später gedichtet wurde. In der Einleitung zu seiner „Visio Wettini“ preist Walahfrid die Reichenau mit Worten, die noch heute, nach 1150 Jahren, zitiert werden. Noch bekannter sind die Verse seines Zeitgenossen Ermenrich, die Viktor von Scheffel nachgedichtet hat:

„Reichenau, grünendes Eiland, wie bist du vor andern gesegnet,
reich an Schätzen des Wissens und heiligem Sinn der Bewohner,
reich an des Obstbaums Frucht und schwellender Traube des Weinbergs,
immerdar blüht es auf dir und spiegelt im See sich die Lilie;
weithin schallet dein Ruhm bis ins neblige Land der Britannen.“

Damit möchte ich meinen Kreis beschließen, der vieles erwähnt hat und vieles auslassen musste. Der Beitrag der Reichenau zum Weltkulturerbe scheint mir nicht ganz unbedeutend zu sein.

„Alle Kunstwerke gehören als solche der gesamten gebildeten Menschheit an, und der Besitz derselben ist mit der Pflicht verbunden, Sorge für ihre Erhaltung zu tragen“, schrieb Goethe 1799. Ich denke, auf der Reichenau ist bisher meistens nach diesem Grundsatz gehandelt worden.

Goethe fährt aber fort:

„Wer diese Pflicht vernachlässigt, wer mittelbar oder unmittelbar zum Schaden oder zum Ruin derselben beyträgt, ladet den Vorwurf der Barbarey auf sich und die Verachtung aller gebildeten Menschen jetziger und künftiger Zeiten wird seine Strafe seyn. Freylich kann man sagen daß der Schade selten vorsätzlicher Weise, vielmals aus Nachlässigkeit, oft sogar aus gutem Willen, meistens aber aus Unverstand, angerichtet werde; dadurch vermindert sich aber das Unheil welches schon geschehen und noch täglich geschieht nicht im geringsten.“

Wenn wir uns alle – als einzelne und in der Gemeinschaft – unserer Verpflichtung bewusst sind, die uns die Reichenau als Weltkulturerbe auferlegt, dann, aber auch nur dann, denke ich – hoffe ich –, dass wir das Urteil „aller gebildeten Menschen jetziger und künftiger Zeiten“ nicht zu fürchten brauchen.



Abb. 1
Das Pirminsbild stellt die Monumente der Insel im Jahre 1624 dar, von Schopfler vor Oberzell bis zum Bürgle hinter St. Peter und Paul in Niederzell



Abb. 2
Das Münster in Mittelzell von Nordosten. Der Chor wurde 1555 vollendet; das östliche Querhaus ist noch jenes von 816, das westliche jenes von 1048



Abb. 3
Blick in Querhaus und Chor des Münsters mit dem Heiligblutaltar, geschaffen nach der Rückkehr der Reliquie im 18. Jahrhundert

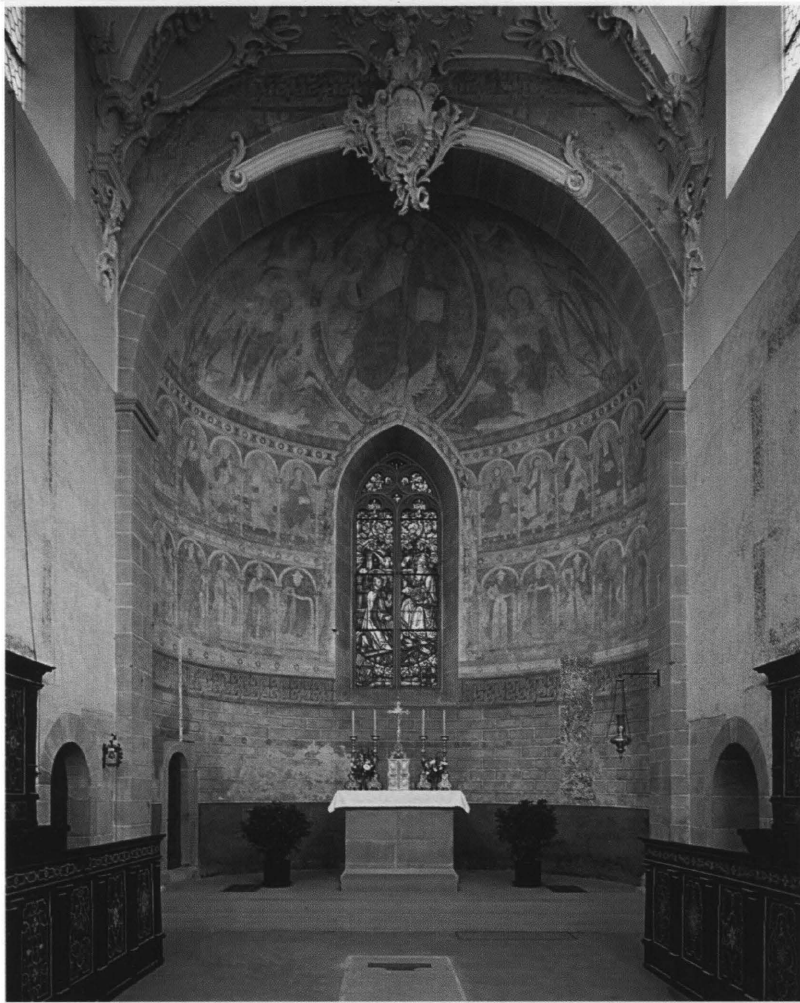


Abb. 4
Die Apismalerei des 12. Jahrhunderts in St. Peter und Paul in Niedercell

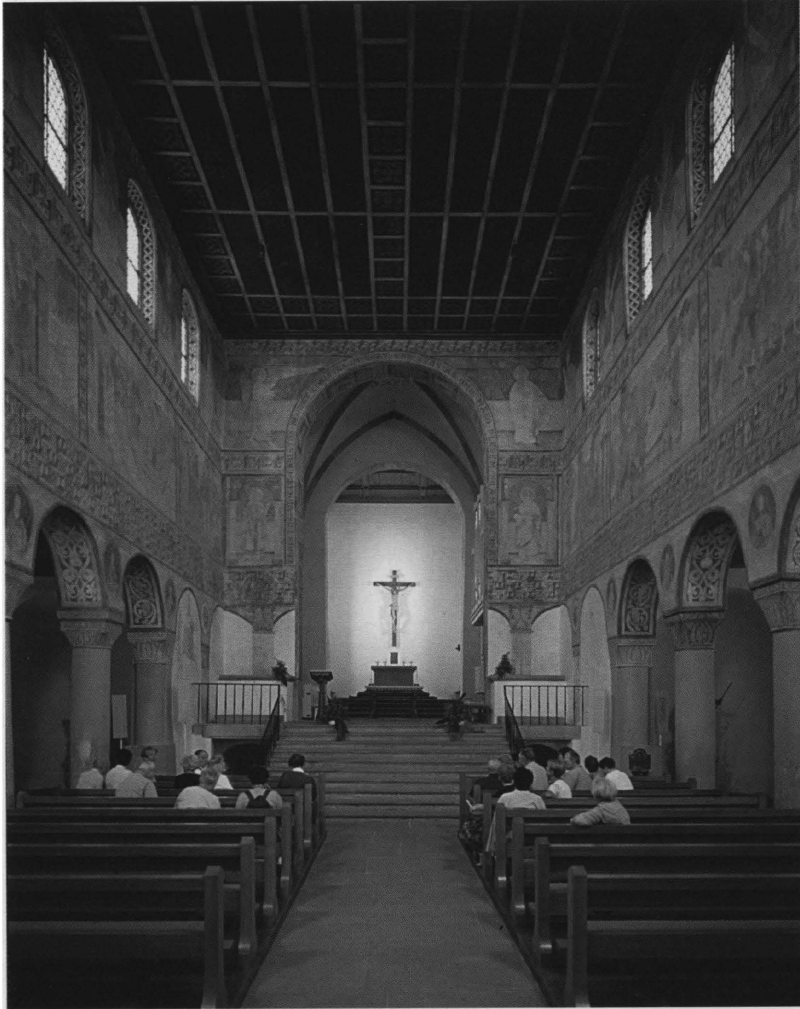


Abb. 5
St. Georg in Oberzell mit der erhaltenen Ausmalung des 10. Jahrhunderts

Zur Restaurierungsgeschichte des Freiburger Münsters im 19. Jahrhundert*

Von Bernd Mathias Kremer

I. Das Münster im Verständnis der Zeitgenossen der Barockepoche

In dem Bericht eines französischen Reisenden aus dem Jahre 1681 spricht sich dieser voller Begeisterung über das Freiburger Münster aus: „Der Kirchenturm (Münsterturm) ist, was die Höhe und Feinheit der Ausführung betrifft, eine wunderbare Arbeit. Obwohl ich die gotische Gebäude nicht leiden mag, kann ich nicht umhin, diesen Bau zu loben. Es ist eine Pyramide von rothem Stein, ganz à jour gehauen, wie der Kirchenturm von Thann; der von Freiburg ist aber unvergleichlich schöner.“¹ Ähnlich äußert sich ein knappes Jahrhundert später, zur Zeit der endenden Hochblüte des Rokoko, der päpstliche Diplomat Giuseppe Garampi über das Gotteshaus: „Das berühmteste Gebäude ist das Münster, ein dreischiffiger Steinbau mit Spitzbogen und einem hohen Turm über dem Hauptportale. Es ist in dem mit Unrecht gotisch genannten Stil erbaut, und der ganze Bau ist mit der größten Feinheit ausgeführt. Nächst dem Straßburger soll dieser der berühmteste Turm in Deutschland sein.“²

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Gotik – und mit ihr auch das Freiburger Münster – wiederentdeckt. Goethes Eindruck vom Straßburger Münster, dass bei einem solchen Bau das Erhabene mit dem Gefälligen

*Vortrag bei der Europäischen Dombaumeistertagung in Freiburg vom 19. bis 23. September 2000, Erstabdruck in der Tagungsdokumentation, hrsg. vom Freiburger Münsterbauverein, Freiburg 2001, S. 22 bis 41.

¹ Zitat nach Maria Rayers, Freiburg in alten und neuen Reisebeschreibungen, Düsseldorf 1991, S. 1 ff., S. 2.

² Römische Prälaten am Deutschen Rhein (1761-1764), hrsg. von Friedrich von Weech, Neujahrsblätter der Bad. Histor. Kommission, Heidelberg 1898, S. 24.

einen Bund eingetreten sei,³ begann das Werturteil der Zeitgenossen über den lange verkannten Baustil zu prägen. Eine Charakterisierung, wie sie noch 1788 der Freiburger Architekturprofessor J. B. Eberenz vornahm: „unnatürliche Verzierungen, so wider die unveränderlichen Gesetze der Natur und Ordnung laufen, heißen wir die gotischen“⁴, war nicht mehr typisch für das allgemeine Kunstempfinden. Eberenz' Anschauungen wurden auch durch die in dieser Epoche am Münster durchgeführten Baumaßnahmen widerlegt, die sich von Barockisierungsmaßnahmen verabschiedet hatten und die Fortentwicklung des Baus in frühesten neugotischen Formen versuchten, wenn auch noch zeitgleich Maßnahmen an dem Bauwerk erfolgten, die dem Geist des Klassizismus verpflichtet waren. Dazu zählten die Austüchtung des ganzen Kirchenraumes mit einer weißgrülichen Tünche und die Errichtung eines Kreuzaltares im Stil des Louis-seize.

II. Die Wiederentdeckung der Gotik

Im anbrechenden 19. Jahrhundert wurde in Freiburg die Erhaltung, Pflege, Verschönerung und Stilreinigung des Münsters als eine der wichtigsten künstlerischen Aufgaben betrachtet. Die Interpretation des Gebäudes durch diese Zeit prägt auch heute noch, trotz aller Verstümmelungen die das 20. Jahrhundert, an dem Geist und Konzept unserer Vorfahren angerichtet haben, wesentlich das Angesicht des mittelalterlichen Bauwerkes.

Mit der Wiederentdeckung der Gotik beginnt auch die wissenschaftliche Erschließung des Münsters, das Heinrich Schreiber 1820 nicht nur als „Stolz Freiburgs“, sondern als „Zierde des ganzen deutschen Vaterlandes“ bezeichnet;⁵ und J. U. Müller meint im Jahre 1839, dass das Münster „unter den vorzüglichsten Bau-Denkmalern unserer deutschen Vorfahren“ mit seinem majestätischen Turme „einen der ersten Plätze“ einnehme.⁶ Zur gleichen Zeit entdeckt der junge Jacob Burckhardt das Bauwerk. Am 21. April 1837 schreibt er

³ Johann Wolfgang von Goethe, Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, in: Goethes Werke, hrsg. von S. W. Prem, Leipzig o. J., Bd. 15, S. 3 ff., S. 132. Zur Beziehung Goethes zum Freiburger Münster vgl.: Rudolf Blume, Goethe und das Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, 14. Jg. 1918, S. 29 ff.

⁴ Zitiert nach Friedrich Kempf, Die sogenannte Verschönerungskommission und ihre Tätigkeit am Freiburger Münster vor 100 Jahren, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Altertums- und Volkskunde von Freiburg, 39. und 40. Bd., 1927, S. 227 ff., S. 236, Anm. 1.

⁵ Heinrich Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg im Breisgau, Freiburg 1820, S. 72. In seinem Vorwort, S. V f., weist Schreiber auf die „gänzliche Dunkelheit“ hin, „die bisher über das Alter und die Geschichte dieser Kirche geherrscht hatte. ...“

⁶ J. U. Müller (Dompräbendar), Führer durch die erzbischöfliche Dom- und Münsterkirche zu Freiburg im Breisgau, Freiburg 1839, S. 7.

an Heinrich Schreiber: er sehe „die Kirchen des Mittelalters gerne in ihrer alten Pracht und Herrlichkeit und der Genuß ist mir noch nirgends in so vollem Maße zu teil geworden, als im Münster zu Freiburg im Breisgau.“⁷

III. Die Gestaltung des Inneren des Münsters im 18. Jahrhundert

Würden wir heutigen Zeitgenossen in einem imaginären Zeitsprung ins 18. Jahrhundert versetzt, wären wir höchst unsicher, ob wir uns in demselben Gebäude befänden. Der im Jahre 1790 versetzte Renaissancelettner teilte Hauptschiff und Chor in zwei separate Räume, er prägte bis zu diesem Zeitpunkt entscheidend das Erscheinungsbild des Kirchenraumes. Ähnlich wie heute noch in Wien, standen Barockaltäre mit Umrahmungen vor den Säulen des Mittelschiffs. Zahlreiche Altäre und Kunstwerke des 17. und 18. Jahrhunderts bestimmten die Wirkung des Innenraums. Das Münster hatte eine barocke „Verbrämung“ erhalten und die verflossenen Jahrhunderte hatten nicht nur ihre Spuren hinterlassen, sondern, wie Dorothea von Schlegel 1818 schilderte, dabei offensichtlich die Kirche so „vollgestopft“, dass die 1819 erfolgte Berufung einer Verschönerungskommission sich auch unter diesem Aspekt erklärt.⁸

Das Münster war mit seiner Ausstattung zu dieser Zeit noch ein künstlerisches und historisches Dokument aller Epochen, die unsere Stadt geprägt hatten. Vom romanischen Skulpturenschmuck angefangen, über die Altäre der Gotik, der Renaissance, des Barock und des Louis-seize hatte jede Generation ihre Spuren hinterlassen und dies gilt natürlich auch für das Gebäude selbst, das mehrere Jahrhunderte zu einer Einheit zusammengeführt hatten. Der berühmte, vor wenigen Jahrzehnten wäre von manchen wohl noch gesagt worden „berüchtigte“ Neugotiker August Reichensperger fasst daher sein Urteil über unser Münster wie folgt zusammen: „Es bildet architektonisch wie deko-

⁷ Briefwechsl Jacob Burckhardt's mit dem Freiburger Historiker Heinrich Schreiber, hrsg. von Gustav Münzel, Basel 1924, S. 25 (Brief an Schreiber vom 21. April 1837). Burckhardt scheint über das Münster hinaus eine besondere Schwäche für Freiburg gehabt zu haben. So schreibt er seinem Partner am 8. September 1839: „Wie gerne würde ich Ihr gottgeliebtes Freiburg auf meiner Reise berühren!“ Ebd. S. 44. Bei den Romantikern stand die Stadt damals hoch im Kurs. So bemerkt Dorothea von Schlegel in einem Brief vom 25. April 1818 über die Stadt: „Was möchtest Du wohl zu Freyburg sagen? Denk Dir nur Cölln und Heidelberg vereinigt! Der Münster ist sehr herrlich und hat sehr viel ähnliches vom Cöllner Dom ...“ Zitiert nach Rayers, Freiburg in alten und neuen Reisebeschreibungen, o. Anm. 1, S. 67 f., 68.

⁸ „Viele schöne alte Gemälde, Altäre und vortreffliches Schnitzwerk ist auch darin; aber die Gemälde meist alle sehr beschädigt sowie die überaus herrlichen Fenster, und alles bedeckt und entstellt von allerley kindischen und geschmackswidrigen Bildern und Puppen aller Art; kaum dass man unter diesem Wust, der dem majestätischen Dom so viel möglich das Ansehen einer Dorfkirche giebt oder geben möchte, die merkwürdigen alten Gemälde herausfindet.“ Ebd. S. 68.

rativ ein gewaltiges Konglomerat, in welchem sozusagen, jedes Jahrhundert seine Richtung und Sinnesweise durch irgend eine Anschwemmung (!) bekundet hat.“⁹ Zu diesen „Anschwemmungen“, oder besser aus unserer heutigen Sicht gesagt kostbaren Dokumenten der Kirchen- und Stadtgeschichte gehörte auch der Bodenbelag, der bis ins frühe 19. Jahrhundert weitgehend aus Grabplatten bestand und von dessen Aussehen wir uns im Chorumgang noch einen – sehr beschränkten – Eindruck machen können. Sie verschwanden wie vieles aus dem Freiburger Münster, das dessen Charakter als geschichtliches Dokument bestimmte und erhöhte. Sie wären wohl im heutigen Zeitalter des Massentourismus auch nicht ungefährlich, da der bereits zitierte französische Reisende schon 1681 feststellte, dass sie nur dazu dienen, dass sie „denjenigen, welche sie überschreiten und nicht auf ihre Füße sehen“, helfen würden, den Hals zu brechen.¹⁰

IV. Die neue Wertung der mittelalterlichen Stile

In diesen Darlegungen soll, soweit dies im beschränkten Rahmen möglich ist, gezeigt werden, wie das 19. Jahrhundert, das von einer wahren Begeisterung für die Gotik geprägt war, diesen Raum fortentwickelte. Diese Epoche hat sich ja nicht nur, angefangen von den Maßnahmen der 1819 eingesetzten Verschönerungskommission¹¹ (und vorher), darum bemüht, das Bauwerk in seiner dem zeitgenössischen Verständnis entsprechenden Stilreinheit wieder herzustellen und zu erhöhen, sondern sie hat sich auch mit Nachdruck der Erhaltung des Gebäudes in seiner Substanz angenommen. Dieser Einsatz mündete schließlich in der Gründung des Münsterbauvereins im Jahre 1890, die, insbesondere unter dem langjährigen, auch wissenschaftlich hochqualifizierten Münsterbaumeister Dr. Friedrich Kempf, zu einer systematischen und behutsamen Betreuung des Münsters nach den neuesten Erkenntnissen der damaligen Denkmalpflege führte.

Das endende 18. Jahrhundert und das beginnende 19. Jahrhundert entdeckten die Baukunst des Mittelalters mit großem Staunen und Begeisterung

⁹ August Reichensperger über Freiburg (Erinnerungen von einer Schweizerreise), Christliche Kunstblätter, 1867, Nr. 66, S. 69.

¹⁰ „Man sieht in der ganzen Kirche Grabmäler von hervorragenden Personen. Überdies sind noch liegende Grabplatten da, die man aber nicht flach nennen kann, da es in Deutschland, wie in Italien, herrschender Gebrauch ist, darauf Figuren in erhabener Arbeit (en relief) anzubringen. Dies scheint mir nicht recht am Platze zu sein.“ A.a.O. (o. Anm. 1, S. 33). Zu den Grablegungen im Münster vgl.: Karl Schuster, Die Gräber im Münster, Freiburger Münsterblätter, 8. Jhrg. 1912, S. 1 ff.

¹¹ Zur Verschönerungskommission, Kempf, Die sogenannte Verschönerungskommission (o. Anm. 4), ferner: ders., Das Freiburger Münster seine Bau- und Kunstpflege, Karlsruhe 1914, S. 23 ff.

neu und wieder, was treffend Goethes Worte über den Eindruck, den das Straßburger Münster, der Kölner Dom und das Freiburger Münster auf ihn machten, charakterisieren: „Unter Tadlern der gotischen Baukunst aufgewachsen, nährte ich meine Abneigung gegen die vielfach überladenen, verworrenen Zierarten, die durch ihre Willkürlichkeit einen religiös düsteren Charakter höchst widerwärtig machten; ich bestärkte mich in diesem Unwillen, da mir nur geistlose Werke dieser Art, an denen man weder gute Verhältnisse, noch eine reine Konsequenz gewahr wird, vors Gesicht gekommen waren. Hier aber glaubte ich eine neue Offenbarung zu erblicken, indem mir jenes Tadelnswerte keineswegs erschien, sondern vielmehr das Gegenteil davon sich aufdrang.“¹²

Der von Goethe als Verdikt der Zeitgenossen festgestellte „religiös düstere Charakter“ der gotischen Epoche und ihrer Bauwerke wich nun einer völlig anderen Sichtweise. Man erkennt die Kühnheit und scheinbar mühelose Beherrschung der Baumassen und sieht bei ihrer Betrachtung das Vorurteil über das angeblich finstere Mittelalter widerlegt.¹³ Zugleich wird in einem mittelalterlichen Gotteshaus das Widerspiegeln einer erhabenen religiösen Idee erkannt: „Das Ganze eines solchen Domes sinnbildet das Heilige, für dessen Dienst es bestimmt ist. Die rohe Masse des Gesteins nimmt den lebendigen Geist selbst in sich auf. Die Gebäude mußten erhaben in der Masse sein, das Auge zur Bewunderung hinreißen, das Herz zum Großen stimmen. Denn groß und erhaben ist die Gottheit, die im Tempel geheimnißvoll gegenwärtig ist und angebetet wird. Die Gebäude mußten alles Schwerfällige vermeiden, alle Mühseligkeit der Arbeit verbergen und leicht, natürlich wie eine Pflanze von einem innern Lebenstrieb aus dem Boden zu wachsen scheinen. Denn der Glaube des Christen ist nichts Erzwungenes, Drückendes, sondern das Freieste und Natürlichste, wie das Erhabenste.“¹⁴ – Die Neuentdeckung der religiösen Dimension der Gotik und des Münsters verbindet sich zugleich mit

¹² Dichtung und Wahrheit (o. Anm. 3), S. 134, ... „wenn ich die Neigung bedenke, die mich zu jenen alten Bauwerken hinzog, wenn ich die Zeit berechne, die ich allein dem Straßburger Münster gewidmet, die Aufmerksamkeit, mit der ich späterhin den Dom zu Köln und den zu Freiburg betrachtet und den Wert dieser Gebäude immer mehr empfunden, so könnte ich mich tadeln, daß ich sie nachher ganz aus den Augen verloren, ja, durch eine entwickeltere Kunst angezogen, völlig im Hintergrunde gelassen.“ Ebd., S. 136.

¹³ „Unser Münster ist eine Schöpfung des Mittelalters, jener Zeit, welche man die finstere zu nennen beliebt. Nun lieber Leser, schaue dir das Münster einmal recht an, in der Nähe oder vom Schloßberg aus, laß deine Blicke hinaufgleiten bis zur schwindelnden Höhe der Pyramide, wo der Stern dem Geflüster der Wolken lauscht, dann beantworte mir ehrlich die Frage: Kann die Zeit eine finstere genannt werden, die solches Werk ausgedacht und zu Stande gebracht, welche Europa mit Hunderten ähnlicher Schöpfungen der Architektur und Sculptur bedeckt hat?“ Joseph Marmon (Domcapitular), Unserer Lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau, Freiburg 1878, S. 6.

¹⁴ Anonym, Führer durch das Freiburger Münster, Freiburg 1857, S. 4 f.

einer kunsthistorischen Neubewertung, bei der der bekannte Kunsthistoriker Franz Xaver Kraus unser Gotteshaus – wenig bescheiden – in eine Reihe mit dem Partheon, den Kuppeln von St. Maria dei Fiori in Florenz und dem Petersdom stellt.¹⁵

Im Laufe des Jahrhunderts ist – wie wir wissen – diese neue Wertschätzung der Gotik, deren Formensprache nun alle restauratorischen Bemühungen um das Münster bestimmte, in eine Dogmatisierung der mittelalterlichen Stile umgeschlagen. Sie hat nicht nur eine Vielzahl von Kunstwerken anderer Epochen aus dem Münster gespült, sondern auch das kirchliche Bauwesen in einer ahistorischen Denkweise so bestimmt, dass die baulich-künstlerische Manifestation eines Kirchengebäudes in einem anderen Stil als dem mittelalterlichen für nicht mehr denkbar erachtet wurde.¹⁶ Selbst der engagierte Neugotiker August Reichensperger meldet gegen einen solchen Rigorismus und Purismus Bedenken an.¹⁷ Im Freiburger Münster kam eine vorsichtigere und behutsamere Denkweise – von Ausnahmen wie der Erhaltung des Renaissancelettners am anderen Standort abgesehen – erst im beginnenden 20. Jahrhundert zum Tragen. Sie ist das Resultat des Auslaufens der auf die Romanik und Gotik fixierten Epoche des Historismus, die nun auch Gefallen an der Wiederholung anderer Stilepochen empfindet, nachdem die Repetition der mittelalterlichen Stile sich einmal überleben musste.¹⁸ – Als letztes Werk der Neugotik wurde der prunkende Heinstetter Altar in der Blumeneggkapelle in den Jahren 1913/1914 aufgestellt, der eine überwiegende Neuschöpfung unter Verwen-

¹⁵ „Ist dieser Bau eines der unsterblichen Meisterwerke der bildenden Kunst, eine Schöpfung, die ihrem Range nach in einer Linie steht mit dem Partheon und jenen wunderbaren Kuppeln, mit denen das Genie Brunello's und Michelangelo's S. Maria dei Fiori in Florenz und S. Pietro in Rom geschmückt hat. ...“ Franz Xaver Kraus, Die Restauration des Freiburger Münsters, Rede vom 13. Mai 1890, Freiburg 1890, S. 9.

¹⁶ „... so bleibt die Wahl zwischen dem römischen (d. i. romanischen) und gothischen Styl, den einzigen als kirchlich anzuerkennenden. Unter diesen entspricht der gothische Styl am meisten dem Bedürfnisse und Geist des katholischen Clutus.“ ... „Was aber vor allem zu beachten: er ist mehr als alles ausschließliches Eigenthum der katholischen Kirche nach Ursprung und Ausdruck, ein beständiges Zeugniß für die Wahrheit und den Charakter der katholischen Kirche.“ G. Jakob, Die Kunst im Dienst der Kirche, Landshut 1857, S. 44.

¹⁷ „Allerdings hat die Zopfzeit eine gewisse Scheinkunst in die Kirchen gebracht, welche mitunter an Karrikatur streift; sie hat durch Gyps und hohlen Theaterprunk nicht selten den ursprünglichen Charakter der Bauwerke ganz und gar zerstört und den heiligen Ernst des Kultus durch Modestoff herabgewürdigt. Daß in solchen Fällen dem Ursprünglichen wieder zu seinem Recht verholfen und das Grundfalsche beseitigt werden muß, versteht sich von selbst; allein es gehört ein feiner Sinn und viel Takt dazu, um bei derartigen Operationen die richtige Grenze einzuhalten, das in *dubio abstinere* wird dabei nur allzu leicht aus dem Auge verloren. Es steigt immer eine gewisse Bangigkeit in mir auf, wenn ich höre, daß eine alte Kirche gründlich restauriert werden soll. Aber nicht bloß negativ, sondern auch positiv führt die gute Absicht der Kirchenverschönerer nur allzu häufig zu argen Mißgriffen.“ Reichensperger über Freiburg (o. Anm. 9), S. 70.

¹⁸ Bernd Mathias Kremer, Kunst und Kirche im 19. Jahrhundert. Von der „Antike“ über das „Zweite Mittelalter“ zur Moderne, in: ders., F. S. für Hermann Brommer, Lindenberg 1996, S. 211 ff., S. 219 ff.

dung originaler gotischer Bestandteile darstellt,¹⁹ uns freilich in seiner ausgeprägten Farbigkeit etwas „wild“ geraten erscheint.

Die Epoche der „Stilpolygamie“, die nun wieder Gefallen an der Schaffung von Ausstattungsstücken im Stil der Renaissance und des Barock fand, hat im Münster fast keine Arbeiten hinterlassen. Sie hat aber den stetigen Fortgang der Regotisierung des Münsters abgeschlossen und uns damit im Chorumgang Werke wie den Heimhoferaltar²⁰ oder den Verkündigungsalter aus dem Jahre 1615 in der Lichtenfels-Krozingenkapelle erhalten²¹. Zugleich wurden in dieser Zeit Kunstwerke in das Münster zurückgeholt, die zum Glück noch erhalten waren,²² von der vorausgegangenen Generation jedoch wegen ihrer Stilwidrigkeit aus dem Gotteshaus verbannt worden sind.

¹⁹ Der Heinstetter Altar wurde zur Ausschmückung der Blumenegkkapelle vom Münsterstiftungsrat erworben und 1913/14 aufgestellt. Aus gotischer Zeit sind von ihm die Skulpturen der Hl. Katharina, Hl. Barbara und Hl. Agatha, sowie zwei kleine Flügel mit dem Hl. Christoph und die Skulptur des Hl. Sebastian. Der Altarschrein, nebst der Predella und den Aufbau wurden durch Bildhauer Dettlinger neu erstellt. Münsterpfarrer Brettle äußerte die Auffassung, dass das vorgesehene Altarprojekt (Entwurf von Münsterbaumeister Kempf) Ausdruck einer verständigen Denkmalpflege sei, die Stil und Standort im Münster entsprechen. Schreiben vom 8. Mai 1912 an das Erzb. Ordinariat. Akten Erzb. Ordinariat, Freiburg Münster, Bau- und Rechtsverhältnisse, Vol. III. Nr. 2838.

Diese Kapelle ist ein charakteristisches Beispiel für immer neue Versuche im 19. Jahrhundert eine als ausstattungsmäßig unbefriedigend empfundene Situation zu bereinigen bzw. zu verschönern. Heinrich Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters (o. Anm. 5), S. 247, spricht der Altarausstattung keine Bedeutung zu (da nicht gotisch): „Das Altarblatt ist von keiner Bedeutung, es enthält die büßende Magdalena.“ Um diesem „Übelstand“ zu beheben, kam man auf die abenteuerliche Idee, die Gemäldetafeln des Schnewelinaltares von Hans Baldung Grien zu zersägen, um daraus zwei neue Altäre, den Johannes- und den Maria-Verkündigungsalter, zu gewinnen. Damit konnte man das Problem einer stilgerechten Ausstattung der Blumenegkkapelle lösen. Die wunderschöne Figurengruppe von Wydyz betrachtete man als disponibel und verbrachte sie in die Domkustodie. 1834 war diese „barbarische“ Maßnahme beendet und fand das Wohlwollen der zuständigen Kommission. Der Auftrag wurde Joseph Dominik Glaenz übertragen. Vgl. Ulrike Kuhn, Die neugotische Ausstattung des Freiburger Münsters durch die Bildhauer Glaenz (1820-1850), Magisterarbeit der Phil. Fakultät der Universität Freiburg, ca. 1980 S. 117. Der neu geschaffene Altar fand Gefallen und wird im Kirchenführer von Müller (o. Anm. 6), S. 69 erwähnt. Später wurden die Wunden, die man dem Schnewelinalter geschlagen hatte, wieder geheilt und der Altar wieder zusammengeführt. Die Kapelle bekam 1880 einen von der Marianischen Kongregation gestifteten Altar mit einem Gemälde von Sebastian Luz (Erscheinung Christi mit dem göttlichen Herzen), Vision der seligen Margareta Maria Alacoque. Friedrich Kempf und Karl Schuster, Das Freiburger Münster, Freiburg 1906, S. 204. Diesem Altar war nur eine kurze Existenz beschieden. Er wurde, wie dargestellt, durch den Heinstetter Altar verdrängt. Seit dem Jahr 1834 bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges können wir mithin vier verschiedene Ausstattungszustände dieser Kapelle registrieren. Dieser Fall zeigt exemplarisch, welche intensive Veränderungen das restauratorische Bemühen der von uns geschilderten Epoche am Münster gebracht hat.

²⁰ Zur Heimhoferkapelle, vgl. die späteren Ausführungen. Grundinformation bei Heike Mittmann (Bearb.), Das Münster zu Freiburg im Breisgau, Lindenberg 2000, S. 66. Zu der unter Kempf erfolgten Wiederherstellung des Altares der Heimhoferkapelle vgl. Friedrich Kempf, Heimsuchungen und Schicksale des Freiburger Münsters in Kriegsnot, durch Menschenhand und Feuersgefahr, II., Freiburger Münsterblätter, 13. Jhrg. 1917, S. 1 ff. S. 26 ff.

²¹ Zu diesem Altar ausführliche Würdigung von Emil Kreuzer, Der Altar im Dettinger Chörlein, Freiburg Münsterblätter, 2. Jhrg. 1906, S. 49 ff.

²² So z. B. das Renaissanceepitaph für Georg Hänlein (1621) und das Barockepitaph für Johann Stephan Bayer von Buchholz. Vgl. Kempf (o. Anm. 21), S. 28 ff.

V. Der bauliche Zustand des Münsters im beginnenden 19. Jahrhundert

Der bauliche Zustand des Münsters bot an der Wende zum 19. Jahrhundert vielfältige Probleme. Wenn wir heute den „galoppierenden“ Steinverfall durch die Umweltverschmutzung beklagen und diese Feststellung durch den Vergleich der um die Jahrhundertwende gemachten Gipsabgüsse bei der Abnahme der Originalskulpturen mehr als deutlich dokumentiert wird, so waren auch die vergangenen Jahrhunderte an diesem Bauwerk nicht ohne Spuren vorübergegangen. Diese Schäden waren eingetreten, obwohl das Gebäude von einer bescheiden ausgestatteten Münsterbauhütte betreut wurde. Friedrich Kempf hat diese Gefährdungen und Schädigungen beeindruckend publiziert.²³ Sowohl im Dreißigjährigen Krieg wie in den Franzosenkriegen und bei der Sprengung der Vaubaunschen Befestigungsanlagen erlitt das Münster erhebliche Verluste. Das gleiche gilt für die Auswirkungen der zahlreichen – bei der exponierten Lage des Münsterturmes unvermeidbaren – Blitzeinschläge, die immer wieder das Bauwerk getroffen haben.²⁴

Die zurückgegangene wirtschaftliche Prosperität setzte Erhaltungsmaßnahmen in früherer Zeit Grenzen. Auch muss man davon ausgehen, dass die erforderlichen technischen Fähigkeiten und Erkenntnisse in Epochen, die sich ganz anderen Stilformen verpflichtet fühlten, nicht hinlänglich vorhanden waren. Vor allem aber übertraf die Aufgabe der systematischen Pflege dieses monumentalen Bauwerkes schlichtweg die wirtschaftlichen Möglichkeiten einer Stadt dieser beschränkten Einwohnerzahl, die neben ihrer Hauptkirche noch Dutzende von Kirchen, Klöstern und Kapellen in sich barg, deren Erhaltungsaufwand ebenfalls erheblich war. Im endenden 18. Jahrhundert war Freiburg zwar noch keine Bischofsstadt, die katholische vorderösterreichische Hauptstadt hatte aber mit den Klöstern der Dominikaner, Franziskaner, Augustiner, Kapuziner, Jesuiten und vieler kleinerer Denominationen, sowie zahlreichen Frauenklöstern, eine Ordensstruktur, die einer Bischofsstadt gleich kam. Die zum Teil in Größe und Ausstattung bedeutenden Bauten mussten erhalten werden und zogen Spenden von Wohltätern ab. – Die Säku-

²³ Friedrich Kempf, Heimsuchungen und Schicksale des Freiburger Münsters in Kriegsnot und Feuersgefahr, I, Freiburger Münsterblätter, 12. Jhrg. 1916, S. 1 ff.

²⁴ Schreiber, Geschichte und Beschreibung (o. Anm. 5), S. 45 f. berichtet von einem ungeheuren Schaden, den ein gewaltiges Gewitter im Jahre 1561 am Münsterturm angerichtet hat. In Solidarität hätten sich die vorzüglichsten Baumeister versammelt, um eine Lösung zu finden: „Als Angelegenheit des Vaterlandes wurde diese Sache mit aller Kraft und allem Aufwande betrieben, selbst umliegende Stifter trugen aus eigenem patriotischem Eifer das ihrige bei.“ Zu diesen Bedrohungen vgl. Friedrich Kempf, Heimsuchungen und Schicksale des Freiburger Münsters in Kriegsnot, durch Menschenhand und Feuersgefahr, III., Freiburger Münsterblätter, 14. Jhrg. 1918, S. 1 ff., bes. S. 12 ff.

larisation unterdrückte die geistlichen Genossenschaften und das 19. Jahrhundert reduzierte erheblich den baulichen Bestand dieser Klosterlandschaft.

Nur wenige Kunstwerke aus diesen Ordenskirchen haben den Weg ins Münster gefunden. Die Klosterkirchen waren im 17. und 18. Jahrhundert barock ausgestattet worden und gerade von Kunstobjekten dieser Art wollte man das Münster im beginnenden 19. Jahrhundert befreien. Auf eine bedeutende Ausnahme sei aber in diesem Zusammenhang hingewiesen: Es ist der Erwerb des Silberaltares der von den Jesuiten betreuten „Großen Lateinischen Kongregation“, eine prunkende Augsburger Goldschmiedearbeit der Jahre 1736-1740,²⁵ die nach Aufhebung des Jesuitenordens 1784 für das Münster ersteigert wurde. Zeitgleich mit den ersten neugotischen Maßnahmen im Chor, mit dem Schalldeckel der Kanzel und kurz vor der beginnenden Entbarockisierungswelle, war mit diesem Altar das Münster um das Hauptwerk der barocken Goldschmiedearbeit in Freiburg bereichert worden. Dieser Altar, der zu den Hochfestzeiten aufgebaut wird, ging eine erstaunlich wirksame Symbiose mit dem Hochaltar Baldungs ein. Er ist bei Freiburgs Bevölkerung äußerst beliebt und erreicht eine beachtliche Steigerung der Präsentation des Hochaltars.²⁶

VI. Der Beginn der Regotisierung des Münsters²⁷

Die Regotisierung des Münsters setzte bemerkenswerterweise bereits im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ein, wobei sie zunächst noch im Streit mit den Maßnahmen der Kunstgesinnung des 18. Jahrhunderts lag. Zu den letzten Maßnahmen dieser Art zählte der Kreuzaltar mit einem Tabernakel von

²⁵ Hermann Gombert, *Der Freiburger Münsterschatz*, Freiburg-Basel-Wien 1965, S. 85 ff.; Anna Kempf, *Der silberne Altar des Freiburger Münsters*, Konradsblatt Nr. 24 vom 11. Juni 1933.

²⁶ Da in über zwei Jahrhunderten (!) eine angemessene Unterbringung des Altares während seiner Abbauphase noch nicht gefunden werden konnte, befindet sich zur Zeit ein Teil des Silberaltares als kostbare Leihgabe in der Schatzkammer des Freiburger Augustinermuseums.

²⁷ Zu den folgenden Abschnitten vgl. neben den zahlreichen Abhandlungen in den Freiburger Münsterblättern insbesondere: Friedrich Kempf, *Die sogenannte Verschönerungskommission und ihre Tätigkeit am Freiburger Münster*, Zeitschrift der Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, Altertums- und Volkskunde von Freiburg, 39. und 40. Bd. 1927, S. 227 ff.; ders., *Das Freiburger Münster und seine Pflege in den Jahren 1819-1834*, Freiburg 1927; ders. und Karl Schuster, *Das Freiburger Münster. Ein Führer für Einheimische und Fremde*, Freiburg 1906; Ulrike Kuhm, *Die neugotische Ausstattung des Freiburger Münsters durch die Bildhauer Glaenz (1820-1850)*, Mag. Arbeit der Phil. Fakultät der Universität Freiburg, ca. 1980; Ernst Adam in: Wolf Hart, *Die künstlerische Ausstattung des Freiburger Münsters*, Freiburg 1981, S. 109 ff., bes. S. 118 ff., Heike Mittmann (Bearb.), *Das Münster zu Freiburg im Breisgau*, Lindenberg 2000.

Franz Anton Xaver Hauser,²⁸ die Anschaffung eines Kirchengestühles (ab 1770) und die Austünchung des Münsters in hellgräulicher Farbe, mit der man der Kirche einen wesensfremden klassizistischen „Touch“ verlieh. Durch diesen Anstrich wurde dem Münster im Jahre 1790 ein Aussehen gegeben, das in jeder Beziehung den Vorstellungen der Neugotik widersprach. Die im Jahre 1789 erfolgte Entfernung des Renaissancelettners²⁹ und seine Trennung in zwei in den Seitenschiffen aufgestellten Teilen entsprach da schon eher neugotischen Vorstellungen, was die Ausführungen Schreibers deutlich charakterisieren: „Da diese Gallerie (sic!), eine mißlungene Arbeit des siebzehnten Jahrhunderts, die herrliche Übersicht des Chores ganz unmöglich, dabei zugleich die Kirche schwer und düster machte, hat man sie mit vollem Recht schon im Jahre 1789 wenigstens zur Seite geschafft, da man sie nicht ganz entfernen wollte, und die eine Hälfte rechts, die andere links über den Thüren im Innern des Querhauses aufgestellt, wo sie wenigstens nicht bedeutend stören.“³⁰ Aus heutiger Sicht muss das Faktum der Erhaltung des Lettners, wenn auch am anderen Standort, als beachtliche denkmalpflegerische Leistung gewertet werden.³¹ Dieses Vorge-

²⁸ Karl Schuster, Zur Baugeschichte des Freiburger Münsters im 18. Jahrhundert, Freiburger Münsterblätter, 5. Jhrg. 1909, S. 1 ff., S. 13. Zu Franz Anton Xaver Hauser, Hermann Brommer, Die Bildhauer Hauser in Kirchzarten, Schlettstadt und Freiburg i. Br. II., Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins („Schauins-Land“), 95./96. Jahresheft 1976/77, S. 165 ff., bes. S. 173 ff.

²⁹ Zum Renaissancelettner vgl.: Karl Schuster, Der Lettner im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, 1. Jhrg., 1905, S. 45 ff.; ders., Ein Entwurf zum Umbau des Lettners aus dem Jahre 1704, Freiburger Münsterblätter 2. Jhrg. 1906, S. 45 f. Schuster dokumentiert dort ein frühes alternatives Umbaukonzept von Johannes Christoph Rieher aus dem Jahre 1704, das zum Glück nicht zur Ausführung gekommen ist, denn so wäre das Querschiff vollgestellt und die architektonische Wirkung des Münsters entscheidend beeinträchtigt worden. Dieser Entwurf zeigt, dass man sich offensichtlich schon sehr langfristig mit der Lösung der Lettnerproblematik beschäftigt hat. Zum Renaissancelettner vgl. ferner: Leo Schmidt, Einige Bemerkungen zum Renaissance-Lettner des Freiburger Münsters, Münsterblatt Nr. 3 (1996), S. 22 ff.

³⁰ Heinrich Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters (o. Anm. 5), S. 172 f. Die negative Wertung des Lettners hatte sich wenige Jahrzehnte später bereits geändert. Völlig entgegengesetzt ist die Auffassung von Joseph Bader, Geschichte der Stadt Freiburg, 1. Bd., Freiburg 1883, S. 541 f., der den Lettner wie folgt charakterisiert: „Eine der schönsten Zierden dieses Münstertheiles aber war sein Lettner, das Lectorium, von wo herab dem Volke das Evangelium verlesen ward. Derselbe schloß den Chorraum vom Langhause ab und wurde während des 16ten Jahrhunderts im reinsten Style der Renaissance anstatt des älteren errichtet.“ ... „Es war in älteren Kirchen von jeher üblich, diese Chorabschlüsse, in Holz oder Eisen oder Stein ausgeführt, besonders zu zieren, und mancher derselben gab Gelegenheit zu einem Meisterwerke, wie eben der Freiburger Lettner.“ Baders Urteil über dieses Kunstwerk wurde 68 Jahre später gefällt, wie Schreibers Bewertung. Zu diesem Zeitpunkt hat sich neben der Neugotik auch die Neorenaissance als Kunststil etabliert, was die veränderte Sichtweise leicht erklärt. Von großer Bedeutung war die Neorenaissance im Bereich der Profanbauten, was insbesondere der Aus- und Umbau des Freiburger Neuen Rathauses dokumentiert. Auch in dem von Raimund Jeblinger in einem wahren Stilpluralismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts errichteten Gebäude des Erzb. Ordinariates hat sie in Teilbereichen Einzug gefunden.

³¹ Nur wenige Kirchen besitzen heute noch einen Lettner. Nach dem 2. Weltkrieg gab es in Breisach eine langwierige Auseinandersetzung um die Frage des Verbleibes des Lettners am historischen Standort im Bereich des Choraufganges. Nach einer Fülle von Gutachten und schwerlich überzeugenden alternativen Aufstellungsvorschlägen wurde die Frage durch Erzbischof Hermann Schäufele († 1977) im Sinne des Verbleibes des Lettners am originalen Aufstellungsplatz entschieden. Durch die Liturgiereform (Neugestaltung des Zelebrationsbereiches durch Bildhauer Franz Gutmann) hat sich die liturgische Problematik der baulichen Situation völlig entspannt.

hen unterscheidet sich deutlich von dem „Hinauswurfsyndrom“ des 20. Jahrhunderts, das, wie zu zeigen sein wird, auch erhebliche Teile des künstlerischen Erbes des Freiburger Münsters getroffen hat.³² Mit dem Lettner wurden die unter ihm stehenden barocken Altäre entfernt, die mit ihm fast eine totale Abschottung des Chores zum Schiffbereich bewirkt hatten. – Im Hinblick auf die wenige Jahrzehnte später erfolgte Erhebung des Münsters zur Bischofskathedrale (1827) war diese Entscheidung schon fast providenziell, denn der Lettner am historischen Standort hätte ein unlösbares Problem für die nun stattfindenden Pontifikalgottesdienste und Weihehandlungen bedeutet.

Der für die spätgotische Kanzel des Meisters Jörg Kempf von 1559 geschaffene Schalldeckel von 1795 stellt einen Versuch der Aufnahme der neugotischen Formensprache durch den zwischen den Welten des verklingenden achtzehnten Jahrhunderts und der einsetzenden Neugotik lebenden Künstler dar. Dieses Werk Franz Anton Xaver Hausers³³ steht noch vor der später durch Vater und Sohn Glaenz dominierten Neuausstattung des Münsters im neugotischen Stil. Das geübte Auge kann die divergierenden zeitlichen Stilperioden sofort erkennen. Die Schalldeckeldekoration ist zu schematisch, sie erinnert etwas an eine Laubsägearbeit und sie findet in ihrer Formensprache keinen adäquaten Bezug zum Kanzelkorb des Jörg Kempf. Besser ist dies dem Künstler bei den bekrönenden Fialen des Deckels gelungen. – Zu den ersten Vorhaben der „Etablierung“ der neugotischen Formensprache im Münster gehörten ferner die im Jahre 1795 von Joseph und Michael Schwanter errichteten steinernen Wände in den Arkaden des Chores, die die dort früher vorhandenen niedrigen Maßwerkgalerien (die noch hinter dem Hochaltar vorhanden sind) ersetzten.³⁴ Diese Maßnahme ist insoweit überraschend, als zur gleichen Zeit dem Münster durch die Entfernung des Renaissancelettner eine größere Offenheit gegeben wurde, die man andererseits durch die Chorwände in diesem Bereich wieder schloss. Durch diese Einengung des Chores wurde dem Münster Transparenz und Großzügigkeit genommen;³⁵ der Kapellenkranz wurde ausgegrenzt. Möglicherweise wollte man auf diese Weise im Chor eine größere Ruhe und Konzentration schaffen. Im Chorbereich wurden in diesem Rahmen

³² Zum „Hauswurfsyndrom“: Bernd Mathias Kremer, Kirche und Kunst, Erzbistum Freiburg Informationen, Heft 3 1990, S. 1 ff., S. 8; ders., Kunst und Kirche im 19. Jahrhundert (o. Anm. 18), S. 212 ff.

³³ Zu Hauser, Hermann Brommer, Die Bildhauer Hauser (o. Anm. 28), vgl. ferner Schuster, Zur Bau-geschichte des Freiburger Münsters (o. Anm. 28), S. 13.

³⁴ Kempf/Schuster, Das Freiburger Münster (o. Anm. 27), S. 137.

³⁵ Bei der Errichtung der neuen Chororgel auf der linken Seite des unteren Chores in den Jahren 1963-64, sie war früher auf der rechten Seite angebracht, wurde das Schmuckwerk der Chormauer zerstört. Nach kurzer Lebensdauer dieses Werkes wurde 1990 die Orgel wiederum auf der rechten Seite, an der Stelle der ehemaligen neugotischen Orgel, untergebracht. Die Münsterbauhütte hat daraufhin in einer bravourösen Leistung den durch die „Orgelwanderung“ zerstörten bildhauerischen Schmuck wiederhergestellt.

vier Standbilder der Zähringer Herzöge in archaisierender Form von Franz Anton Xaver Hauser, dem Künstler des Schalldeckels, aufgestellt, die Ausdruck des gewachsenen historischen Bewusstseins und der Rückbesinnung an die Zähringervergangenheit sind. Diese Tendenzen machten sich auch durch ein gesteigertes Interesse an dem Grabmal des Zähringer Herzogs Bertold V. bemerkbar.³⁶ Dieses Grabmal muss bis in beginnende 19. Jahrhundert sehr eingengt gestanden haben, was uns Schreiber berichtet. Er lobt ausdrücklich die durch die Verschönerungskommission erfolgte Freistellung.³⁷

Die Sicherheit und das Einfühlungsvermögen, mit denen im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts die Bekrönungen der Arkadenwände geschaffen wurden, sind erstaunlich. Das „optische Defizit“, das durch die kahlen Wände im unteren Chor besteht, hängt damit zusammen, dass an Stelle des formreichen Chorgestühls aus der Neugotik in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts ein banales Chorgestühl der Möbelfirma Scherer trat. Verschiedene Anläufe, dieses Vakuum zu füllen, sind bisher leider noch nicht zum Erfolg gediehen.³⁸

Das Hauptwerk Franz Anton Xaver Hausers im Freiburger Münster ist unzweifelhaft die künstlerische Ausgestaltung der Abendmahlskapelle, ein Kunstwerk, welches ebenfalls noch in der Zeit vor dem Wirken der Verschönerungskommission entstanden ist. Diese Kapelle ist eine Neuschöpfung des beginnenden 19. Jahrhunderts, von der Kempf/Schuster meinen, dass sie vom redlichen Streben zeuge, jedoch keine ganz glückliche Nachbildung der gegenüberliegenden Heiliggrabkapelle sei.³⁹ – Die lebensgroßen Skulpturen Christi und der Apostel aus dem Jahre 1806 haben eine ganz eigene künstlerische Handschrift. Ein Vergleich mit den übrigen neugotischen Werken im Münster zeigt, dass ihre Formensprache keineswegs typisch neugotisch ist. Sie sind wesentlich stärker der barocken Formenwelt verpflichtet. Die Kapelle

³⁶ Zum Zähringergrabmal vgl.: Hermann Flamm, Grab und Grabmal Herzog Bertolds V. von Zähringen im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, 7. Jhrg. 1911, S. 20 ff. sowie Karl Schuster, Das Grab Herzog Bertholds V. von Zähringen, Freiburger Münsterblätter, 6. Jhrg. 1910, S. 23 ff.

³⁷ „Übrigens verdient die Commission, welche gegenwärtig die Fortführung und Verschönerung des Münsterbaues leitet, wie in so vielem, auch darin den gerechten Dank des Publikums, daß sie in neuester Zeit der Statue Herzogs Berthold, diesem hochwichtigen Denkmale alter Kunst und Geschichte eine würdigere freiere Ansicht, als bisher verschafft hat. Noch vor kurzem war diese Statue zwischen Beichtstühle eingengt, aus denen sie bei ihrer damaligen düstern Farbe wie eine finstere Schreckengestalt alter Tage hervordunkelte.“ Ergänzend weist Schreiber darauf hin, dass an dieser Stelle auch noch der nach einem Entwurf Wentzingers geschaffene Taufstein stand, dessen Versetzung in die Stürzelkapelle „als ein eigenes Baptisterium“ geplant sei. Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters (o. Anm. 5), S. 206 f.

³⁸ Am 28. Oktober 1947 wurde das Erzb. Bauamt Freiburg beauftragt, wegen einer reicheren Ausgestaltung des Chorgestühls einen Entwurf durch Kunstmaler Hirt einzuholen. Akten Erzb. Ordinariat, Freiburg-Münsterbau, Vol. 6. Das Projekt blieb stecken. Durch den Einbau des Scherer-Gestühls ist hier eine offensichtlich unbefriedigende Situation entstanden.

³⁹ Kempf/Schuster, Das Freiburger Münster (o. Anm. 27), S. 109.

wirkt hingegen wie ein intimer mittelalterlicher Raum. Bei der Gestaltung dieses Werkes macht sich bemerkbar, dass Hauser ein Künstler des Übergangs gewesen ist, dessen Schaffen sowohl dem 18. Jahrhundert wie der Neugotik angehört. Hauser hat auch nach Entwürfen von Wentzinger gearbeitet, und er hat den klassizistischen Grabstein dieses Rokokokünstlers geschaffen.⁴⁰ Sein für die damalige Zeit langes Leben von 1739 bis 1819 führte dazu, dass zahlreiche stilistische Strömungen sich in seinen Arbeiten widerspiegeln; als Künstler hat er eine ausgeprägte Entwicklungs- bzw. Wandlungsfähigkeit besessen.

Die bewegte Gruppe ist mit dem Ambiente des „Minimalraumes“ eine Einheit eingegangen; dadurch hat Hauser eine bedeutende Wirkung erzielt. Die Abendmahlsgruppe erfreute sich von Anfang an größter Popularität. Ferdinand Weiß schreibt nach ihrer Aufstellung über sie: „Phidias, der den Marmor zum Jupiter bildete, würde nicht ohne Beyfall auf diese Statue blicken und sich freuen, daß der Meißel unsers unverdrossenen denkenden Künstlers aus ungleichartigem rauhen Steine Wesen hervorbrachte, die so viel Gedanken, Empfindung, Charakter und Neigung ausdrücken, daß sie einen Eindruck des Vorgestellten zurücklassen und für die Handlung mehr einnehmen, als oft der moralische Bildner mit vieler Mühe und Beredsamkeit nicht erreichen kann.“⁴¹ Hohes Lob wird Hauser auch durch Joseph Marmon gespendet. Die Darstellung sei ein Meisterwerk, Hauser sei ein genialer Kopf gewesen.⁴² Nach Marmons Mitteilung soll Judas die Züge eines Beamten haben, von dem der Künstler sich bedrückt fühlte. So etwas soll auch heute noch vorkommen! – Auf Grund der Spende einer Wohltäterin wurde die Gruppe 1873 farbig gefasst.⁴³ Ob das eine Wohltat war, könnte nur bei einer Vergleichsmöglichkeit mit der Originalfassung gesagt werden.

Die Kapelle besaß ursprünglich Fenster nach Dürers großer Passion, die 1826 von den Gebrüdern Helmle geschaffen wurden und die zu den frühesten Neuschöpfungen der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts im Münster zählen.⁴⁴

⁴⁰ Brommer, Die Bildhauer Hauser (o. Anm. 28), S. 181.

⁴¹ Ebd., S. 182.

⁴² „Diejenigen, die ihn noch gekannt haben, sagen, daß er keine Modelle sich gemacht, sondern bloß nach einer Zeichenskizze gearbeitet habe. Man sieht es auch dem Abendmahle an, daß es nicht bloß die Copie eines Originals ist, sondern einen selbständigen Geist verräth.“ Unserer Lieben Frauen Münster (o. Anm. 13), S. 57.

⁴³ Marmon, ebd., S. 58.

⁴⁴ Zum Schicksal dieser Fenster vgl.: Daniel Parello, Zwei wiederaufgefundene Frühwerke sakraler Glasmalerei des 19. Jahrhunderts aus dem Freiburger Münster. Münsterblatt Nr. 5 (1998) S. 14 ff. Auf die Geschichte der Glasfenster im Zeitalter des Historismus konnte im Rahmen dieser Darstellung nicht eingegangen werden. Hierzu se. die wertvolle Arbeit von Daniel Parello, Von Helmle bis Geiges, Ein Jahrhundert Historische Glasmalerei in Freiburg, Freiburg 2000.

VII. Das Münster unter dem Wirken der Verschönerungskommission (1819-1834) und die Erneuerung seiner Ausstattung im Zusammenhang mit der Gründung der Erzdiözese Freiburg

1. Die Ablehnung vieler bedeutender Ausstattungsstücke des Münsters

Die oben angesprochenen Maßnahmen zeigen, wie die Neugotik langsam, wenn auch ausgesprochen früh, im Münster Fuß fasste. Abgesehen von der Frage der Erhaltung des historischen Bestandes regte das Münster jedoch nicht die Fantasie an, den Bau außen neugotisch zu verändern, zu erweitern oder zu Ende bauen zu müssen, wie z. B. die unvollendeten Dome bzw. Münster in Köln, Regensburg oder Ulm. Dies hat man in Freiburg mit Befriedigung empfunden, wie die Bemerkung Schreibers belegt: „So ist nun gegenwärtig, das Münster ein in sich vollendetes Ganzes, und während bei den meisten ähnlichen Gebäuden der Entwurf zu ungeheuer war, daß das Ungewöhnliche schon mitten in seiner Ausführung stockte, waren hier fortwährend Plan und Kräfte im Einklange, und schufen ein Werk, das nicht nur mit Recht der Stolz Freiburgs, sondern zugleich eine Zierde des ganzen deutschen Vaterlandes geworden ist.“⁴⁵ Die Neugotik fand demgemäß im Äußeren nur ein bescheidenes Betätigungsfeld. Dass ihr Wirken nicht immer ein Segen bei der ausgeführten oder geplanten Fertigstellung der Sakralbauten war, ist bekanntlich unbestritten. Diese Feststellung belegen im Einzugsgebiet Freiburgs das (zum Glück) nicht ausgeführte Projekt des Ausbaus des Westturmes des Breisacher Münsters, das diesem den Eindruck eines „Mausoleums“ gegeben hätte, und in Bayern die ebenfalls unterbliebene Neugestaltung der Türme der Frauenkirche mit neugotischen Helmen.

Umso reichere Betätigungsmöglichkeiten bot das Innere des Freiburger Münsters, das – wie erwähnt – in reicher Weise insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert ausgestattet worden war. Für die Kunst dieser Epochen war schlagartig jedes Verständnis verloren gegangen, obwohl bedeutende einheimische Künstler, wie Johann Christian Wentzinger, gerade erst zu Grabe getragen worden waren. Ein Barockaltar in einer gotischen Kirche wird nunmehr „als Mißhandlung des Baues gesehen, die nach Sühne und Hebung schreit“.⁴⁶ „Was nun hier tun? Hinaus damit? Hinaus mit allem, was unanständig und häßlich ist; hinaus mit den vortigierenden Engeln und den verzückten Heiligen; weg mit den übereinander getürmten Stockwerken und den angeschachtelten Nebenbauten!“⁴⁷

⁴⁵ Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters (o. Anm. 5), S. 71 f.

⁴⁶ St. Martin in Freiburg i. Br., Hermann Brommer, St. Martin, Die „Zweite Hauptkirche der Stadt“ – Ein Beitrag zur Baugeschichte, München/Zürich 1985, S. 138 ff., S. 207.

⁴⁷ Ebd., S. 207.

schallt es im benachbarten St. Martin. Der Konstanzer Bistumsverweser Heinrich Ignaz von Wessenberg, zu dessen Diözese Freiburg noch zu Beginn der Tätigkeit der Verschönerungskommission (1819) gehörte, vertrat die Ansicht: „Unbedingt verwerflich ist auch das fade, alberne, geschmacklose Geschnörkel französischer Erfindung vom siebzehnten Jahrhundert bis zum Ende des achtzehnten ...“⁴⁸ Plötzlich wird den fantasiereichen Altarschöpfungen des 18. Jahrhunderts unterstellt, dass ein Mangel an Ideen und geistigem Gehalt sie präge. Man habe „Ungeheuer von Altaraufsätzen“ aufgetürmt, „welche heute noch zu Tausenden an der Zahl unsere Kirchen verunstalten“.⁴⁹ Demgemäß richtete die Verschönerungskommission ihr Augenmerk auf Entfernung aller „geschmacklosen Verunstaltungen“ des Münsters und zu diesen gehörten auch die Altäre. Christoph Arnold stellte über sie folgendes Urteil an: „Nicht ohne Widerwillen kann man die bis zum Berge aufgetürmten Altäre ansehen. Sie sind mit grotesken Verzierungen völlig überladen und haben keinen weiteren Nutzen, als daß sie dem Staub und den Spinnen zum Aufenthalt dienen.“⁵⁰

Die Ablehnung der Zeitgenossen erfasste nun freilich nicht nur die Altarausstattung der Zeit der Renaissance bis zum Barock. Sie galt auch „Anhängseln“ wie der Renaissancevorhalle auf der Südseite oder den barocken Säulen vor dem Hauptportal, die wir heute als Teil der unverwechselbaren Individualität des Münsters betrachten. Selbstverständlich galt die Nichtachtung auch der barocken Grabmalkunst, die zum erheblichen Teil abgeräumt wurde, während man andererseits geschichtsträchtige Grabsteine ins Münster translozierte⁵¹ oder, wie die bereits erwähnten Gedenksteine an die Zähringer Herzöge Franz Anton Xaver Hausers, erst schuf.⁵²

⁴⁸ Die christlichen Bilder, ein Beförderungsmittel des christlichen Sinnes, Freiburg 1827, Bd. 1, S. 123.

⁴⁹ Johann Kuhn, Die Bemalung der Kirchlichen Möbel und Sculpturen Düsseldorf 1901, S. 134 f. Ein sehr spätes einseitiges Urteil. Zur Ablehnung des Barockstils im 19. Jahrhundert: Bernd Mathias Kremer, Die Birnau im Anschauungswandel zwischen Barock und Gegenwart, in: ders. (Hrsg.), Barockjuwel am Bodensee, 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, S. 353 ff., S. 368 ff.

⁵⁰ Kempf, Die sogenannte Verschönerungskommission (o. Anm. 27), S. 261.

⁵¹ In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die Überführung der Grabplatten Graf Konrads II. von Freiburg und der Anna von Hachberg aus der Dominikanerkirche in Freiburg im Jahre 1802 zu verweisen, die im unteren Chor aufgestellt wurden, Mittmann, Das Münster zu Freiburg im Breisgau (o. Anm. 27), S. 55 sowie auf den Ausbau der Grafenkapelle im nördlichen Seitenschiff im Jahre 1829, in die die Überreste und die Grabsteine des Grafen Egon I. und der Markgrafen von Hachberg aus der abgerissenen und als evangel. Ludwigskirche in Freiburg wiederaufgebauten Zisterzienserabteikirche Tennenbach überführt werden sollten. Als Schreiber seine Geschichte und Beschreibung des Münsters verfasste, existierte der Ölberg noch. Der Berg sei aus Tuffstein, die tönernen Figuren seien alle aber mehr oder wenig zerbrochen. Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters, S. 152.

⁵² Es fällt auf, dass die Neuschöpfungen von Gedächtnissteinen oder ihre Transferierung in das Freiburger Münster im Zusammenhang mit der Familie der Zähringer bzw. dem Hause Baden steht. Man hatte sich überraschenderweise schon frühzeitig auf den Wechsel der Herrschaft, den Anfall Vorderösterreichs an Baden, eingestellt.

Zum Glück wurden die drei Säulen vor dem Hauptportal nicht entfernt. Die damalige Ablehnung war mehr als deutlich, wie die Äußerung Schreibers belegt: „Mit diesen herrlichen Arbeiten jedoch völlig im Widerspruche stehen zunächst vor dem Haupteingange des Münsters drei geschmacklose Säulen aus neuerer Zeit, welche die Jungfrau Maria mit dem Kinde, und die heiligen Alexander und Lambert tragen. Der Anfang des vorigen Jahrhunderts hat in dieser mißlungenen Arbeit zwar unlängbar guten Willen und erfreuende Verehrung der Schutzheiligen, aber wenig Sinn und Achtung für die Erhabenheit des Baues und die freie Ansicht desselben beurkundet.

Wie die ganze Arbeit der erwähnten drei Säulen, so sind auch ihre Inschriften geschmacklos und weitschweifig, und verrathen auch hierin die Gesunkenheit und den Verfall der Kunstperiode, in der sie entstanden.“⁵³ In ähnlicher Weise wie Schreiber äußert sich knapp 20 Jahre später Dompräbendar J. U. Müller: „Die Arbeit dieser drei Säulen, in neuerer Zeit verfertigt, stimmt nicht zur Erhabenheit des Münsterbaues.“⁵⁴

Mit dem Denkmal an General Rodt, dem Vater zweier Konstanzer Fürstbischöfe⁵⁵, hat das Münster 1743 eines der Hauptwerke der plastischen Arbeiten Johann Christian Wentzingers⁵⁶ erhalten. Dieses am herausgehobenen Standort, dem Beginn des unteren Chores, platzierte Grabmal prägt seit fast 270 Jahren die Sicht auf den Chor und stellt einen reizenden Gegensatz zu der Strenge der gotischen Sprache des Baues dar.⁵⁷ – Auch dieses Werk erregte das Missfallen Schreibers, er bemerkt zu ihm fast sarkastisch: „Hier fehlt es nicht an Reichthum der Figuren, dafür aber vermissen wir die Einheit der Darstellung, und wenden unbefriedigt unsern Blick auf die unter dem Sarge angebrachte weit herabwallende Löwenhaut, auf der wir die Worte lesen ...“ (!)⁵⁸ – Es ist anzunehmen, dass das Denkmal, trotz seiner barocken Entstehungszeit, im Hinblick auf die große Künstler- und Stifterpersönlich-

⁵³ Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters (o. Anm. 5), S. 127.

⁵⁴ Führer durch die erzbischöfliche Dom- und Münsterkirche (o. Anm. 6), S. 16.

⁵⁵ Bernd Mathias Kremer, Zwei Brüder – die letzten Fürstbischöfe von Konstanz, in: Konradsblatt Nr. 1 vom 04.01.1976.

⁵⁶ Ingeborg Krummer-Schroth, Johann Christian Wentzinger, Bildhauer-Maler-Architekt, Freiburg 1987, S. 30 ff.

⁵⁷ Dieses Denkmal ist das größte Grabmal im Freiburger Münster. Ähnlich monumentale barocke Grabmale befinden sich noch in der Stiftskirche in Baden-Baden. Als man in Baden-Baden diese Kirche restaurierte und mit dem gleichen Widerwillen wie in Freiburg auch dort die barocke Ausstattung entfernte, was diese Äußerung belegt: „Diese Aenderungen und Zuthaten entsprechen zumeist einer Kunst-richtung, der Renaissance, welche von dem ersten Grundsätze jedes erspriesslich menschlichen Schaffens, von der inneren Wahrheit, sich entfernt hatte, welche zur Strafe ihres Abfalles von Stufe zu Stufe tiefer sank“ (Die projectirte innere Restauration der katholischen Stiftskirche in Baden, Christliche Kunstblätter, 1865, S. 149 f., 150), wurden – im Gegensatz zu der sonstigen barocken Ausstattung – diese Grabmale, offensichtlich aus historischen Pietätsgründen, erhalten.

⁵⁸ Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters, S. 218 f.

keit Wentzingers im Münster verblieb. Seine Entfernung hätte eine gravierende Veränderung der Choransicht des Münsters zur Folge gehabt. Bedroht war ebenso der nach einem Entwurf des gleichen Künstlers geschaffene Taufstein,⁵⁹ ein Spitzenwerk des deutschen Rokoko, den die Kommission in einen gotischen Stein umarbeiten wollte, womit das Kunstwerk vernichtet und dieser die Quadratur des Kreises gelungen wäre. Durch die Versetzung in eine der Kapellen des Chorumganges blieb uns der Taufstein erhalten, obwohl noch 1866 die Pfarr- und Stiftungskommission eine Neuschöpfung wünschte.⁶⁰

Eine ähnliche Ablehnung wie diese Arbeiten erfuhr auch die Renaissancevorhalle auf der Südseite; ein nach Schreiber völlig unpassendes Werk, das nur „der Bequemlichkeit willen“ aufgestellt worden sei.⁶¹ Die Kommission war der Ansicht, dass diese im schlechten französischen Stil erbaute Halle eine Verunstaltung des Baues sei und den großartigen Eindruck des Münsters störe. Man überlegte sich, wenn man schon eine Halle haben wolle, ob man nicht die vorhandene abreißen und durch einen Neubau ersetzen sollte.⁶² – Dieses Vorgehen scheiterte an den gewaltigen Kosten. So blieb uns die für das Münster so charakteristische architektonische Besonderheit auf der Südseite erhalten. Die Kosten der schon längere Zeit anstehenden Restaurierung der Eingangshalle werden allerdings wohl kaum hinter den damals projektierten Neubaukosten zurückstehen.

2. Die Neugestaltung der Altäre

Schon vor der Vollendung des Chores standen im Freiburger Münster 21 Altäre;⁶³ es besaß damit eine Fülle von Zeugnissen der gotischen Altarbaukunst. Dieser Schatz an Ausstattung wurde in den folgenden Jahrhunderten

⁵⁹ Krummer-Schroth, Johann Christian Wentzinger (o. Anm. 56), S. 73 f.

⁶⁰ Kempf, Die sogenannte Verschönerungskommission (o. Anm. 27), S. 262 f. Wentzinger selbst ist – wohl unbeabsichtigt – einmal ein solcher „Stilumbruch“ gelungen, als er den Renaissancegrabstein des Markgrafen Karl II. von Baden-Dulach „restaurierte“. Das Ergebnis ist ein Standbild in einer kuriosen Kreuzung von Renaissance und Rokoko, vgl. Krummer-Schroth, Johann Christian Wentzinger, S. 39.

⁶¹ Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters, S. 153 f. Zur Renaissancevorhalle vgl. Heike Köster, Die Renaissance-Vorhalle am Freiburger Münster, Münsterblatt, Nr. 1 (1994), S. 6 ff.

⁶² Kempf, Die sogenannte Verschönerungskommission, S. 299 ff.

⁶³ Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters, S. 57 ff. Schreiber zählt auch die Weiheheiligen der Altäre auf. Für diese Altäre seien 66 Pfründen gestiftet, die jedoch kaum die Pfründeninhaber ernähren konnten. Dies bewog Erzherzog Ferdinand der Zahl der Altaristen, der sogenannten „Präsenzherren“, auf zwölf herabzusetzen. Später wurde die Zahl weiter reduziert. Diese Zahlen sind jedoch nichts Ungewöhnliches. So wurden im Jahre 1732 im Wiener Stephansdom 407 Pontifikalämter und 54.000 hl. Messen gehalten, d. h. über 150 Messen an einem Tag. Kremer, Kirche und Kunst (o. Anm. 32), S. 6.

durch die Schaffung von Altarwerken im Stil der Renaissance und des Barock erweitert, die allerdings gemäß dem Zeitgeschmack die gotischen Altäre verdrängten. Wie die bereits zitierte Bemerkung Dorothea von Schlegels von dem „Wust“, unter dem man die eigentlich wertvollen Werke nicht mehr auffinden könne, zeigt, ist das Münster im beginnenden 19. Jahrhundert mit Kunstwerken verschiedener Stilperioden überhäuft gewesen.

Ein wesentliches Element der Neuausstattung im 18. Jahrhundert bildete die Aufstellung von sechs Barockaltären vor den Mittelschiffpfeilern des Hauptschiffs, die unter Johann Christoph Rieher 1719 angeschafft wurden.⁶⁴ Diese Altäre haben für rund 100 Jahre das Aussehen des Münsters wesentlich akzentuiert, bis sie der Verschönerungskommission, mit vielen anderen Altarwerken des 18. Jahrhunderts (drei können wir noch in Waltershofen und Benzhausen nachweisen), zum Opfer fielen. Kempf rechnet dieses Vorgehen zu den Heimsuchungen und Schicksalen des Freiburger Münsters von Menschenhand,⁶⁵ während der Kommission von den Zeitgenossen für die Entfernung dieser barocken Ausstattungselemente großes Lob gespendet wurde.⁶⁶ Für die Zukunft muss es ein entschiedenes Anliegen sein, die wenigen verbliebenen künstlerischen Elemente dieser Zeit sorgfältig zu erhalten. Ihr völliger Verlust würde die Spuren der Geschichte von mehreren Jahrhunderten des Gotteshauses tilgen.

⁶⁴ Kempf, Heimsuchungen und Schicksale des Freiburger Münsters in Kriegsnot, durch Menschenhand und Feuersgefahr, II. Durch Menschenhand, Freiburger Münsterblätter 13. Jhrg. 1917, S. 1 ff., S. 18 ff. Nähere Darstellung des Wirkens Riehers: Friedrich Kempf, Zur Baugeschichte des Münsters im ersten Viertel des XVIII. Jahrhunderts, Freiburger Münsterblätter, 3. Jhrg. 1907, S. 83.

⁶⁵ Ebd., S. 23 f.: „Die Strömung des Zeitgeschmacks rief das sinnlose und engherzige Bestreben hervor, das Münster, soweit man es für tunlich hielt, von jenen Werken, selbst der Renaissance zu reinigen, die man mit der Gesamtbezeichnung ‚Zopf‘ geringschätzig abzutun pflegte. Die Formenwelt, in der man sich bewegte, war daher eine eng begrenzte. Diese einseitige Hinneigung und Bevorzugung des Gotischen hat, wie im einzelnen noch zu erörterten sein wird, manche seltsame Blüten von extremer Befangenheit zu Tage gefördert. Erwähnt möge noch sein, daß der Klassizismus im Münster, abgesehen von einigen bescheidenen Denkmälern, nichts hinterlassen hat.“ Die von Kempf gemachte Feststellung hinsichtlich des Klassizismus ist meines Erachtens leicht erklärlich. Die Neugotik setzte im Freiburger Münster so früh ein, dass der klassizistische Stil zur Zeit der Maßnahmen im späten 18. Jahrhundert durch die bereits etablierte Kunstrichtung der Neugotik verdrängt wurde, obwohl er vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts der herrschende Epochenstil war. Die Gleichzeitigkeit von Klassizismus und Neugotik ist jedoch bekanntlich kein spezifisches Freiburger Phänomen. Vgl. Claude Mignot, Architektur des 19. Jahrhunderts, Köln 1994, S. 48 ff.

⁶⁶ Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters (o. Anm. 5), S. 220, spricht ausdrücklich davon, dass die Hinwegräumung der sechs Altäre zu den allgemein gewünschten und gutgeheißenen Verschönerungen im Münster gehöre. Dadurch sei eine ungestörte Ansicht auf die herrlich aufstrebenden Säulenmassen entstanden. Die Entfernung sei auch deshalb gerechtfertigt gewesen, weil sie „sämtlich in neuerer Zeit, und von unbedeutenden Meistern verfertigt waren“. Die gleiche Argumentation hat unsere Zeit für die Entfernung der künstlerischen Ausstattung der Epoche des Historismus verwandt!

3. Die Neugestaltung des Hochaltares

Der „Purifizierungsaktion“ fiel auch der barocke Aufbau des Baldungaltares zum Opfer,⁶⁷ für den man sich eine monumentale, „stilgemäße“ Lösung vorgenommen hatte. Der Hochaltar war als Kunstwerk unbestritten,⁶⁸ ja im höchsten Ausmaß geschätzt. Bezeichnenderweise auch von Jacob Burckhardt, der meinte, dass das Freiburger Hochaltargemälde „das Höchste“ sei, „was deutsche Malerei hervorgebracht hat!“⁶⁹ Der Verschönerungskommission genügte jedoch ein Altar nicht mehr, der sich in seinen Aufbauten im Wesentlichen auf das Gemälde konzentrierte. Dem hochstrebenden Chor musste ein Hochaltar antworten, der durch seine Monumentalität diesem Gebäudeteil „paroli bieten“ konnte, der der allgemein anerkannten kunsthistorischen Bedeutung des Münsters entsprach, und der neuen Funktion des Gotteshauses als Kathedrale des Erzbistums Freiburg Rechnung trug. – Friedrich Kempf hat die Entwicklung zur neugotischen Hochaltarlösung in seiner Abhandlung über die sogenannte Verschönerungskommission⁷⁰ ausführlich dokumentiert. In neuerer Zeit hat Ulrike Kuhm zum Werk der Bildhauer Glaenz eine verdienstvolle Magisterarbeit vorgelegt, die leider nicht in einer Druckfassung erschienen ist.⁷¹

Den eigentlichen Arbeiten zur Neugestaltung des Hochaltares ging dessen Versetzung an das Ende des oberen Chores voraus, mit der man den notwen-

⁶⁷ Der Hochaltar hatte im Jahre 1709 einen reich vergoldeten und bemalten barocken Aufsatz erhalten. Schuster, Zur Baugeschichte des Freiburger Münsters (o. Anm. 28), S. 8. Sowohl dieser wie der vorausgehende Aufsatz waren jedoch von bescheidenen Dimensionen, vgl. die Abbildungen bei Fritz Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar, Strassburg 1904, S. 48 ff.

⁶⁸ Eine ziemliche Ausnahme dürfte der Historiker Philipp Wilhelm Gerken (1722-1791) sein, der von seiner Reise nach Freiburg bemerkt, dass das Münster durch einen altgotischen Altar, der in der Mitte steht, verunstaltet würde. Rayers, Freiburg in alten Reisebeschreibungen (o. Anm. 1), S. 41 f.

⁶⁹ „Und dieser nämliche Mann, dessen Staffelmale so nichtssagend sind, schuf das Höchste, was deutsche Malerei hervorgebracht hat! Denn dafür muß ich, so lange ich nicht durch Kenner eines Andern belehrt werde, Ihr Freiburger Dombild halten. Baldung hat mehr als Dürer und Holbein, geschweige denn die kaltpfächtigen van Eyck's, den höchsten Ausdruck in seinem einzigen großen Werke niedergelegt, daneben besitzt er mindestens ebensoviel Kenntnis der Zeichnung als die beiden erstgenannten, und eine Zartheit der Empfindung, neben welcher Albrecht Dürer ein roher Gesell ist.“ Briefwechsel Jacob Burckhardt's mit Heinrich Schreiber (o. Anm. 7), S. 50. Wesentlich zurückhaltender ist die Beurteilung Baumgartns, Der Freiburger Hochaltar, S. 72, der feststellt: „Wer unsern Baldung auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Könnens erfassen will, der muss es in Freiburg tun, der muss sich in die stolze Schöpfung des Freiburger Hochaltars versenken. Er wird hier einen Künstler kennen lernen, der zwar ohne Zweifel nur zweiten Ranges ist, der sich weder an Gedanken- und Gemütsstärke mit Dürer, noch an packender Gewalt der Farben mit Grünewald vergleichen kann, der aber bei aller Anlehnung an diese beiden Gewaltigen immerhin ein respektables Maß wohl erkennbarer Eigenart und individuellen Strebens besessen hat.“ Karl Adam wertet die künstlerische Leistung Baldung Griens deutlich höher ein als Baumgarten. Für ihn ist der Hochaltar „eines der hervorragendsten Denkmäler der deutschen Malerei der Dürerzeit, nicht nur des Oberrheins“. Adam in: Hart, Die künstlerische Ausstattung des Freiburger Münsters (o. Anm. 27), S. 119.

⁷⁰ O. Anm. 27, S. 260 ff. – Das Freiburger Münster und seine Pflege, Freiburg 1927.

⁷¹ Ulrike Kuhm, Die neugotische Ausstattung des Freiburger Münsters durch die Bildhauer Glaenz (1820-1850), o. Anm. 27.

digen Platz für Pontifikalgottesdienste gewinnen wollte⁷². Diese schwierige Maßnahme ist konservatorisch nicht unbedenklich, weil dadurch die Gemälde der Rückseite des Altares in intensiverer Weise der Lichteinwirkung durch die Fenster des Chorumganges ausgesetzt wurden. Kurzer Prozess wurde mit der barocken Dekoration des Altarwerkes gemacht. Die „angeleimten Schnörkelien“ seien bloß wegzuschlagen. An ihrer Stelle wünschte die Kommission einen im gotischen Stil geschaffenen Aufsatz, der bis zum Fenstergesims hinauflaufen und die nackte Wand bedecken sollte.⁷³

Der Hochaltaraufbau, über dessen grundsätzliches Aussehen sich die Kommission schon 1819 geäußert hatte, ist in den Jahren 1830-1833, also nach der Gründung der Erzdiözese und der Besetzung des erzbischöflichen Stuhls (1827), entstanden. Er ist ein Werk der einheimischen Künstler Joseph Dominik Glaenz (1778-1841) und seines Sohnes Franz Sales Glaenz (1810-1855),⁷⁴ die sich schon vorher durch zahlreiche Arbeiten im Münster hervorgetan hatten⁷⁵ und die das Erscheinungsbild der Bischofskathedrale in dieser Epoche entscheidend prägten. Auf sie lief jedoch dieser Auftrag nicht unmittelbar zu, hatte doch zunächst die Kommission Kreisbaumeister Christoph Arnold beauftragt, einen Entwurf zu machen, der allerdings keine Zustimmung fand. Weitere Entwürfe unter anderem von Joseph Roesch und Konrad Eberhard folgten.⁷⁶ Schließlich entwarf Joseph Dominik Glaenz einen Altaraufbau, der auf Grund der Befürwortung Arnolds – mit vorzusehenden Veränderungen – die Zustimmung gewann.⁷⁷ Der von Glaenz konzipierte Umbau gab dem Altar ein neues Antependium, das noch vorhanden ist. Über den Gemälden positionierte er ein „gigantisches“ Gesprenge, in das er drei mittelalterliche Skulpturen integrierte. Das Gesprenge gipfelte in drei Fialen; mit ihnen erreichte der Altar eine Gesamthöhe von über 20 m, ein wahrhaft monumentales Werk.⁷⁸

Vergleicht man das Ergebnis der Umgestaltung von Glaenz mit den anderen Vorschlägen, ist nachvollziehbar, dass dieser reich gegliederte Entwurf den Zuschlag erhielt. Allein, er hat auch seine unverkennbaren Probleme. Die gewaltige Schnitzarbeit ist zunächst nicht logisch an einem Altar, dessen ei-

⁷² Kempf, Die sogenannte Verschönerungskommission, S. 272 ff.

⁷³ Kempf, ebd. S. 274, Kommissionsprotokoll vom 28. Oktober 1819.

⁷⁴ Biographische Angaben bei Kuhn, Die neugotische Ausstattung, S. 24 ff. und S. 32 ff.

⁷⁵ Ebd., S. 50 ff.

⁷⁶ Ebd., S. 82 ff.

⁷⁷ Ebd., S. 85. Zur Entwicklung der verschiedenen Projekte se. auch Kempf, Die sogenannte Verschönerungskommission. Die Darstellung Kempfs zeigt, dass es sich die am Verfahren Beteiligten nicht leicht gemacht haben und zahlreiche Vergleichsstudien durchführten.

⁷⁸ Detaillierte Beschreibung des Altares ebd., S. 86 ff.

gentliche künstlerische Aussage in den Gemälden Baldung Griens liegt. Damit entstand, trotz der Neugestaltung des Antependiums aus der gleichen Künstlerhand, das allerdings reichlich schematisch ausgefallen ist, ein „Bruch“ zwischen der Zone der Baldung'schen Gemälde und dem Hochaltaufbau. Der Bruch bestand auch dadurch, dass die dekorativen Formen des Schnitzwerkumrahmung der Baldung'schen Bilder keine Korrespondenz in der Formensprache des Altaraufsatzes fanden. Das Gesprenge war etwas zu gigantisch geraten und führte ein Eigenleben über dem historischen Altar, der jetzt gewissermaßen in einem Schnitz- und Gemäldealtar zerfiel. Außerdem stand insbesondere die mittlere Fiale in das Fenster des Chorraumes, was nicht unbedingt eine Verbesserung der Gesamtwirkung des Münsters bedeutete. Die Kommission und Glaenz hätten bei ihrer „Verschönerung“ zurückhaltender sein müssen. Bei Einhaltung der maximalen Grenze des Fenstergesimses als Höhe des Gesprenges wäre vermutlich der lastende Eindruck dieser Dekoration nicht so groß gewesen. Ein Aufbau in dieser Größenordnung drückte auf den historischen Altar und reduzierte dadurch im gewissen Sinne auch seine Bedeutung, da der reiche Formenschatz des Gesprenges, statt den Eindruck des vorhandenen Werkes zu erhöhen, die Aufmerksamkeit für sich selbst fordern wollte.

Trotz aller Fragen, die an diese Lösung zu stellen sind, war sie eine beachtliche Leistung für die damalige Zeit. Dabei muss sie vor allem in ihrer Gesamtwirkung mit den anderen Arbeiten, die Vater und Sohn Glaenz im Münster geschaffen haben und die heute entfernt oder verstümmelt sind, gesehen werden. – Die Kommission war jedenfalls damals mit der Leistung sehr zufrieden. So meint Arnold, dass der Aufsatz viel schöner ausgefallen sei, als Glaenz nach Riß und Akkord verbunden gewesen sei.⁷⁹ J. U. Müller bezeichnet ihn als eine geschmackvolle Arbeit, die mit dem ganzen Bau übereinstimmt.⁸⁰ Bemerkenswerterweise äußert sich jedoch der renommierte Neugotiker August Reichensperger kritisch über den Altaufbau: „Der erzbischöfliche Thron im Münster und der gleichfalls moderngothische Aufsatz auf dem Hochaltar zeigen beispielsweise, wie leicht das löblichste Streben in die Irre gehen kann.“⁸¹ Ausführlicher setzt sich dann 1904, knapp 40 Jahre nach Reichensperger, Fritz Baumgarten mit dem Altaufbau auseinander. Er vertritt die Ansicht (noch im Zeitalter des Historismus), dass auch dann, wenn der Aufbau vollkommener gelungen wäre, es immer noch ein großer Mangel sei,

⁷⁹ Kempf, Die sogenannte Verschönerungskommission, S. 282.

⁸⁰ Müller, Führer durch die erzbischöfliche Dom- und Münsterkirche (o. Anm. 6), S. 52. Marmon, Unserer Lieben Frauen Münster (o. Anm. 13), S. 111, spricht mit Recht von einem „kolossalen Holzwerk des Altares“, allerdings ohne eine Beurteilung abzugeben.

⁸¹ Aug. Reichensperger über Freiburg (o. Anm. 9), S. 70.

dass das Werk der beiden Glaenz in pietätloser Weise den alten ehrwürdigen Aufbau entstellte. Für ihn sind es „gewalttätige Veränderungen“, die man nur aus der Erhebung des Münsters zur Kathedalkirche erklären und entschuldigen könne, die aber vermutlich nie mehr ungeschehen gemacht werden könnten.⁸² Diplomatisch äußert sich hingegen Friedrich Kempf: „Wie jedes Werk, das die Unvollkommenheiten seines Werdens an sich trägt, so bedürfen auch die Glänzchen Leistungen, als erste Versuche, der nachsichtigen Beurteilung. Dank und Anerkennung gebührt den Schöpfern auf alle Fälle dafür, daß sie zur Hebung und Weiterbildung des damals tief gesunkenen Handwerks zum Kunsthandwerk viel beigetragen und namentlich für die Erkenntnis der mittelalterlichen Kunstübung unleugbar anregend und fördernd gewirkt haben.“⁸³

Nach dem 2. Weltkrieg wurden die Gesprenge nicht mehr aufgebaut und vernichtet. Ernst Adam ist der Meinung, dass damit eines der wichtigsten Ausstattungsstücke des 19. Jahrhunderts im Münster verloren ging.⁸⁴ Dieses Vorgehen entsprach der Zeitvorstellung und wäre wohl trotz aller Fragen, die an die Leistung der beiden Glaenz zu stellen sind, heute nicht mehr möglich, ähnlich wie sich heute die puristische Restaurierung des Speyrer Domes der Nachkriegszeit hinterfragen lassen muss.⁸⁵ Ulrike Kuhm weist die Vorwürfe gegen die Altaraufbauten zurück, insbesondere, dass die Behandlung der Echtheit und Feinheit entbehren würde. Es sei vielmehr festzustellen, dass die Verzierungen am Hochaltar höchst präzise gearbeitet waren und der ganze Aufsatz dem Chorpolygon passend und keineswegs störend eingefügt gewesen sei.⁸⁶ – Der in der Badischen Zeitung vom 21.10.1947 ausgesprochenen Belobigung des Nichtaufbaus des Altargesprenges folgt am 27.10.1983 ein Beitrag, der zu dem Fazit kam: „So bietet sich das Retabel des Hochaltares in ursprünglich nicht gewollter Nüchternheit und ohne optische Annäherung an die Architektur des Hochaltares dar. Das Raumgefüge des Chorraumes muss als beeinträchtigt empfunden werden.“⁸⁷ *Tempera mutantur!*

⁸² Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar (o. Anm. 67), S. 65.

⁸³ Friedrich Kempf, Das Freiburger Münster, seine Bau- und Kunstpflege, Sonderdruck aus Badische Heimat, Karlsruhe 1914, S. 23 ff.

⁸⁴ in: Hart, Die künstlerische Ausstattung (o. Anm. 27), S. 137.

⁸⁵ Zur heute weitgehend zerstörtesten Ausstattung des Speyrer Domes im 19. Jahrhundert vgl. Jochen Zink, Ludwig I. und der Dom zu Speyer, München 1986.

⁸⁶ Die neugotische Ausstattung des Freiburger Münsters (o. Anm. 27), S. 92 f.

⁸⁷ Der Artikel in der BZ „hinkt“ jedoch insoweit, als er darauf hinweist, dass am Freiburger Hochaltar im Gegensatz zu Breisach und Niederrotweil das Gesprenge nicht wieder aufgebaut worden sei. Bei den Altären in Breisach und Niederrotweil ist das Gesprenge Originalbestand der historischen Kunstwerke. Es konnte sich dort überhaupt nicht die Frage stellen, ob diese mit oder ohne Gesprenge wieder aufgestellt würden.

4. Die Errichtung eines Bischofsthrones

Das gleiche Schicksal wie der Hochaltaraufbau erlitt der Bischofsthron, von dem nur noch die abgewrackte Rückwand und der Bischofsstuhl vorhanden sind, der weiterhin seinen über 150-jährigen Dienst tut und insoweit ein ehrwürdiges Monument der Geschichte der Erzdiözese darstellt. Da an seiner Rücklehne auch die Wappen der nicht mehr zur Erzdiözese Freiburg gehörenden Bistümer Fulda und Limburg angebracht sind, repräsentiert er als einziges Ausstattungsstück des Münsters die alte Zusammengehörigkeit der Oberrheinischen Kirchenprovinz. Zwei Oberhirten dieser nun zu anderen Kirchenprovinzen gehörenden Diözesen sind auf den Freiburger Erzbischöflichen Stuhl berufen worden.⁸⁸

Für den Zelebranten befand sich schon vor Errichtung der neuen Thronanlage ein gotischer Dreisitz von großer künstlerischer Qualität im Münster⁸⁹, der aber den zeitgenössischen Vorstellungen nicht genügte, die man sich von einem Bischofsthron machte. Das im ehemaligen Erzb. Palais in Freiburg aufbewahrte Gemälde des ersten Freiburger Erzbischofs Bernhard Boll (1827-1836) stellt diesen immer noch als geistlichen Fürsten dar, wenn auch die Kirche Vermögen und Unabhängigkeit durch die Säkularisation verloren hatte. Im Hinblick auf diesen Anspruch und die hohe Würde des Erzbischofs und Metropoliten der Oberrheinischen Kirchenprovinz sollte der Thron etwas ganz besonderes werden. Der Auftrag für das in den Jahren 1845-1848 entstandene Werk ging diesmal an den Sohn Franz Sales Glaenz, da dessen Vater bereits 1841 verstorben war. Ulrike Kuhn rechnet den Thron zu den besten Arbeiten des jüngeren Glaenz⁹⁰, und dies mit Recht. Die über vier Meter breite Anlage war ein neugotisches Meisterwerk mit einem fulminanten Aufbau, der von drei Hauptfialen bekrönt wurde. Mehrere Skulpturen bezogen sich in ihrem theologischen Programm auf die bischöfliche Würde. Einer relativ ruhigen Zone, vor der die Sitzgelegenheiten postiert waren, folgte ein reich geschnitzter Aufbau von erstaunlicher Formenpracht im spätgotischen Stil, für die Glaenz verschiedene Vorlagen benutzt hatte.⁹¹

In einer Aufschrift am Thron hielt Glaenz folgenden Satz fest: „Wenn gleich die heutige Zeit des Meisters Sinn nicht kennt, so wird's die Zukunft sein, die

⁸⁸ Es sind dies der Erzbischof des. Georg Ignaz Komp, früher Bischof von Fulda, der allerdings auf seiner Reise nach Freiburg zur Inthronisation 1898 starb. Sein erster Hirtenbrief als Erzbischof von Freiburg ist bereits im Amtsblatt abgedruckt. Ferner Erzbischof Johann Christian Roos (1886-1896), der vorher Bischof von Limburg war. Erzbischof des. Komp wurde in Fulda beigesetzt. Das schöne Grabmal von Erzbischof Roos befindet sich jetzt im Chorumgang.

⁸⁹ Mittmann, *Das Münster zu Freiburg im Breisgau* (o. Anm. 27), S. 55.

⁹⁰ Kuhn, *Die neugotische Ausstattung* (o. Anm. 27), S. 94.

⁹¹ *Genauere Beschreibung ebd.*, S. 97 ff.

sein Wirken anerkennt!⁹² – In Wirklichkeit sollte es umgekehrt verlaufen: Im „Führer durch das Freiburger Münster“ wird die Thronanlage wie folgt gewürdigt: „Eine besondere Beachtung verdient der auf der Evangelienseite stehende neue erzbischöfliche Thron, derselbe ist eine Arbeit des Bildhauers Franz Glaenz, ein würdiges Denkmal seines Geschmacks und seiner künstlerischen Begabung; sie darf dem Bestem der deutschen Holzschneidekunst an die Seite gestellt werden.“⁹³ In der Freiburger Zeitung vom 14. April 1853 wird die Thronanlage als „die Perle der Bildhauerei im Münster“ bezeichnet und mit dem päpstlichen Thron in der Sixtinischen Kapelle und dem Petersdom verglichen!⁹⁴ Auch Kempf/Schuster würdigen die Thronanlage als „eine für jene Zeit hervorragende Leistung“.⁹⁵

Wurde im Gegensatz zu der Erwartung von Franz Sales Glaenz die Thronanlage überwiegend mit hoher Anerkennung von seinen Zeitgenossen aufgenommen, galt dies indessen nicht für die erhoffte Würdigung durch die Nachwelt des bereits mit 45 Jahren verstorbenen Meisters. Die Thronanlage wurde im 2. Weltkrieg beschädigt. Erzbischof Conrad Gröber wollte daher die renommierte Werkstatt Gebrüder Mezger Überlingen⁹⁶ beauftragen, diese wiederherzustellen. In ihrem Schreiben vom 26. Januar 1946 äußerte sich diese äußerst kritisch zu dem künstlerischen Wert dieser Arbeit: „Die Künstler und Handwerker, welche um 1830 oder 40 diesen Thron und andere Werke schufen, waren des guten Glaubens im Sinne der Gotik zu arbeiten. Sie waren aufrichtig überzeugt, daß sie Menschen des beginnenden 19. Jdts. (sic!), die Sprache der Gotik beherrschten und mit ihr eigene Gedanken auszudrücken vermöchten. Diesen Glauben wird kein ernsthafter Künstler von heute mehr teilen.“⁹⁷ Mezger empfahl daher zu überlegen, mit

⁹² Ebd., S. 98, Anm. 7.

⁹³ 1857 ohne Verfasser erschienen.

⁹⁴ Kuhm, S. 104.

⁹⁵ Kempf/Schuster, Das Freiburger Münster (o. Anm. 27), S. 141. Diese Äußerung ist umso beachtlicher, als Kempf dem Werk der beiden Glaenz durchaus, wenn auch wohlwollend, kritisch gegenüberstand. Vgl. seine Bemerkungen in: Das Freiburger Münster, seine Bau- und Kunstpflege (o. Anm. 83), S. 23 ff. – Kritisch äußert sich hingegen Marmon, Unserer Lieben Frauen Münster (o. Anm. 13), S. 105, der meint: „Die Idee desselben ist keine glückliche, denn ein erzbischöflicher Thron ist es einmal nicht. Wenn man übrigens bedenkt, daß die Gothik damals erst wieder aus dem langen Schlaf erwachte, so wird man dem Bildhauer immerhin Anerkennung zollen müssen.“ Kritisch äußerte sich – wie bereits erwähnt – auch Reichensperger zu diesem Werk im Münster.

⁹⁶ Die Werkstatt Mezger war selbst von großer Bedeutung für die Entwicklung der neugotischen Kirchenausstattungen der Erzdiözese Freiburg gewesen. Vgl.: Yvonne Herzig, Süddeutsche Sakrale Skulptur im Historismus, Die Eberle'sche Kunstwerkstätte Gebr. Mezger, Petersberg 2000.

⁹⁷ Brief der Kunstwerkstätte Mezger vom 26. Januar 1946 an Erzbischof Conrad Gröber, Akten Erzb. Ordinariat Freiburg Münsterbau, Vol. 6. „Einer unschöpferisch gewordenen Zeit entstammend, die gegen eine Welt von Vorurteilen sich die Gotik neu entdeckt hatte und hoffte an dieser glanzvollen Epoche wieder anknüpfen zu können, zeigt das Werk von Glaenz, das im unteren Teil, vor allem der Rückwand, jene Fülle zusammengetragener, nicht organisch gewachsener Motive aufweist, welche für alle Neuerweckungen hist. Stile charakteristisch ist, doch in der Entwicklung des Aufbaues, der Türme und Fialen eine gewisse Größe, Einfühlung in den Raum und setzt den im Hochaltar angeschlagenen Accord fort.“ Ebd.

heutigen Mitteln eine Lösung zu suchen, die Einfühlung für den Raum, Ort und Bestimmung vereinen. Ein Versuch in dieser Richtung wurde zwar angegangen durch Beauftragung des Bildhauers Sutor, wie das Schreiben des Erzb. Bauamtes vom 9. März 1948 dokumentiert.⁹⁸ Mitte der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts kam es jedoch dann zu einem tiefgreifenden Umbau, mit dem die Thronanlage modernisiert wurde. Ihr folgte, nachdem der Hochaltar für Pontifikalgottesdienste nicht mehr genutzt wurde, die Demontage des Restes bis auf die jetzt eigenartig anmutende Rückwand. Von der einst zu den besten Leistungen der Bildhauerkunst gezählten Schöpfung ist ein Wrack zurückgeblieben. Trotz der Änderung der liturgischen Situation hätte die Thronanlage, ein herausragendes Dokument des künstlerischen Wollens der Zeit der Neugotik, erhalten werden können. Die Sonderproblematik, die sich bei der Frage der Vereinbarkeit des Hochaltaraufbaus mit dem Werk Baldungs stellte, gab es hier nicht. Der jetzige Zustand ist ganz unbefriedigend und hat zu einer Beeinträchtigung des Chorbereiches geführt.

5. Kreuzaltar, Annen- und Dreikönigsaltar

Zu dem Gesamtkonzept, das die Neugestaltung des Münsters bestimmte, gehörten neben dem Kreuzaltar der Dreikönigsaltar und der Annenaltar, die am Choraufgang aufgestellt wurden. Die beiden Altäre prägen, trotz ihres relativ kleinen Formates, die uns gewohnte Ansicht des Münsters und sind aus vielen Blickwinkeln zu sehen.

Ein neugotischer Kreuzaltar wurde 1839 von Joseph Dominik Glaenz entworfen. Er verdrängte den 1792 von Franz Anton Xaver Hauser⁹⁹ erstellten Kreuzaltar im Stil des Louis-seize. Der Münstervorstand wollte bewusst an dessen Stelle einen neugotischen Altar setzen, um eine Harmonie mit den übrigen neugotischen und gotischen Ausstattungsstücken zu erreichen.¹⁰⁰ 101 Jahre später wurde er durch ein beachtliches Werk des Goldschmiedes Fritz Möhler ersetzt,¹⁰¹ dessen Tabernakel noch in der heutigen Sakramentskapelle, dem ehemaligen Alexanderchörle, steht. Im Hinblick auf die Neuordnung der Liturgie wurde der schon vorher teildemontierte Altar Möhlers wiederum entfernt und eine provisorische Altarinsel geschaffen, für die der verstorbene Münsterbaumeister Heinz Triller¹⁰² ein beachtliches Provisorium schuf, das als

⁹⁸ „Sutor und ein anderer, sollten aufgefordert werden, für den Thronus einen Vorschlag auszuarbeiten.“ Ebd.

⁹⁹ Zu Hauser, se. Brommer, *Die Bildhauer Hauser* (o. Anm. 28).

¹⁰⁰ Kuhn, *Die neugotische Ausstattung* (o. Anm. 27), S. 121.

¹⁰¹ Erzbischof Gröber hatte sich persönlich um diese neue Lösung intensiv gekümmert. (Frdl. Mitteilung von Generalvikar Dr. Otto Bechtold).

¹⁰² Zu seinem Wirken vgl.: Bernd Mathias Kremer, Nachruf auf Münsterbaumeister Dipl.-Ing. Heinz Triller, *Münsterblatt* Nr. 1, 1994, S. 38 f.

„perpetuierliche Interimslösung“ an dieser Stelle steht. Bei einem in den vergangenen Jahren durchgeführten Künstlerwettbewerb zur Neuordnung dieses Bereiches konnte leider noch keine überzeugende Lösung gefunden werden. Es ist zu wünschen, dass bei einem Neuanlauf ein zukunftsweisendes Ergebnis erreicht werden wird. Ebenso, dass dann dem seit 1792 als viertem Altar entstehenden Werk ein langer Bestand beschieden sein mag.

Im Gegensatz zu diesem Altar kommt den beiden Altären am Eingang zum Chor des Münsters, dem Annen- und dem Dreikönigsaltar, heute keine liturgische Funktion mehr zu. Sie sind jedoch Teil des Gesamtkonzepts von Glaenz, das sich durch den Josephsaltar (unverändert erhalten) und den Marienaltar (Ende des 19. Jahrhunderts durch eine neue Lösung ersetzt) vom Chor bis in die Vierung und die Seitenschiffe ausweitete. Mit dem Hochaltaraufbau, dem Bischofsthron, den von Glaenz neu gestalteten Annen- und Dreikönigsaltar sowie dem Kreuzaltar entstand somit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neugotische Gesamtausstattung bzw. neugotische Neugestaltung oder Ergänzung mittelalterlicher Werke, die dem Münster eine große Einheitlichkeit verlieh. In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts (bereits angefangen 1940 mit der Ersetzung des Kreuzaltars durch den Möhlerschen Altar) wurde diese programmatische Gestaltung weitgehend zerstört. Zu diesen in der Zeit der Neugotik das Münster prägenden Schöpfungen sind auch noch eine ganze Reihe anderer Arbeiten von Vater und Sohn Glaenz zu rechnen, die damals für das Gotteshaus geschaffen wurden und überwiegend ebenfalls nicht mehr vorhanden sind.¹⁰³

Nachdem der Lettner versetzt worden war und die Ausräumung der barocken Altarausstattung¹⁰⁴ durchgeführt wurde, wollte man am liebsten für das Münster an deren Stelle Altarwerke aus der Gotik beschaffen, was nicht ohne weiteres möglich war.¹⁰⁵ Für den Choraufgang konnte man jedoch den Dreikönigsaltar verwenden, der ursprünglich in der Kapelle des Basler Hofes stand,¹⁰⁶ dem man als Gegenstück den Annenaltar¹⁰⁷ geben konnte, der aus der

¹⁰³ Kuhn, Die neugotische Ausstattung, S. 109 ff.

¹⁰⁴ Kempf nimmt im Gegensatz zur neugotischen Verdammung eine positive Wertung dieser Altäre vor: „Nach allem stellten die vielgeschmähten Rieherschen Altäre tüchtige technische und künstlerische Arbeiten dar, und wir können uns des Eindrucks nicht erwehren, daß in diesem Falle kunstgeschichtlich wichtige Denkmäler, die dem Gotteshaus sicher nicht zur Unzieder gereichten, ohne rechten Grund und Zweck beseitigt worden sind.“ Das Freiburger Münster und seine Pflege (o. Anm. 27), S. 32.

¹⁰⁵ Ebd. S. 38.

¹⁰⁶ Zum Dreikönigsaltar vgl.: Gustav Münzel, Der Dreikönig-Altar von Hans Wydyz im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, 6. Jhrg. 1910, S. 11 ff.

¹⁰⁷ Zum Annenaltar: Gustav Münzel, Der Mutter Anna-Altar im Freiburger Münster und sein Meister, Freiburger Münsterblätter, 10. Jhrg. 1914, S. 45 ff.

Alexanderkapelle an diese Stelle versetzt wurde. Mit dem Dreikönigsaltar von Hans Wydyz (1505) und dem Annenaltar (um 1520) aus dem Umkreis des Meisters H. L.¹⁰⁸ war es möglich, im Verbund mit dem Hochaltar an prominenter Stelle den Wunsch zu realisieren, dem Münster ein von originalen spätmittelalterlichen Altarwerken akzentuiertes Aussehen zurückzugeben, das durch die nun entfernten barocken Ausstattungsstücke nach dem Empfinden der damaligen Zeitgenossen erheblich gestört gewesen war. Die Aufstellung in den Jahren 1822/23 ging den bereits geschilderten Arbeiten zur Ergänzung des Hochaltars und zur Schaffung des Bischofsthrones um einige Jahre voraus. Für ihre Aufstellung wurden sie überarbeitet und durch Joseph Dominik Glaenz ergänzt. Glaenz schnitzte ein neugotisches Antependium, schuf beim Dreikönigsaltar eine neue Rückwand und erhöhte den Altar durch ein Gesprenge auf 6 m, in das Skulpturen von Wydyz gestellt wurden.¹⁰⁹ Zahlreiche Ergänzungen nahm Glaenz auch am Annenaltar vor, der ebenfalls durch seinen Aufbau eine entsprechende Höhe erhielt.¹¹⁰ Die neugotischen Antependien stellen eine herauszuhebende Leistung von Glaenz dar, sie sind – vermutlich wegen ihrer unmittelbaren Nähe zu den Gläubigen – differenzierter als am Hochaltar gestaltet. Durch das hohe, aber filigrane Gesprenge wurde den Altären eine beachtliche Vertikalführung verliehen, die das Streben der Säulenbündel aufnahm. Zugleich wurde die schwierige Übergangssituation vom Querschiff kaschiert. Trotz der etwas ungewöhnlichen Formen des Gesprenges konnte der Künstler eine wesentliche Steigerung der Wirkung der Altäre erreichen, insbesondere am Dreikönigsaltar, in dessen Gesprenge die drei spätmittelalterlichen Skulpturen integriert waren, während die schwachen bekrönenden Skulpturen des 19. Jahrhunderts am Annenaltar die Wirkung des Gesprenges beeinträchtigen. Auffallend ist die Leichtigkeit der Aufbauten im Gegensatz zum Hochaltaraufsatz. Diese Schöpfungen brachten Glaenz Lob von seinen Zeitgenossen ein, die ihm, wie bei allen derartigen Arbeiten, sehr viel Geschmack und Fleiß bezeugten.¹¹¹ Auf den Wiederaufbau des Gesprenges wurde nach dem 2. Weltkrieg verzichtet. Es wurde vernichtet, obwohl, wie Kuhm nachweist,¹¹² in das Gesprenge des Dreikönigsaltars originale gotische Teile integriert worden waren. Auf Bitten des Augustiner-Museums kamen die Skulpturen des Aufbaus des Dreikönigsaltars von Hans Wydytz als Dauerleihgabe in das Augustinermuseum.¹¹³

¹⁰⁸ Hauptwerke im Breisacher Münster und Niederrotweil.

¹⁰⁹ Kuhm, Die neugotische Ausstattung (o. Anm. 27) S. 53 ff.

¹¹⁰ Ebd., S. 60 ff.

¹¹¹ J. U. Müller, Führer durch die erzbischöfliche Dom- und Münsterkirche (o. Anm. 6), S. 41.

¹¹² Kuhm, Die neugotische Ausstattung, S. 57, Anm. 13.

¹¹³ Ebd.

6. Josephsaltar und Marienaltar

Zu dem sich nach und nach entwickelnden, wenn auch nicht ursprünglich umfassend konzipierten ‚Gesamtprogramm‘ der Ausstattung des Münsters gehörten auch der Josephsaltar und der Marienaltar, die ein sehr verschiedenes Schicksal erlebten. Der Josephsaltar ist das einzige noch völlig erhaltene Werk von Glaenz, während der Marienaltar als erster der Vernichtung anheimfiel und bereits im Jahre 1891 durch einen Altarneubau ersetzt wurde. An die Stelle des Josephsaltars im nördlichen Seitenschiff neben der Abendmahlkapelle sollte ursprünglich ein gotischer Altar gestellt werden, der im Beinhaus in Kippenheim stand. Wegen seines Zustandes nahm man jedoch von diesem Vorhaben Abstand und übertrug den Auftrag zu einer Neuschöpfung an Glaenz, der ihn im Jahre 1827 zum allgemeinen Lob fertigstellte, während die Schaffung der Skulpturen sich jahrelang hinzog.¹¹⁴ Bei einer Breite der Mensa von 2,40 m hat der Altar eine ungewöhnliche Höhe von 8,70 m. Die Schreinfliguren wurden durch den Münchner Hofbildhauer Konrad Eberhard geschaffen, während die Skulpturen des Gesprenge Arbeiten des Donaueschinger Bildhauers Joseph Georg Maier sind.¹¹⁵ Die drei Schreinfliguren sind typische Werke im Stil und Gestus der Neugotik, während sich Maier bei seinen Skulpturen an Arbeiten von Peter Vischer in der Nürnberger Sebaldus-Kirche anlehnte. Eine charakteristische Vorgehensweise des Zeitalters des Historismus; so ließ sich zum Beispiel auch die unfern von Freiburg gelegene Kirchengemeinde Glottertal eine freie Kopie des Annenaltars anfertigen, an dem sie offensichtlich besonders Gefallen fand.¹¹⁶ Auffallend an dem Josephsaltar ist die ungewöhnliche Höhe des Gesprengeaufsatzes, der ca. die Hälfte des Altares einnimmt. Dem relativ einfachen Antependium und der ebenfalls einfacheren Predella folgt ein reich gestalteter Schrein, der von dem formenreichen Gesprenge bekrönt wird, in das, wie es scheint, Glaenz seine ganze künstlerische Kraft investiert hat. Der Altar steht etwas im Schatten des Besucherinteresses, die an dieser Stelle primär von der Abendmahlkapelle angezogen werden. Sein „im Schatten Stehen“ hat uns glücklicherweise dieses komplette Altarwerk erhalten, das uns insbesondere auch Rückschlüsse auf den Arbeitsstil von Glaenz bei der Ausführung des Aufbaus des Hochaltars möglich macht.

Völlig verschwunden ist jedoch dessen Gegenstück, der Marienaltar, der sich in seiner Konzeption dem Josephsaltar anschloss.¹¹⁷ Nach einem verunglückten Versuch der Schaffung einer zeitgenössischen Marienskulptur inte-

¹¹⁴ Ebd., S. 65 ff.

¹¹⁵ Zu Maier, ebd. S. 70, Anm. 24

¹¹⁶ Manfred Hermann, Kath. Pfarrkirche St. Blasius Glottertal, Lindenberg 1999, S. 32.

¹¹⁷ Kuhn, S. 72 ff.

grierte man in diesen die jetzt in der Nähe angebrachte Marienstatue aus dem beginnenden 16. Jahrhundert, die von zwei barocken Skulpturen aus der Alexanderkapelle begleitet wurden, dem Hl. Alexander und dem Hl. Lambert, die erstaunlicherweise selbst im Zeitalter der Neugotik Gefallen fanden.¹¹⁸ Die Skulpturen im Gesprenge waren wiederum Arbeiten Maiers in Anlehnung an Vorbilder in der Sebaldus-Kirche in Nürnberg. – Mit diesen vier – sich je zu zweit korrespondierenden – Altären, dem Kreuzaltar, dem Hochaltaaraufbau und dem Bischofsthron, hatte das Münster durch die Bildhauer Joseph Dominik und Franz Sales Glaenz eine dominierende Neuausstattung erhalten, die das Münster für rd. 100 Jahre – mit sukzessiven Verlusten – in seinem Erscheinungsbild geprägt hatte.

VIII. Die Entfernung der Tünche

Wie bereits erwähnt worden ist, wurde im späten 18. Jahrhundert der Innenraum des Freiburger Münsters mit einer hellgrauen Tünche überzogen und ihm damit die überlieferte Steinsichtigkeit genommen. Mit diesem nun geschaffenen ahistorischen Zustand hat das Zeitalter der Neugotik lange gelebt, weil man sich vom späten 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf die Erneuerung der Ausstattung konzentrierte. Je umfassender jedoch die aus neugotischer Gesinnung getragenen Ausstattungsbemühungen das Freiburger Münster prägten, umso mehr wurde die Raumbefassung der Kathedralkirche als unpassend empfunden, die einer anderen Gestaltungsperiode des Münsters verpflichtet war.

Die Initiative auf Entfernung dieses Anstriches kam vom Großherzoglich-Badischen Conservator der Kunstdenkmale und Altertümer, der im Jahre 1858 in einem Schreiben an Erzbischof Hermann von Vicari anregte, eine hochgefällige Befreiung des Münsters von der das Innere verunstaltenden lehmgrauen Tünche durchzuführen. Diese würde den Bau im grellen Widerspruch mit seinem ehrwürdigen Altertume ein neuzeitliches Aussehen anlöfen.¹¹⁹ Erzbischof

¹¹⁸ Es ist bedauerlich, dass dieser Altar, der eine beachtliche Harmoniewirkung entfalten konnte, einem allerdings ebenfalls herausragenden Werk der Neugotik weichen musste. Dieser Altar sollte in repräsentativerer Form die Aufgabe des Sakramentsaltares übernehmen. Er steht unverändert am alten Platz, hat aber seine Aufgabe verloren. Geschaffen wurde der neue Altar von A. Warth, Sigmaringen. Er wurde 1891 aufgestellt. Der Flügelaltar ist für diese Stelle fast zu groß. Kempf-Schuster, Das Freiburger Münster (o. Anm. 27), S. 107.

¹¹⁹ Bemerkenswert die beiden Schreiben des Großherzoglich-Badischen Conservators der Kunstdenkmale & Altertümer vom 21. Februar 1858 und 6. März 1858 an Erzbischof Hermann von Vicari bzw. das Erzb. Ordinariat, in denen er sich mit wahrer Leidenschaft für die Beseitigung des stilwidrigen Zustandes einsetzt. Erzb. Archiv Freiburg, Münster in Freiburg, Bauliche Unterhaltung und Restauration Vol. 1, 1843 – 1884, Nr. 2836.

Hermann von Vicari und das Ordinariat standen diesem Anliegen erst ablehnend gegenüber, weil man unter anderem eine Verdunkelung des Münsters befürchtete. Mit wahrhaften Engelszungen beschwor der Konservator daraufhin in einem langen und sehr grundsätzlichen Schreiben nochmals seine Position. Das gebrochene Licht und die daraus folgende Ruhe und Sammlung sei gerade dasjenige Element, das die menschliche Seele so ergreife, ihn mit Demut erfülle und die Nähe der Ewigen erahnen lasse. Hell getünchte Räume passten zu einer Vernunftreligion, nicht aber für das mystische Gefühlswesen des katholischen Glaubens.¹²⁰ Die intensiven Interventionen hatten schließlich Erfolg. Die Tünche wurde, wie zuvor im Straßburger Münster, entfernt und dem Gotteshaus seine Steinsichtigkeit zurückgegeben.

Ein Kunstwerk, das auch heute noch die Ansicht des Münsters entscheidend bestimmt, kam 1877 in das Freiburger Münster. Es handelt sich um die Ausmalung des Triumphbogens durch Ludwig Seitz, eine Schöpfung, die damals hoch gepriesen wurde und deren Ikonographie auf mittelalterliche Befunde an dieser Stelle zurückgeht.¹²¹

Dieses Gemälde, aus heutiger Sicht natürlich ein Werk von beschränkter zeitbedingter Aussagekraft, hat in den über 130 Jahren seiner Existenz eine prägende Wirkung für den Gesamteindruck des Münsters entfaltet. Dennoch sollte es 1955 entfernt werden, weil es viel zu laut sei, unmalerisch aufgeteilt wäre und nichts als ein pompöses lebendes Bild darstelle, das der Besucher als störenden Blickfang empfände.¹²² Zum Glück hat sich in diesem Fall das Erzb. Ordinariat den Vorschlag des Münsterbauamtes nicht angeschlossen.

IX. Die Neugestaltung der Chorkapellen

Zum Programm der Neugestaltung des Münsters gehörte auch die Neuausstattung der Chorkapellen. Hier entstanden mehrere neugotische Altäre, die frühere Ausstattungsgegenstände verdrängten, aber auch von der hohen Qualität der Altarbaukunst dieser Zeit zeugen. Sie wurden in den Purifizierungsjahrzehnten der Zeit nach dem 2. Weltkrieg (abgesehen von dem Ordens-

¹²⁰ Ebd. Mit Nachdruck setzte sich auch ein Beitrag in den Christlichen Kunstblättern für die Freilegung ein: „um dem Wunderbau ... die volle Pracht und Schönheit zu verleihen!“. Christl. Kunstblätter Nr. 12 (1862), S. 44 ff., 45.

¹²¹ Friedrich Kempf, Das Freskogemälde über dem Triumphbogen im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, 10. Jhrg. 1914, S. 1 ff. Zu diesem Gemälde vgl. auch den Artikel in den Christlichen Kunstblättern, der dem Bild „Seele, Leben und Schöne Gestalt“ attestiert. Nr. 12 (1877), S. 371 ff., S. 372.

¹²² „... jeder Besucher empfindet es als störenden Blickfang. Wir möchten nochmals angeregt haben, das Bild zu entfernen ...“ Aktenbemerkung vom 20. Juli 1955 des Münsterbauamtes an das Erzb. Domkapitel, Erzb. Ordinariat, Freiburger Münsterbau, Vol. 7 (1955 – 1959).

stifteraltar) zum Glück nicht angetastet, gehören aber dringend restauriert. Entfernt wurden im Chorumgang jedoch historische Beichtstühle und durch Produkte unserer Zeit ersetzt, die größte Chancen hätten, bei einem Wettbewerb „Unser Münster soll hässlicher werden“ den ersten Preis zu erzielen.

Eine wesentliche Veränderung der Chorkapellen brachte die Transferierung der lebensgroßen Standbilder der verstorbenen Erzbischöfe aus dem nördlichen Seitenschiff in den Chorumgang, wo sie einen adäquaten Platz erhielten. Am vorigen Standort standen sie wie Zinnsoldaten oder eine geistliche Armee und konnten keinerlei künstlerische Wirkung entfalten. Dass vorgeschlagen wurde, diese Standbilder im Garten des Collegium Borromaeum aufzustellen, gehört zu den Merkwürdigkeiten des Umgangs mit der Kunst des 19. Jahrhunderts.¹²³

Aus der neusten Zeit möchte ich noch auf zwei wesentliche Veränderungen in diesem Bereich hinweisen. Dies ist die Schaffung einer Werktagkapelle in der Heimhoferkapelle und die Umgestaltung des Alexander-Chörles in eine Sakramentskapelle. Maßnahmen die den heutigen liturgischen Bedürfnissen Rechnung tragen.

Auch wenn der Chor nach der Aufstellung der neugotischen Ausstattungstücke relativ wenig verändert wirkt, abgesehen von vielen Schrankungsetümen, die sich hier eingemischt haben und denen man den Befehl vor der Papstwahl: extra omnes zurufen möchte, zeigt der Vergleich von historischen Aufnahmen mit dem heutigen Zustand, dass auch hier in neuer Zeit Veränderungen vorgenommen wurden, die zu einem behutsamen Umfang in diesem Bereich anmahnen.

X. Schlussbetrachtung

Eine Vielzahl von Aspekten wäre im Rahmen dieser Darstellung noch anzusprechen. Eine kleine Ergänzung erscheint mir jedoch noch geboten: Das ist die Veränderung des Münsters durch die Gestaltung seiner Orgeln. Im Bereich des unteren Chores ist in den etwas mehr als hundert Jahren schon das dritte Instrument aufgestellt worden. Die im Rahmen einer Neukonzeption der 60er Jahre aufgestellte Orgel auf der Nordseite des Chores ist bereits wieder verschwunden. – Im 19. Jahrhundert hatte das Münster durch einen reichen

¹²³ Bernd Mathias Kremer, Das Freiburger Münster als Begräbnisstätte der Erzbischöfe, Freiburger Diözesan-Archiv 118. Bd. (1998), S. 333 ff., 336.

Engländer eine optisch prachtvolle Schwalbennestorgel mit Seitenflügeln erhalten, die Ende der zwanziger Jahre durch ein pompöses und riesig dimensioniertes Instrument abgelöst wurde, das in den sechziger Jahren durch eine eher an den ursprünglichen Dimensionen der Schwalbennestorgel orientiertes Werk ersetzt wurde. Die Flügel dienten danach dazu, die relativ leere Wand unter der Michaelsempore zu gestalten. Sie sind inzwischen an einen unbekanntem Ort verschwunden, d. h. vermutlich zerstört worden.¹²⁴ Diese wenigen Hinweise zeigen, dass die Existenz der Münsterorgeln nicht von dem Aspekt der Langatmigkeit geprägt war.

Der Überblick über das künstlerische Schaffen des 19. Jahrhunderts hat gezeigt, wie sehr es dieser Epoche ein Anliegen war, das Münster nach seinen künstlerischen Vorstellungen zu erhalten, zu gestalten und seine Schönheit zu erhöhen. Vieles an historischer Ausstattung der Renaissance- und Barockzeit ist diesem Streben zum Opfer gefallen. Unsere Zeit hat hingegen zahlreiche Arbeiten der neugotischen Epoche verstümmelt oder entfernt. – Unser gesteigertes Verantwortungsbewusstsein auch für die Schöpfungen der jüngeren Kunstgeschichte mahnt uns zur größten Behutsamkeit mit dem künstlerischen Erbe aller Epochen, das wir heute noch im Münster vorfinden. Vergleichen wir Aufnahmen des späten 19. Jahrhunderts mit dem heutigen Zustand, lassen uns diese erkennen, dass diese Zeit immer noch wesentlich für den heutigen Eindruck der Bischofskathedrale ist. – Mögen Ehrfurcht und Verständnis für die in früheren Zeiten geschaffenen Werke unseren Umgang mit diesen bestimmen. Ich schließe mit dem Satz des Kunsthistorikers Cornelius Gurlitt, den wir uns vor jeder Veränderung vor unsere Augen und vor unser Gewissen halten sollten: „Denn das Alte ist rasch zerstört; es dauert aber Jahrhunderte, ehe Altes wieder entsteht. Und der Ort ist elend arm, der die Merkmale der eigenen Geschichte vernichtete.“¹²⁵

¹²⁴ Auf die komplizierte Orgelgeschichte des Freiburger Münsters kann im Rahmen dieses Überblicks nicht näher eingegangen werden.

¹²⁵ Cornelius Gurlitt, *Handbuch der Architektur*, 4. Teil, 8. Halbband, Heft 1, Kirchen, Stuttgart 1906, S. 561.

Fotonachweis: Bild 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 Bild- und Filmstelle der Erzdiözese Freiburg (Christoph Hoppe und Lothar Strüber).

Die Originalfotografien wurden von dem Münsterbauverein zur Verfügung gestellt.

Bild 3 Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Stuttgart.

Bild 6 Verlag Josef Fink, Lindenberg (Foto: Wolfgang-Christian von der Mölbe).



Abb. 1
Das Freiburger Münster in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Lithographie von
B. Herder



Abb. 2
Münster und Münsterplatz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Aquatinta aus Georg Engelberger, Beschreibung der Erzb. Dom- und Münsterkirche, Freiburg 1847

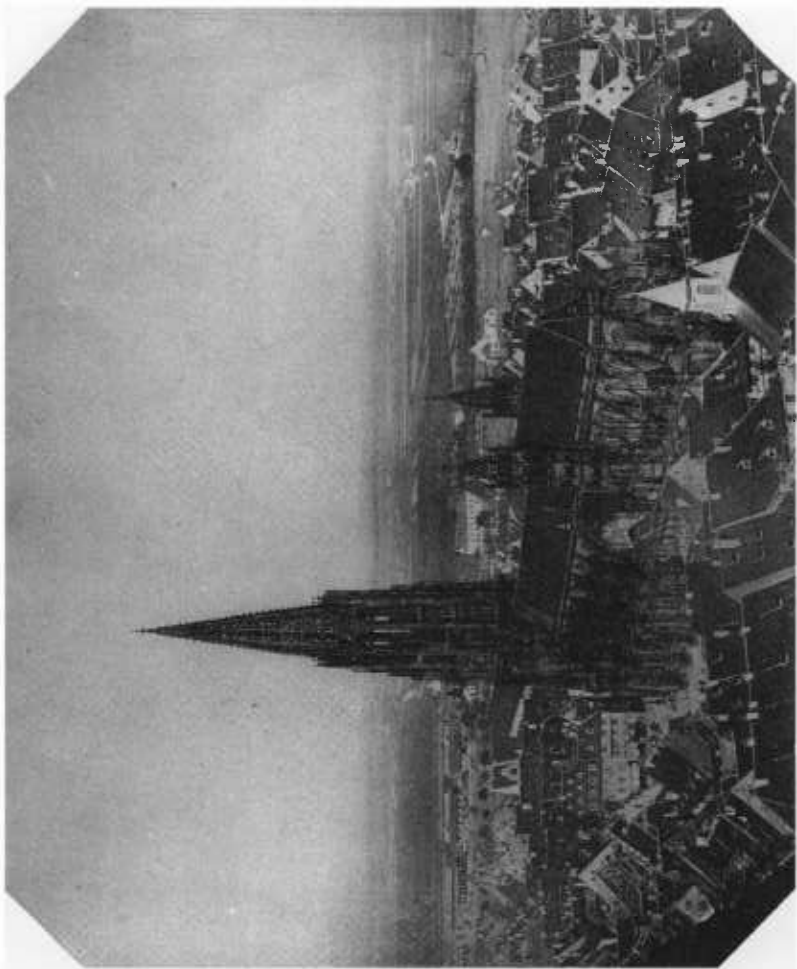


Abb. 3
Die Stadt Freiburg in der
Mitte des 19. Jahrhunderts,
Aufnahme von G. Th. Hase,
zwischen 1849 und 1859



Abb. 4

Erzbischof Bernhard Boll, erster Erzbischof von Freiburg, zeitgenössischer Stich. Während seiner Regierungszeit (1827–1836) erfolgten wesentliche Maßnahmen der Regotisierung des Freiburger Münsters



Abb. 5
Blick vom Hauptschiff in den Chor. Nach Fertigstellung der Regotisierungsmaßnahmen



Abb. 6
Chor des Freiburger Münsters im Jubiläumsjahr



Abb. 7
Triumphbogen mit dem Gemälde von Ludwig Seitz und Blick auf die Hochaltarbauten



Abb. 8
Ausblick nach Westen mit den versetzten (inzwischen verschwundenen) Altarflügeln
der Schwalbennestorgel und dem ebenfalls nicht mehr vorhandenen Fenster der Empore



Abb. 9
Blick vom rechten Seitenschiff zur Schwalbennestorgel



Abb. 10

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Schwalbennestorgel zu einem monumentalen Orgelwerk ausgebaut, die das Mittelschiff fast erschlug. Dieser Orgel waren nur wenige Jahrzehnte Lebenszeit gegönnt



Abb. 11

Josephsaltar. Im Gegensatz zum Dreikönigsaltar, Annenaltar und Hochaltar ist der neugotische Josephsaltar komplett erhalten. Die Aufnahme dokumentiert die außergewöhnliche Qualität dieser frühen neugotischen Arbeit

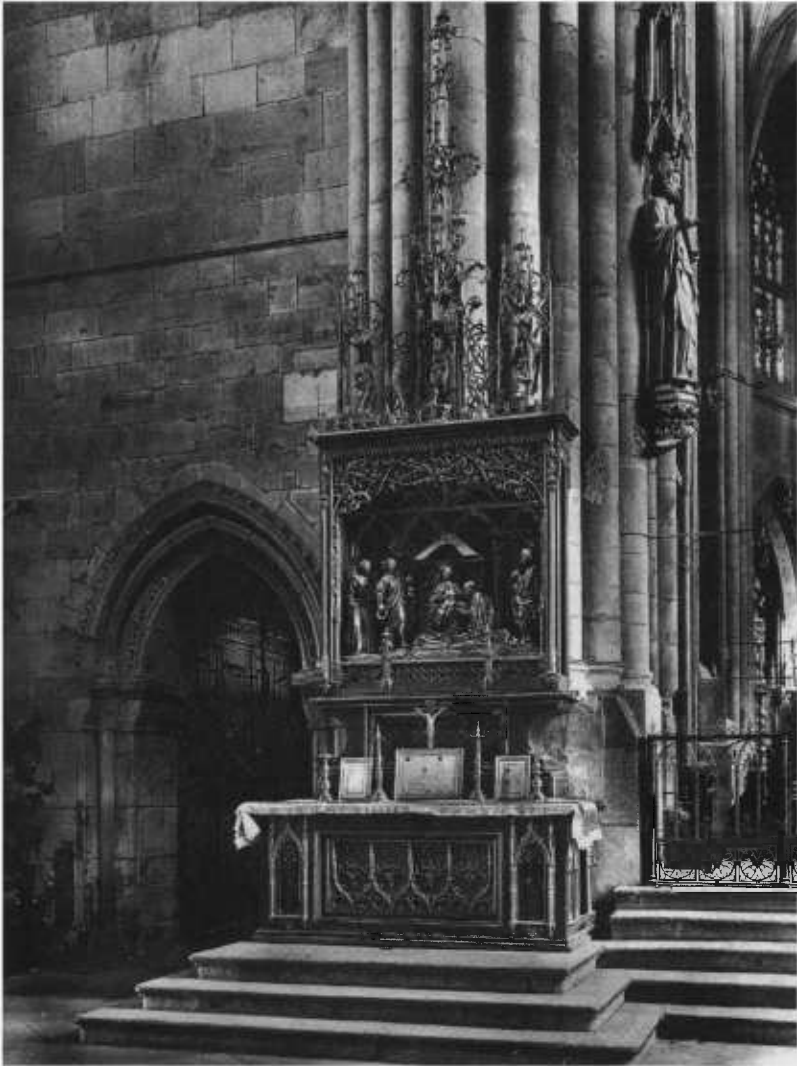


Abb. 12
Dreikönigsaltar mit Gesprenge. Diese wertvolle Steigerung des Dreikönigsaltares wurde
im 20. Jahrhundert vernichtet



Abb. 13
Annenaltar ohne Aufbauten; diese entsprachen der Gestaltung beim Dreikönigsaltar



Abb. 14
Blick in die Abendmahlskapelle



Abb. 15

Das Innere des Münsters zu Beginn des 19. Jahrhunderts, Aquatinta aus H. Schreiber, Geschichte und Beschreibung des Münsters, Freiburg 1825. Die Darstellung zeigt den barocken Aufbau des Hochaltares



Abb. 16

Der Sakramentsaltar stellt eine wertvolle Arbeit von A. Warth aus dem späten 19. Jahrhundert dar. Die Aufnahme dokumentiert zugleich die Dringlichkeit der Restaurierung des südlichen Seitenschiffs



Abb. 17
Hochaltar von Hans Baldung Grien mit dem in den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts vernichteten Gesprenge



Abb. 18

Hochaltar und Bischofsthron, die wirkungsvolle Anlage des Bischofsthrones verband sich mit den vom gleichen Künstler geschaffenen Aufbauten des Hochaltars



Abb. 19
Die historische Thronanlage
vor ihrer Verstümmelung



Abb. 20
Der modernisierte
(abgewrackte) Bischofsthron
wurde in den letzten Jahren
noch mehr dezimiert



Abb. 21

Blick in den Chorumgang mit dem inzwischen verschwundenen Ordensstifteraltar und den ebenfalls verschwundenen Umbauten des Böcklinkreuzes. Hier wurde sogar an einen Altarumbau der Renaissance Hand angelegt

Hirt der Schöpfung – Hirt des Seins

Reinhold Schneiders Auseinandersetzung mit Martin Heidegger

Von Ursula Speckamp

Einleitung

Martin Heidegger und Reinhold Schneider sind aufgrund katholischer Herkunft und katholischer Einrichtungen nach Freiburg gekommen und lebten hier. Dass der Dichter sich mit dem Philosophen auseinandersetzte, lag daher nahe.

Reinhold Schneider behauptete von sich, er sei überhaupt kein Denker: „Nur in Bildern und Schicksalen komme ich ein wenig weiter.“ (VT 66)¹ Große Dichter „haben in meiner frühesten Jugend an meiner Weltauffassung und an meinem Lebensgefühl viel entschiedener gearbeitet als die theoretische oder spekulative Philosophie, die mir im Grunde unzugänglich ist“. (VT 66) Doch glaube er, dass der Ausgang fast aller Philosophie ein ekstatischer oder visionärer sei, dass auch den Philosophen das Letzte aus Bildern quelle. (VT 66) Von daher ist es einleuchtend, dass sich Reinhold Schneider der Philosophie zugewandt hat. Unter anderem beschäftigte er sich mit Fichte, Schopenhauer, Nietzsche.

Im Zuge philosophischer Orientierung hat sich Schneider mit dem Gedanken getragen, bei Heidegger in Freiburg zu hören. Unter dem 20. 8. 1930 findet sich in seinem Tagebuch die Überlegung: „Der Hintergrund meiner Weltbetrachtung genügt mir in keiner Weise; ich muß der Metaphysik näherkommen und Umrisse sichten. Vor allem müßte ich die Philosophen nach Nietzsche noch studieren ... Es wäre kein schlechter Gedanke, wenn ich in Freiburg ein Semester bei Heidegger hörte.“² Daraus wurde nichts. 1938 zog Reinhold Schneider nach Freiburg und lebte hier bis zu seinem Tod 1958. Statt

¹ Von Reinhold Schneiders Schriften wurden besonders herangezogen: Reinhold Schneider, *Verhüllter Tag*, Frankfurt a. M. 1980 (VT); ders., *Der Friede der Welt*, in: ders., *Schwert und Friede*, Frankfurt a. M. 1977, S. 262ff (FW); ders., *Der Friede der Welt* (Rede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in Frankfurt am 23. 9. 1956), in: ders., *Der Friede der Welt*, Frankfurt a. M. 1983, S. 180ff (RF); ders., *Der Friede der Welt* (Rede nach der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in Düsseldorf am 27. 9. 1956), in: ebd., S. 195ff (RD); ders., *Der Balkon*, Moers 1993 (B); ders., *Winter in Wien*, Freiburg 1963 (WW).

² Reinhold Schneider, *Tagebuch 1930–1935*, Frankfurt a. M. 1983, S. 115.

des 1930 ins Auge gefassten kurzen Studiums bei Martin Heidegger ergaben sich nun neben eindringender Lektüre von Schriften des Philosophen Gespräche mit Heidegger-Schülern und anscheinend ein einziges Mal auch ein Gespräch mit Martin Heidegger selbst. Die gedankliche Auseinandersetzung mit Heidegger verteilt sich auf Schneiders Freiburger Jahre.³

1. Die Wochenzeitung „Der christliche Sonntag“

Januar 1949 erschien im Herder-Verlag Freiburg die erste Nummer der katholischen Wochenzeitung „Der christliche Sonntag“. Herausgeber war der mit Reinhold Schneider befreundete Karl Färber. Dieser und Schneider waren sich in den Kriegsjahren nähergekommen, als sich ein Kreis Gleichgesinnter, zu denen auch Max Müller, Bernhard Welte, Heinrich Ochsner gehörten, meist bei Färbers traf, um sich aus christlicher Gesinnung heraus geistig auszutauschen.⁴ Müller und Welte sind Heidegger-Schüler, Ochsner hatte als früher Schüler Heideggers und Trauzeuge bei dessen Eheschließung weiterhin Verbindung zu Heidegger.⁵ Max Müller berichtet: „Wir lasen und diskutierten miteinander in wöchentlichen Zusammenkünften Heideggers ‚Sein und Zeit,‘ Jaspers drei ‚Vorlesungen über die Existenzphilosophie‘ ... und vieles andere.“⁶ 1949/50 gehörte Reinhold Schneider zu den „Säulen“ der von Färber herausgegebenen Zeitung. Unter Schneiders zahlreichen Artikeln finden sich auch Besprechungen eines Buches von Bernhard Welte und eines von Max Müller. Am 29. 5. 1949 bespricht Schneider Weltes Schrift „Die Glaubenssituation der Gegenwart“.⁷ Schneider hebt an der Schrift hervor, dass hier ein Denker am Werk sei, den die Zeit bis in die Tiefe des Geistes und Herzens erschüttert habe. Welte verstehe die Erfahrung der Sinnlosigkeit des Daseins als die Not um Gott. Daraus ergibt sich: Nicht als Licht, sondern als Schatten ist Gott mächtig. Wenn wir uns entschließen, schreibt Schneider weiter, „die Not der Zeit in Wahrheit anzunehmen, den Schatten Gottes zu erleiden, werden wir auch Den erfahren, der den Schatten wirft“. In der unter dem Titel „Schleier des Seins“ am 20. 11. 1949 veröffentlichten Rezension von Max Müllers „Exis-

³ Von den Schriften Martin Heideggers wurden vor allem berücksichtigt: Martin Heidegger, *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M. 1991 (Hum); ders., *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1994 (Ho); ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 1997 (VuA). – Die Korrelation zu „Sein und Zeit“ bedürfte einer umfangreichen wissenschaftlichen Untersuchung, die nicht in der Absicht der Verfasserin lag.

⁴ Hubert Armbruster an Johannes Spoerl [Erinnerungen an die Freiburger Zeit], in: Clemens Bauer u. a. (Hrsg.), *Speculum Historiale*, München 1965, S. 752–756; Karl Färber an Johannes Spoerl, ebd., S. 759–762.

⁵ Zu Ochsner s. Curd Ochwaldt / Erwin Tecklenborg (Hrsg.), *Das Maß des Verborgenen*, Hannover 1981, S. 169; 263ff.

⁶ Stadt Meßkirch (Hrsg.), *Erinnerungsfestschrift*, Meßkirch 1978, S. 12.

⁷ Bernhard Welte, *Die Glaubenssituation der Gegenwart*, Freiburg 1949, in: *Der christliche Sonntag* 1949, S. 172.

tenzphilosophie im geistigen Leben der Gegenwart“ spricht Schneider über Heideggers Denken.⁸ Als dessen Thema bestimme Max Müller das Sein, das Sein als Geschichte. Der Feststellung Müllers, dass Heidegger Gott nicht leugne, fügt Schneider eine eigene Lesefrucht an: „Als Bestätigung kann vielleicht die in dem Buche Helmut Kuhns ‚Encounter with Nothingness‘ (Hinsdale, Illinois, 1949) auf Grund eines Interviews mitgeteilte Äußerung des Denkers angesehen werden, daß er Gott nicht leugnete, sondern seine Abwesenheit feststellte.“⁹ Bei Heidegger kündige sich nach Müller die Überwindung des alten Subjekt-Objekt-Gegensatzes an. Seine Philosophie sei kein Nihilismus, sondern eben „Seins-Denken“. Heideggers Nichts als „Schleier des Seins“ sei etwas völlig anderes als das Nichts Sartres. Schneider hebt auf die Spätphilosophie Heideggers ab, wenn er äußert: „Der Darstellung der geschichtlichen Unabweisbarkeit der Philosophie Heideggers“, die Müller gebe, „dürfte man nicht widersprechen können.“ Zwar müsse man die Diskussion über die Richtigkeit der Auslegung Müllers den Kennern der von Müller besprochenen Philosophen überlassen. Doch ruft Schneider die Leser auf: „Beginnen wir mit der Achtung vor diesem Ernste, diesem Ethos, die die vorliegende Schrift und ihre klaren Unterscheidungen und ... den Denker auszeichnen, dem sie gewidmet ist!“¹⁰ Vielleicht allerdings sei die hier entworfene Philosophie der Aufbruch in eine eisige Winterlandschaft, indes müsse dieser Aufbruch gewagt werden. Diese Philosophie „öffnet eine Tür“.¹¹ Komme nicht, fragt Schneider abschließend, der Gehorsam gegen das Sein, der von Heideggers Philosophie gefordert werde, dem Glaubensgehorsam, als Haltung, nahe?

2. Ein Weihnachtsgruß

Etwa zwei Jahre nach Reinhold Schneiders Tod ging der damalige Bestand seiner Bibliothek an die Badische Landesbibliothek in Karlsruhe über.¹² Der Katalog dort weist sieben Heidegger-Schriften aus: Sein und Zeit (Ausgabe 1941); Hölderlins Hymne „Wie wenn am Feiertage ...“ (zwei Exemplare, beide 1941); Der Feldweg (1949); Holzwege (1950); Zu einem Vers von Mörike. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger von Emil Staiger (1951); Georg Trakl. Eine

⁸ Max Müller, Existenzphilosophie im geistigen Leben der Gegenwart, Heidelberg 1949, in: Der christliche Sonntag 1949, S. 372.

⁹ Deutsche Ausgabe: Helmut Kuhn, Begegnung mit dem Nichts, Tübingen 1950, S. 151.

¹⁰ Die Schrift ist Martin Heidegger zum 60. Geburtstag gewidmet.

¹¹ Hier zitiert Schneider Max Müller.

¹² Zu dem Übergang an die Badische Landesbibliothek s. Maria van Look, Jahre der Freundschaft, Weinheim 1965, S. 260.

Erörterung seines Gedichtes (1953).¹³ Das Werk „Sein und Zeit“ ist verloren gegangen. Auf der Katalogkarte ist handschriftlich „Verlust“ vermerkt. Von den beiden Exemplaren „Hölderlins Hymne“ enthält eines die Widmung Max Müllers: „Für Reinhold Schneider / in Freundschaft und Dankbarkeit / Max Müller / Freiburg i. Br. / 15. XII. 41“.¹⁴

Heideggers Schrift „Holzwege“ ist mit Ausnahme der Seiten 137 bis 192 (darin der größere Teil von „Hegels Begriff der Erfahrung“) fast auf allen Seiten mit Unterstreichungen und, am Rand, mit Anstreichungen, Seitenverweisen, Stichworten von der Hand Schneiders versehen. Hinten im Buch kleben drei Zettel, auf denen Schneider ebenfalls Stichworte aus den „Holzwegen“ mit der jeweiligen Fundstelle notiert hat. Drei der genannten Schriften haben eine Widmung Heideggers. „Der Feldweg“ trägt die Widmung: „Für Reinhold Schneider / mit freundlichen Grüßen / Martin Heidegger / Todtnauberg, 30. Okt. 49“. Bei „Zu einem Vers von Mörike“ lautet die Widmung: „Reinhold Schneider / mit herzlichen Weihnachtsgrüßen / Martin Heidegger / Dez. 1951“. Bei „Trakl“ heißt es: „Für Reinhold Schneider / zu seinem fünfzigsten Geburtstag / mit herzlichen Wünschen / Martin Heidegger / Frbg. 12. Mai 1953“.¹⁵

Als Widmungsexemplare wählte Heidegger Schriften, die Dichter und Dichtungen zum Thema haben und einen Schriftsteller anzuregen vermochten. Aufschlussreich ist, dass Heidegger im Jahre 1951 zu Weihnachten grüßte. 1951 bis weit ins Jahr 1952 hinein wurde Reinhold Schneider in der Bundesrepublik Deutschland wegen seiner Haltung in der Frage der Wiederbewaffnung Deutschlands heftig angegriffen. Schon bald nach dem II. Weltkrieg stellte Schneider fest, dass sich eine Kluft auftat zwischen ihm und manchen katholischen Verehrern und Freunden. Entgegen seinen Hoffnungen wurde in den westlichen Besatzungszonen keine radikale Abkehr vom Militarismus vollzogen. Vielmehr begannen politisch einflussreiche Kräfte sich dafür einzusetzen, dass aufgerüstet wurde.¹⁶ In seiner Weihnachtansprache vom 24. 12. 1948 betonte Papst Pius XII. die Pflicht der Christen zur Verteidigung gegen ungerechte Angriffe.¹⁷ „Auf Gott und die von ihm festgesetzte Ordnung sich stützend, ist der christliche Friedenswille deshalb hart wie Stahl. Er ist von einer ganz anderen Prägung als das gewöhnliche Gefühl für Menschlichkeit, das zu

¹³ Diese sieben Schriften können lediglich ein Anhaltspunkt dafür sein, was Schneider von Heidegger kannte und studiert hatte.

¹⁴ Die Schrägstriche markieren eine neue Zeile.

¹⁵ Reinhold Schneider wurde am 13. Mai 1953 fünfzig Jahre alt.

¹⁶ Vgl. Anselm Döring-Manteuffel, *Katholizismus und Wiederbewaffnung*, Mainz 1981, S. 66ff.

¹⁷ „Ein Volk, das von einem ungerechten Angriff bedroht oder schon dessen Opfer ist, kann, wenn es christlich handeln will, nicht in passiver Gleichgültigkeit verharren, und noch mehr verbietet die Solidarität der Völkerfamilie den anderen, sich in gefühlloser Neutralität als einfacher Zuschauer zu verhalten.“ „Confirma Fratres tuos“, in: Herder – Korrespondenz, 3. Jg. (1948/49), S. 165.

oft nur reine Sentimentalität ist und den Krieg lediglich verabscheut wegen seiner Schrecken und Grausamkeiten ... und nicht auch wegen seiner Ungerechtigkeit.“¹⁸ Wie Schneider erfuhr, hatten US-amerikanische Moralthologen den Einsatz der Atombombe unter bestimmten Voraussetzungen für gerechtfertigt erklärt.¹⁹ Die katholische Amtskirche der Bundesrepublik Deutschland stand auf der Seite der Aufrüstungsbefürworter.²⁰ „Unter dem ‚Schild der Atombombe‘ ist nicht der Ort der Kirche“ schrieb dagegen Schneider in einem „Offenen Brief“ an den „Christlichen Sonntag“, der am 17. 9. 1950 dort veröffentlicht wurde,²¹ obwohl der Herausgeber Karl Färber inzwischen auf die Linie der Wiederbewaffnung eingeschwenkt war und sich damit auf der Seite derer befand, deren Auffassung Schneider bekämpfte.²² Mit dem „Offenen Brief“ endete einstweilen Schneiders Mitarbeit beim „Christlichen Sonntag“. In anderen Presseorganen der Bundesrepublik schrieb Schneider weiter gegen die Wiederbewaffnung. Da ihm Artikel abgelehnt wurden, publizierte er auch in der Ostberliner Zeitschrift „Aufbau“.²³ Im Frühjahr 1951 forderte ein „Hauptausschuß für die Volksbefragung gegen Remilitarisierung“, dass eine Abstimmung über die Wiederbewaffnung angesetzt wird.²⁴ Das Bundesinnenministerium lehnte dies ab und versuchte, die freie Meinungsäußerung darüber zu unterbinden.²⁵ Im Mai begannen publizistische Angriffe auf Schneider.²⁶ Seinem Widerspruch gegen die Wiederbewaffnung wurde mit dem Vorwurf pariert, Schneider halte es mit den Kommunisten oder sei selbst Kommunist.²⁷ Auch viele Freunde und Bekannte distanzieren sich von Schneider.²⁸ Über die Lage, in der er sich nun befand, schrieb Schneider am 4. Dezember 1951 an Werner Bergengruen: „Ich genieße wenigstens den Vorzug des Krankseins und bewege mich nicht von der Stelle, während ich ... als Kommunist, neuerdings als geistig umnachtet gelte, wieder totgesagt werde oder auf dem Wege bin, Protestant zu werden und in Wahrheit nichts weiter sein möchte als ein lebendiger Christ.“²⁹ Heidegger, der mittlerweile emeritiert wurde und seit dem Wintersemester 1950/51 wieder Vorlesungen und Seminare halten konnte, sah sich

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Reinhold Schneider, *Der Nihilismus im Alltag – Wasserstoffbombe und Moral*, in: *Der christliche Sonntag* 1950, S. 133 (23. 4. 1950).

²⁰ Doering-Manteuffel, S. 85ff.

²¹ *Der christliche Sonntag*, S. 304.

²² *Der christliche Sonntag* 1950, S. 267f (20. 8. 1950).

²³ Doering-Manteuffel, S. 165; vgl. auch Ingo Zimmermann, *Reinhold Schneider. Weg eines Schriftstellers*, Berlin 1982, S. 152f.

²⁴ Hans Karl Rupp, *Außerparlamentarische Opposition in der Ära Adenauer*, Köln 1970, S. 52.

²⁵ Ebd.

²⁶ Doering-Manteuffel, S. 165f; Zimmermann, S. 152.

²⁷ Zimmermann, S. 154; s. auch den folgenden Brief an Bergengruen.

²⁸ van Look, S. 116ff.

²⁹ Werner Bergengruen-Reinhold Schneider, *Briefwechsel*, Freiburg 1966, S. 105.

nicht veranlasst, auf Distanz zu gehen, sondern schickte, wie gesagt, Weihnachtsgriße.

3. Das Eichhörnchen

Maria van Look berichtet, dass sich Schneider und Heideger einmal in der kleinen Freiburger Gaststätte „Klösterle“ zu einem Gespräch getroffen haben.³⁰ Der Zusammenhang, in dem dieses Treffen erwähnt wird, legt dafür das Jahr 1947 vor Allerheiligen nahe. Bei dem Gespräch sei die Rede auf die Intelligenz der Tiere gekommen. Schneider habe Heidegger von seinem zutraulichen Eichhörnchen erzählt, das, während er selbst auf der Couch lag, durchs geöffnete Fenster spazierte, die Couch entlang hüpfte, sich auf das Büchertischchen setzte und auf eine aufgeschlagene Schrift Heideggers starrte, darüber nachdachte und sie verstand.³¹ Das Tier, die außermenschliche lebendige Natur im Ganzen bewegte den Dichter wie den Philosophen. Darüber ließ sich ein fruchtbares Gespräch führen. Schneider und Heidegger konnten bemerken, dass sie hier in manchem übereinstimmten. Schneider hatte ein inniges Verhältnis zu der Natur, in der er unmittelbar lebte. Jenes Eichhörnchen gehörte zu denen, die Schneider, nebst zahlreichen Vögeln, jahrelang an seinem Fenster fütterte.³² Im Winter 1957, als der Dichter in Baden-Baden weilte und den Abriss seines Vaterhauses, des Hotels Meßmer, verfolgte, setzte er diese Gewohnheit fort: Er fütterte täglich am Fenster seines Hotels ein Zeisigpärchen. (B 176) Was Schneider vordringlich bewegte, war das Leiden der Kreatur. (Vgl. WW 75) Ein Teil dessen, was sie erleiden, wird Tier und Pflanze vom Menschen zugefügt. Im Spätherbst 1949 wurde der prächtige Birnbaum gefällt, der vor der Wohnung Schneiders in der Mercystraße in Freiburg stand. Die Zerstörung des Baumes traf Schneider tief. „Der Birnbaum“ reflektiert den Lebenszusammenhang, der durch das Fällen zerrissen wurde:³³ „Wir wissen nicht, in welchen Zusammenhängen wir atmen; wie sehr wir von ihnen abhängen, welches feine Gespinnst wir zerreißen Tag für Tag, bei einem jeden Schritt; wieviele Fäden von dem großen Webmeister, dem allumfassenden Leben, hinter unseren Tritten über unseren zerstörenden Händen wieder zusammengesponnen werden; wir fühlen auch nicht mehr, wie das Leben blutet und ausblutet, weil dieses Ganze so wenig geachtet wird. Aber wenn wir nicht mehr froh werden, der Welt in ihrer Schönheit uns nicht mehr freuen können, so liegt

³⁰ van Look, S. 89. Die Gaststätte befand sich Dreikönigstraße 8.

³¹ „Reinhold Schneider hatte die Bücher Martin Heideggers auf dem kleinen Tisch neben seiner Couch liegen.“ van Look, S. 89.

³² van Look, S. 19; 28; 56.

³³ Ebd., S. 23–26. Maria van Look erhielt das Manuskript im Sommer 1950 von Reinhold Schneider geschenkt.

es daran, daß die Gedanken der Menschen wie Axt und Kreissäge Tag und Nacht daran schaffen, die Äste vom Stamm zu spalten und dessen lebendige Kraft zu zerreißen.“³⁴ An anderer Stelle: „Wer kann sagen, daß er Natur versteht?“ (WW 88) Das wissenschaftliche Erklärenwollen, das „um zu“ ist eine Anmaßung. Da werde einem Gliede eine Einzelfunktion zugeteilt, „als ob es sich um das Rädchen einer Konstruktion handle, nicht um einen Lebenszusammenhang, in dem jegliches Vorhandene in unbegrenzten Bezügen wirkt“. (WW 88) Auch das Einteilen der Natur führe zu Missverständnissen. Vielleicht könne man solche Hilfskonstruktionen nicht vermeiden, aber „sie sind Unrecht des Menschen an der Natur“. (WW 89) Die Natur webt in sich selbst, sie „bedarf unseres Wortes nicht; es kann sie gar nicht erreichen“. (WW 89)

Die Qual des Tieres hatte Schneider schon als Kind ebenso sehr erschüttert wie die Qual des Menschen. Vor einem Bettler im Schatten, einem Kind, das vergeblich seine Sträuße aus Tannen und Stechpalmen anbot, vor dem Pferd, „das hinter dem Gestänge des Karussells unter der kreisenden Melodie im zerstörenden Zirkel ging, überfiel mich haltloses Leid“. (VT 18) Aus dem Mitempfinden des Leids von Tieren und Pflanzen, dem Nachdenken über die Lebenszusammenhänge, dem Bewusstsein menschlichen Nichtwissens über diese Zusammenhänge fordert Schneider „Ehrfurcht vor dem Unfassbaren, vor einer Daseinsgemeinschaft hinter der unüberschreitbaren Grenze“. (WW 89) Deshalb müssten bei den Bemühungen um Frieden in der Welt „die Fische, die Vögel, die Bäume, das Wasser, die Luft (uns) fast ebenso erbarmen wie die Menschen“. (FW 350) Denn der Mensch hat „das Amt eines Hirten der Seelen und des Lebens“. (FW 355) „Es kann keine Grenze des Mitleidens geben.“³⁵ Würde uns das Leiden der Schöpfung „zum Anliegen, zur persönlichen Not, wir müssten uns verwandeln; ja, die Geschichte der Völker müsste sich wenden, einem Ziele entgegen, das vielleicht die Herstellung der Menschheit ist“. (97) Schneider ruft dazu auf, das Leiden der Geschöpfe zu mindern: „Wenn wir den Streit der Geschöpfe untereinander auch nicht versöhnen können ..., so können wir sie doch beschützen vor Missetat, so können wir doch auch vor ihnen, wie vor unseren Brüdern, den heilig-unwiderruflichen Entschluß fassen: „Mich verlockst du nicht zu töten.““ (98f) Mit dem „Hirten des Lebens“ klingt von Ferne Heideggers „Hirt des Seins“ an.³⁶ Heidegger wiederum war der Hirt aus seiner katholischen Herkunft vertraut.

³⁴ van Look, S. 25.

³⁵ Reinhold Schneider, Das Leiden der Kreatur, in: ders., Gelebtes Wort, Freiburg 1961, S. 93ff. Hieraus die folgenden Zitate.

³⁶ Martin Heidegger, Über den Humanismus, Frankfurt a. M. 1991, S. 22; 32.

Heidegger widmet dem Tier, der Tierheit, dem außermenschlichen Lebewesen über hundert Seiten schon in „Die Grundbegriffe der Metaphysik“, Freiburger Vorlesung im Wintersemester 1929/30.³⁷ Darin bestimmt er das Tier als weltarm, was nicht heißt, das Tier entbehre oder sei arm. (394) Dem Menschen ist es möglich, sich in das Tier zu versetzen. (308) Das Tier hat ein spezifisches Bei-sich-sein. (347) Das Tier lebt „in einem *Ring*, über den es nicht hinauspringt“, innerhalb des Rings ist etwas für das Tier offen. (363) Diese Offenheit für ... bringt das Tier dazu, sich eine bestimmte Umgebung einzupassen. (384) „Jedes Tier und jede Tierart erringt sich in eigener Weise den Umring, mit dem es einen Bezirk umringt und sich einpaßt.“ (401) Die Umringe der Tiere greifen ineinander. Dieser Zusammenhang der Umringe des Tierreichs ist „von einem ungeheuren und von uns erst geahnten Reichtum des Inhaltes und der Bezüge“. (401) Nach Heidegger wird das Wesen der Tierheit nicht erfasst, wenn die Tiere als Vorhandenes genommen werden, das sich an anderes Vorhandenes anpasst. (402) Es ist vielmehr nötig, die Tiere aus dem Wesen der Tierheit heraus zu verstehen. Die „Verzahnung der Umringe der Tiere ineinander, erwachsend aus dem Ringen der Tiere selbst, zeigt eine Grundart von Sein, die von allem bloßen Vorhandensein verschieden ist. Wenn wir bedenken, daß in jedem solchen Ringen das Lebewesen sich etwas von der Natur selbst wiederum in seinen Umring einpaßt, dann müssen wir sagen: Es offenbart sich uns in diesem Ringen der Umringe ... eine innere, im Leben selbst gelebte Erhabenheit der Natur über sich selbst.“ (402f) Daraus ergibt sich für Heidegger, dass die Natur nicht die unterste Schicht ist, „auf der das Menschenwesen aufgeschichtet wäre, um darauf sein Unwesen zu treiben“. (403) Die Natur steht nicht in einer Fülle von Objekten um den Menschen herum, sondern „der Mensch existiert in eigentümlicher Weise inmitten des Seienden“. (403)

In der Schrift „Über den Humanismus“, 1947,³⁸ hebt Heidegger stärker als in der Metaphysikvorlesung auf das den Menschen „Befremdende“ der anderen „Lebe-Wesen“ ab: Vermutlich ist für uns von allem Seienden, das ist, das andere Lebe-Wesen „am schwersten zu denken, weil es uns einerseits in gewisser Weise am nächsten verwandt und andererseits doch zugleich durch einen Abgrund von unserem ek-sistenten Wesen geschieden ist“. (Hum 17) Die Ferne des Wesens des Göttlichen scheint uns näher als „das Befremdende“ der anderen Lebe-Wesen, „als die kaum auszudenkende abgründige leibliche Verwandtschaft mit dem Tier“. (Hum 17) Im Unterschied zum Menschen sind

³⁷ Martin Heidegger, Die Grundbegriffe der Metaphysik, in: ders., Gesamtausgabe 29/30, Frankfurt a. M. 1983, S. 274ff. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

³⁸ als Brief an Jean Beaufret 1946.

Gewächs und Getier zwar je in ihre Umgebung verspannt, aber niemals in die Lichtung des Seins frei gestellt. (Hum 17) Anknüpfend an seine Aussagen in der Metaphysikvorlesung betont Heidegger indes: „Nicht aber hängen sie darum, weil ihnen die Sprache versagt bleibt, weltlos in ihrer Umgebung.“ (Hum 18)

Schneider wie Heidegger belassen Tier und Pflanze in ihrem Eigenwert. Nach Heidegger passt sich das Tier, das außermenschliche Lebendige nicht darwinistisch an die umgebende Natur an, sondern entfaltet seinerseits Kräfte und Fähigkeiten, sich die Umwelt in seinen Umring einzupassen. Damit reflektiert Heidegger Zusammenhänge, wie sie Schneider häufig bedrücken und beschäftigen. Für Schneider zeigt sich die besondere Lage des anderen Lebendigen, vor allem der Tiere, ausgeprägt in dem Leiden, das ihnen der Mensch zufügt. Der Mensch kann aber das Leiden der Tiere wahrnehmen, sich in es hineinversetzen, mitleiden. Auf das Vermögen, die Tiere zu verstehen, weist auch Heidegger hin. Schneider fordert Ehrfurcht vor Tier und Pflanze, dem in sich webenden Leben. Das überholt, dem Buddhismus nahe, Heideggers dem Daoismus nahes Wort von der „Erhabenheit der Natur über sich selbst“.

4. „Der Spruch des Anaximander“

Für Reinhold Schneider drückt der Spruch des vorsokratischen Philosophen Anaximander (ca. 610–547 v. Chr.), Capelle Nr. 21,³⁹ auf den er in den Schriften seiner drei letzten Lebensjahre immer wieder zurückkommt, das Verhängnis des Lebendigen aus. Heidegger hat diesem Spruch eine Abhandlung „Der Spruch des Anaximander“ gewidmet.⁴⁰ Der Einsatz des Bleistiftes für Hervorhebungen zeigt, dass Schneider diese Abhandlung gründlich gelesen hat. „Nach dem gewöhnlich angenommenen Text“, schreibt Heidegger, übersetzt Nietzsche:

„Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zu Grunde gehen, nach der Notwendigkeit; denn sie müssen Buße zahlen und für ihre Ungerechtigkeiten gerichtet werden, gemäß der Ordnung der Zeit.“ (321)

Diels übersetzt:

„Woraus aber die Dinge das Entstehen haben, dahin geht auch ihr Vergehen nach der Notwendigkeit; denn sie zahlen einander Strafe und Buße für ihre Ruchlosigkeit nach der festgesetzten Zeit.“ (322)

³⁹ Wilhelm Capelle, Die Vorsokratiker, Stuttgart 1968, S. 82.

⁴⁰ Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt a. M. 1994, S. 321ff. Die folgenden Zitate alle aus „Holzwege“ 1994.

Diese beiden Übersetzungen unterscheiden sich kaum voneinander. (322) Heidegger übersetzt gänzlich anders, dabei durchaus eingedenk, „daß alles Übersetzen im Felde des Denkens ein ... Zumuten bleibt“. (367) Da Heidegger vermutet, dass der vordere Teil des als von Anaximander stammend überlieferten Spruches nicht diesem selbst zukommt, sondern „mittelbares Zeugnis des Anaximandrischen Denkens“ ist, (341) übersetzt er nur den von ihm als echt erachteten Teil neu:

„... entlang dem Brauch; gehören nämlich lassen sie Fug somit auch Ruch eines dem anderen (im Verwinden) des Un-Fugs.“ (372)

Dass Heidegger „dahin über-setzt“, (343) bereitet Kopfzerbrechen. Heidegger erläutert: Der Spruch sage etwas darüber aus, wie die Seienden „seinsgemäß“ anwesen: dem Maß der Zeit gehorchend (Fug), die Mitseienden seinlassend (Ruch). „Das Anwesende ist das je Weilige.“ (354) Das Je-Weilige ist zwischen Hervorkommen und Hinweggehen gefügt. Dieses Zwischen ist „die Fuge, der gemäß von Herkunft her zu Weggang hin das Weilende je gefügt ist“. (355) Als das Anwesende kann das Je-Weilige sich verweilen: „Es spreizt sich in den Eigensinn des Beharrens auf. Es kehrt sich nicht mehr an das andere Anwesende.“ (355) „Die Je-Weiligen sind gegen einander rücksichtslos.“ (359) Doch da das Anwesende gefügt ist, fällt es der „Un-Fuge“, dem „Un-Fug“ nicht anheim. (357) Das Anwesende „im Ganzen zerstückt sich nicht in das nur rücksichtslos Vereinzelte“. (359) Seine ungewöhnliche Übersetzung begründet Heidegger mit folgenden Überlegungen: Die Übersetzung des Spruches „läßt sich nur im Denken des Spruches nachdenken“. (372) Das Denken vollzieht sich in der geschichtlichen Zwiesprache der Denkenden. Der Spruch spricht erst an, „indem wir bedenken, worin die Wirrnis des jetzigen Weltgeschickes besteht“ (372): „Der Mensch ist auf dem Sprunge, sich auf das Ganze der Erde und ihrer Atmosphäre zu stürzen, das verborgene Walten der Natur in der Form von Kräften an sich zu reißen und den Geschichtsgang dem Planen und Ordnen einer Erdregierung zu unterwerfen. (...) Das Ganze des Seienden ist der eine Gegenstand eines einzigen Willens zur Eroberung“ geworden. „Das Einfache des Seins ist in einer einzigen Vergessenheit verschüttet.“ (372)

Von Schneider gibt es in der Schrift „Verhüllter Tag“ (1954) an Anaximander gemahnende Sätze. Schneider denkt Anaximander ins Christliche. Das ist ja das Furchtbare, lesen wir dort, „daß die Welt untergeht in die Schuld Aller und diese Schuld gerichtet wird“. (VT 31) Den Selbstmord nennt Schneider „eine kaum überbietbare Auflehnung gegen Gottes Gesetz“ und „gegen den auferlegten Anteil an dem in jedem Falle mitverschuldeten Leid der Welt“. (VT 50) Wer das Irdische bejaht, „kann der Mitschuld nicht ausweichen“. (VT 148)

Jeder „steht vor Gott für die Schuld des Volkes, der Menschheit. Denn er atmet allein in diesem Zusammenhang.“ (VT 148) Schneider spricht hier jeweils von Schuld der Menschen. Jeder einzelne trägt mit Schuld am Leid der Welt. Diese Schuld wird von Gott gerichtet. Während Leid und Schuld hier ganz und gar im christlichen Horizont stehen und eher von Dostoevskij als von Anaximander inspiriert scheinen⁴¹, gelangt ab 1956 anderes in den Blick: Schneider nimmt den Spruch des Anaximander als Aussage über eine Gesetzmäßigkeit, die alles Lebendige umgreift. Deshalb der Bezug auf Sebastian Franck, „daß jegliches Töten, wenn es nicht klares Unrecht ist, doch mit einem Unrecht zusammenhängt; daß Leben für sein Dasein und für seinen Fortbestand Unrecht entrichtet“. (FW 309) Immer wieder bezieht sich Schneider im „Balkon“ auf den Spruch. Schopenhauer sagte die Wahrheit „von der Schuld dazusein, einer Weisheit der Griechen und der Spanier“. (B 90) Der spanische Dichter Lorca war ein Verkünder dieser Weisheit, er war Dichter „der von dem einen heiligen Bande des Lebens durchschlungenen Welt, in der ein jedes Geschöpf Recht hat und jegliches Dasein Schuld“. (B 94) „Für eine jede geschichtliche Erscheinung versteht es sich von selbst, daß das Prinzip ihres Untergangs ihr eingeboren ist.“ (B 127) Das sei uralte geschichtliche Weisheit:

„Woraus aber die Entstehung der Dinge ist, darein findet auch ihr Untergang statt, gemäß der Schuldigkeit.“ (B 127)⁴²

Es sei, so Schneider, „die Theologen mögen mir, wenn möglich, verzeihen und mich im Frieden meines Ketzertums lassen“, eine unbezahlbare, aber wohl von allen Seiten empfundene Schuld im Sein und, nach Anaximander, sogar ein Bedürfnis der Dinge, mindestens die Notwendigkeit „einander Strafe und Buße zu zahlen für ihr Unrecht, gemäß der Anordnung der Zeit“. (B 127)⁴³ „Dieses geheimnisvolle Unrecht ist nur das Dasein selbst.“ (B 127) Es erweise sich im Leben, dass das Negative anderen spezifischen Gewichts ist als das Positive, „daß es in der Atomhierarchie wesentlich höher rangiert und eine Negation eine weit härtere Durchschlagskraft hat als eine Bejahung. Das scheint in der Natur des Daseins zu liegen, in der rätselhaften Neigung zur Buße, im Gefälle zum Leid“. (B 134) Eine Betrachtung über die Aale verbindet Schnei-

⁴¹ Vgl. Fjodor M. Dostojewskij, Die Brüder Karamasow, München 1988, S. 432–434 [aus den Belehrungen des Starez Sosima].

⁴² Von Schneider als Zitat gekennzeichnet. Diese Übersetzung stimmt annähernd wörtlich mit Capelle, S. 82 überein: „Woraus aber die Dinge ihre Entstehung haben, darein finde auch ihr Untergang statt, gemäß der Schuldigkeit.“ (Capelle bringt den Spruch in indirekter Rede.) Das Werk von Capelle ist erstmals 1935 in München im Verlag Kröner erschienen. Es fand weite Verbreitung und wurde immer wieder aufgelegt.

⁴³ Von Schneider als Zitat gekennzeichnet. Capelle, S. 82: „... einander Sühne und Buße für ihre Unge-
rechtigkeit, gemäß der Verordnung der Zeit“. Diels (s. o.) übersetzt mit „Strafe und Buße“. Schneider „bedient sich“ bei verschiedenen Übersetzern.

der mit einer Reflexion im Sinne der überkommenen Anaximander-Übersetzung: „Wenn die Aale geschlechtsreif geworden sind, wandern sie aus den Flüssen Europas durch den Atlantik, über den sie vor Jahren kamen, zurück in das Saragossameer: das ist die Wiege der Zeugung und des Todes. Die Eltern sterben; die Jungen ziehen auf ihrem Wege über den Atlantik in die europäischen Flüsse, Myriaden ausgeworfenen Lebens, Opfer des Daseins, Dasein, das seine Schuldigkeit bezahlt.“ (B 166) Auf den Menschen bezogen stellt Schneider fest, dass kein irdischer Verlust zur Empörung berechtigt, „weil wir die Dinge nur um den Preis ihres Endes besitzen, und also ein jedes seine Schuldigkeit bezahlt“. (B 175)⁴⁴

Ergebnis: In den Übersetzungen wie sie Nietzsche, Diels und Capelle bieten, findet Schneider ausgedrückt, was seinem Verständnis von Leben als Zusammenhang des Leidens und der Schuld entspricht. Sicherlich: Auch Schneider sieht, dass „das Ganze des Seienden ... der eine Gegenstand eines einzigen Willens zur Eroberung“ geworden ist. (Ho 372) Dennoch denkt Schneider den Spruch des Anaximander ganz anders als Heidegger, den er zu dem Thema studiert hat. Hier ist ein Unterschied, der sich am besten verdeutlichen lässt, wenn man Heideggers / Schneiders Anaximander-Verständnis auf die Lehren des Daoismus / Buddhismus hin denkt: Heideggers Auslegung findet ihren Ort im Daoismus,⁴⁵ Schneiders Verständnis im Buddhismus. Heideggers Übersetzung beinhaltet, was Laozi über den Weisen sagt: Der daoistische Weise handelt nicht wider die Natur, sondern fügt sich ein. Er handelt sanft (wu wei). Er lässt das andere Seiende sein, er spreizt sich nicht auf, sein Anwesen ist rücksichtsvoll. Buddhistisch verstanden wird bei dem, was Heidegger „Fug“ und „Ruch“ nennt, das Leiden herausgehoben, denn Leben ist Leiden. Als Erleuchteter und Geläuterter kann der Mensch das Leiden mindern, aufheben aber kann er es nicht – außer für sich selbst im Nirwana. Beim späten Schneider gehen die christliche Schuld- und Leidenslehre, vor allem diejenige Dostoevskijs und die buddhistische Leidenslehre ineinander.

⁴⁴ Vgl. noch WW 237.

⁴⁵ Zu Heidegger und Daoismus vgl. Kah Kyung Cho, Heidegger und die Rückkehr in den Ursprung, in: Dietrich Papenfuß und Otto Pöggeler (Hrsg.), Zur philosophischen Aktualität Heideggers, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1992, S. 299ff sowie Günter Wohlfart, Heidegger und Laozi, in: ders., Der Philosophische Daoismus, Köln 2001, S. 55ff.

5. Technik und Kehre

Schneider: Die Wissenschaft in ihrem Übergang in die Technik hat sich aus geschichtlichen Prozessen herausgearbeitet und zielt unablenkbar in solche. (WW 68) Diese zerstörerische Bahn zu verlassen, verlangt den Willen zur Umkehr.

Heideggers Denken erfasst seit den vierziger Jahren verstärkt neuzeitliche Wissenschaft und Technik als Ausdruck von „Seinsverlassenheit“. Er fragt nach der „Verwindung“ von Technik in einen „anderen Anfang“.

5.1. Technik

Zu Beginn wird kurz Heideggers „Die Zeit des Weltbildes“ aus „Holzwege“ referiert.⁴⁶ Die Thesen Heideggers werden dann auf Äußerungen Schneiders bezogen. Es folgen Heideggers „Die Frage nach der Technik“ und „Überwindung der Metaphysik“, beide Arbeiten in dem Werk „Vorträge und Aufsätze“.⁴⁷ Auch deren Grundgedanken werden in Beziehung zu Gedanken Schneiders gesetzt.

„Die Zeit des Weltbildes“⁴⁸

Das Wesen der neuzeitlichen (Natur-)Wissenschaft ist die Forschung. Sie besteht darin, einen Bereich des Seienden zu öffnen, in den hinein ein bestimmter Grundriss der Naturvorgänge entworfen wird. (77) Zur Umwandlung in Forschung gehört das Experiment, dem ein Gesetz zugrunde gelegt wird, für das der Grundriss des Gegenstandsbezirks das Maß gibt. (80f) Insofern jede Wissenschaft als Forschung auf den Entwurf eines umgrenzten Gegenstandsbezirks gründet, ist sie notwendig Einzelwissenschaft. (83) Die Einzelwissenschaften müssen sich einrichten auf die eigenen Ergebnisse als die Mittel und Wege des fortschreitenden Verfahrens. (84) Heidegger macht diese Konzentration auf das Verfahren, diesen Vorrang des Verfahrens vor dem Seienden als das Wesen des Betriebscharakters der Forschung aus. Dieser ist der innere Grund für die Notwendigkeit ihres Institutscharakters. Statt des Gelehrten gibt es jetzt den Forscher, der in Forschungsunternehmungen steht. Und „der Forscher drängt von sich aus notwendig in den Umkreis der We-

⁴⁶ Martin Heidegger, Holzwege, S. 75ff. Ergänzungen aus: „Wozu Dichter?“, ebd. S. 269ff.

⁴⁷ Martin Heidegger, Vorträge und Aufsätze, Stuttgart 1997, S. 9ff; S. 67ff. Ergänzungen aus „Das Ding“, ebd. S. 157ff.

⁴⁸ Die Stellenverweise dieses Abschnitts alle auf „Holzwege“ bezogen.

sensgestalt des Technikers“. (85) Der Vorzug des Systems der neuzeitlichen Wissenschaft besteht in der größtmöglichen Beweglichkeit der Umschaltung und Einschaltung der Forschung in die jeweils leitenden Aufgaben. Je unbedingter die Wissenschaftler und die Forscher mit der neuzeitlichen Gestalt ihres Wesens ernst machen, um so unmittelbarer werden sie sich für den gemeinen Nutzen bereitstellen können. (86)

Welche Auffassung des Seienden führt dazu, dass die Wissenschaft zu Forschung wird? (86) Es ist die Auffassung vom Seienden, die das Seiende zum Gegenstand, Objekt macht. „Nur was dergestalt Gegenstand wird, *ist*, gilt als seiend.“ (87) Indem das Seiende Objekt wird, wird der Mensch zum entwerfenden Subjekt: Die Welt wandelt sich für den Menschen zum Bild. Der Mensch setzt sich selbst als die Szene, in der das Seiende fortan sich vorstellen, Bild sein muss. „Jene Art des Menschseins beginnt, die den Bereich der menschlichen Vermögen als den Maß- und Vollzugsraum für die Bewältigung des Seienden im Ganzen besetzt.“ (92) Das menschliche Wollen ist „nur so in der Weise des Sichdurchsetzens (...), daß es zum voraus alles, ohne es schon zu übersehen, in seinen Bereich zwingt“. (289) „Das Vorstellen ist nicht mehr das Vernehmen des Anwesenden.“ (108) Es ist vielmehr „das Ergreifen und Begreifen von ...“ (108) „Nicht das Anwesende waltet, sondern der Angriff herrscht.“ (108) „Im planetarischen Imperialismus des technisch organisierten Menschen erreicht der Subjektivismus seine höchste Spitze.“ (111) Die damit einhergehende organisierte Gleichförmigkeit „wird das sicherste Instrument der vollständigen, nämlich technischen Herrschaft über die Erde“. (111) So sind „der Prozeß der Produktion ... durch den Markt“ (292), die „moderne Wissenschaft und der totale Staat“ eine notwendige Folge des Wesens der modernen Technik. (290) „Von den Mitteln und Formen, die für die Organisation der öffentlichen Weltmeinung ... angesetzt werden, gilt das Gleiche.“ (290) Heidegger sieht die Neuzeit in den entscheidenden und vermutlich dauerhaftesten Abschnitt ihrer Geschichte eintreten. (94)

Wissenschaft – Technik – Krieg

„Das Maß ist zersprengt (...), das fragende Experiment hat den Erdkreis besiegt“, so kommentiert Schneider Adalbert Stifters Wort „Mäßigung besiegt den Erdkreis“. (WW 22) Damit verweist er auf die Bedeutung, die dem Experiment für die neuzeitliche Wissenschaft und Technik zukommt. Ähnlich Heidegger sieht Schneider Wissenschaft und Technik ineinandergehend und auf das Seiende zielend. „Die Wissenschaft in ihrem Übergang in die Technik“ hat sich „aus geschichtlichen Prozessen herausgearbeitet“ und zielt „unablenkbar in solche“. (WW 68) Die Forscher tragen nur die Kontinuität der Geistesgeschichte aus. (FW 371) Wissenschaft und Forschung sind verwoben mit

dem Geschichtsgang, sind weltumspannend. Sie beschleunigen den Geschichtsprozess in nie gekanntem Ausmaß auf Krieg und Untergang hin: „Die Forschung als solche, die Erkenntnis an sich ... sind dem Krieg über und über verschuldet. Wir rasen auf immer kühneren Kurven zum Passe hinauf; oben erwarten wir uns selbst; das furchtbare Doppelwesen wird auf uns zukommen, uns ergreifen und hinabschleudern in die Schluchten unter dem Simplon.“ (WW 64) Ähnlich Heidegger: „Die Wissenschaft als Forschung ist eine unentbehrliche Form dieses Sicheinrichtens in der Welt, eine der Bahnen, auf denen die Neuzeit mit einer den Beteiligten unbekanntem Geschwindigkeit ihrer Wesenserfüllung zurast.“ (Ho 94) Schneider hebt heraus, dass Wissenschaft und Forschung dem Krieg dienen: „Entfaltung der Wissenschaft und der Kriegstechnik sind wesensmäßig verknüpft. Sie treiben einander unaufhaltsam.“ (FW 343)

Was für Heidegger eine Seite ist,⁴⁹ rückt für Schneider nach vorn: Technik ist in erster Linie Kriegstechnik. „Denn die Spitze, in der alle Kräfte zusammenstrahlen, ist die moderne Waffe, und wenn der erste Wagen steckenbleibt, schieben sich alle zertrümmernd übereinander.“ (WW 145) Mit der Erfindung, der Produktion und dem Einsatz der Atomwaffen hat sich die Lage der Menschheit radikal verändert. Binnen kürzester Zeit kann die Menschheit ausgelöscht, können ihre Lebensgrundlagen vernichtet werden. Die Atomwaffen sind Ergebnis der Unfreiheit der Wissenschaftler und Forscher: Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ist das Laboratorium „ein Staatsgefängnis, dessen Insassen, bei leidlicher Verpflegung, vorzüglicher Ausrüstung und entsprechender Sorglosigkeit ihre Arbeiten dem Hausbesitzer abzuliefern haben“. (B 98) „Auch das Genie arbeitet heute im Steinbruch der Macht.“ (WW 22) Die Unfreiheit der Wissenschaft hat im Gefolge, dass sich immer Spezialisten und Experten finden, die dem Rüstungs- und Kriegsinteresse der Staatsmacht dienende Gutachten verfassen und „nachweisen“, dass Gefahren keine Gefahren sind. (vgl. RD 206) Wer sich heutzutage Nachwuchs wünscht, führt Schneider in „Winter in Wien“ aus, der „muß mit einem variablen Gehalt an Strontium 90 in dessen Knochen rechnen. An gelehrten Staatsdienern, die ihn darüber hinwegtrösten, wird es niemals fehlen.“ (WW 196) Schneider geißelt die Hybris: „Welch absurder Glaube an die vom Staat inthronisierte Wissenschaft!“ und fasst zusammen, was sich abzeichnet: „Die Wissenschaft ist guter Hoffnung, befruchtet vom Staat: sie wird eine Tyrannis zur Welt bringen, die Ketzergerichte übertrifft.“ (WW 118) Diese Gefahren gehen davon aus, dass die

⁴⁹ Vgl. auch VuA S. 42: „... wie die Wissenschaften seit geraumer Zeit sich immer entschiedener und zugleich unauffälliger in alle Organisationsformen des modernen Lebens verzahnen: in die Industrie, in die Wirtschaft, in den Unterricht, in die Politik, in die Kriegführung, in die Publizistik jeglicher Art.“

„führende Geistesmacht“ unserer Epoche die sogenannte Naturwissenschaft ist, führend, weil sie das Denken und künftige Lebensformen entscheidet (RD 187), führend und geführt, unfrei.

Heidegger hebt hervor, dass die neuzeitliche Wissenschaft notwendig in Einzelwissenschaften zerfallen ist. (Ho 83) Schneider betont ihr Zusammenwirken. Sie sind alle der Zuarbeit für den Krieg unterworfen: „Die Rüstung befiehlt nicht allein der Physik, sondern sie stellt auch der Biologie und Psychologie Aufgaben, eigentlich jeder Wissenschaft, und diese prägt wieder die Gestalt und Ungestalt der Rüstung aus.“ (RD 205) Mit der Physik ist auch die Medizin dem Räderwerk ... verfallen.“ (B 26) Sie haben alle in „einer Zeit der ‚Forschungszentren‘ in Wolkenkratzergestalt, von Staates, nicht von Gottes Gnaden ... gegenüber gewissen militärisch-katastrophalen Eventualitäten ... Erhebliches beizutragen“. (B 26) In seinem letzten Lebenswinter hielt Schneider in Wien einen Vortrag über das Thema, darüber, dass der engste Zusammenhang der Physik, Chemie, Medizin mit dem Krieg und der Macht besteht, dass alle Friedenswirtschaft in Kriegswirtschaft einmündet. (WW 129) Hier nennt Schneider nach der Zweiheit Forschung–Staat eine dritte Größe: die Wirtschaft.⁵⁰ Heidegger sieht den „planetarischen Imperialismus“ (Ho 111), wie der „Weltmarkt die Erde umspannt“ (Ho 292), den „totalen Staat“ (Ho 290), die Unterwerfung des Geschichtsgangs unter eine Erdregierung (Ho 372) als zur modernen Wissenschaft und zum Wesen der Technik gehörig.

„Die Frage nach der Technik“⁵¹

Heidegger unterscheidet Technik und moderne Technik. Technik als traditionelle Landwirtschaft, als Handwerk, künstlerisches Schaffen entbirgt, indem sie Anwesendes in den Vorschein bringt, indem sie hervorbringt: Poiesis. Im Unterschied zur Poiesis vollzieht sich das Entbergen in der modernen Technik als Stellen und Herausfordern. Heidegger zeigt diesen Unterschied am Beispiel eines Wasserkraftwerks. „Das Wasserkraftwerk ist in den Rheinstrom gestellt. Es stellt ihn auf seinen Wasserdruck, der die Turbinen daraufhin stellt, sich zu drehen... Im Bereich dieser ineinandergreifenden Folgen der Bestellung elektrischer Energie erscheint auch der Rheinstrom als etwas Bestelltes. Das Wasserkraftwerk ist nicht in den Rheinstrom gebaut wie die alte Holzbrücke, die seit Jahrhunderten Ufer mit Ufer verbindet. Vielmehr ist der Strom in das Kraftwerk verbaut.“ (19) Das, was durch das herausfordernde Stellen zustande kommt, ist bestellt, „auf der Stelle zur Stelle zu stehen ... um selbst

⁵⁰ Vgl. auch RF 181.

⁵¹ Alle folgenden Seitenverweise bezogen auf VuA.

bestellbar zu sein für ein weiteres Bestellen“. (20) Das so Bestellte ist der Bestand. (20) Heidegger bezeichnet die Weise des Entbergens, die im Wesen der modernen Technik waltet und selber nichts Technisches ist, als das Gestell. (23f) Der heutige Mensch steht von vornherein im Wesensbereich des Gestells; er kann nicht erst nachträglich eine Beziehung zu ihm aufnehmen. (27) Das Geschick ist das, was den Menschen auf den Weg des Entbergens bringt. (28) Das Geschick als Gestell ist Gefahr, die höchste Gefahr. Sobald nämlich der Mensch nur noch Besteller des Bestandes ist, gelangt er dorthin, „wo er selber nur noch als Bestand genommen werden soll“. (30) „Die Bedrohung des Menschen kommt nicht erst von den möglicherweise tödlich wirkenden Maschinen und Apparaturen der Technik. Die eigentliche Bedrohung hat den Menschen bereits in seinem Wesen angegangen.“ (32) Sie kommt von der Herrschaft des Gestells, die mit der Möglichkeit droht, dass der Mensch „den Zuspruch einer anfänglicheren Wahrheit“ nicht erfährt. (32)

„Überwindung der Metaphysik“⁵²

Die Weltlage ist von der Verendung der Metaphysik bestimmt: Die Metaphysik ist in ihre Ver-endung, damit zugleich Vollendung eingegangen. (68f) „Die Verendung *dauert* länger als die bisherige Geschichte der Metaphysik.“ (67) Aus der Metaphysik stammt die Verwüstung der Erde. Der Mensch der Metaphysik, nach Heidegger das animal rationale, wird zum arbeitenden Tier fest-gestellt. (68) Verwüstung ist Untergang. „Der Untergang hat sich schon ereignet.“ (69) Heidegger wendet diese Aussage auf die Atomwaffen an: „Der Mensch starrt auf das, was mit der Explosion der Atombombe kommen könnte.“ (158) Er sieht nicht, was lang schon geschehen ist, „was nur noch als seinen letzten Auswurf die Atombombe und deren Explosion aus sich hinaus-wirft“. (158) „Worauf“, fragt Heidegger, „wartet diese ratlose Angst noch, wenn das Entsetzliche schon geschehen ist?“ (158) Die Folgen des schon Geschehenen, des Untergangs sind die Begebenheiten der Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. (69) Der Ablauf des schon Verendeten wird im Sinne des letzten Stadiums der Metaphysik historisch-technisch geordnet. Diese Ordnung wirkt unwiderstehlich, weil der Anschein entsteht, sie könne ohne ein Entbergen des Wesens des Seins auskommen. (69) In der Welt der vollendeten Metaphysik richtet sich der Wille zum Willen als „die Technik“ ein. (76) Dieser Name umfasst die vergegenständlichte Natur, die betriebene Kultur, die gemachte Politik, die übergebauten Ideale. (76) Die maschinenhafte Erzeugung und Zurük-

⁵² Alle folgenden Seitenverweise bezogen auf VuA, sofern nicht anders angegeben.

stung ist nicht für sich allein die Technik, sondern hat innerhalb der Technik eine Vormachtstellung. (76)

Heidegger untersucht den inneren Zusammenhang von Seinsverlassenheit und Leere, Vernutzung des Seienden und Krieg, Ordnen und Ziellosigkeit. Die Weltkriege und ihre Totalität sind Folgen der Leere der Seinsverlassenheit. (88) „Sie drängen auf die Bestandsicherung einer ständigen Form der Vernutzung.“ (88) „Die Welt-Kriege sind die Vorform der Beseitigung des Unterschiedes von Krieg und Frieden.“ (88) „Der Krieg ist zu einer Abart der Vernutzung des Seienden geworden, die im Frieden fortgesetzt wird.“ (89) Dieser lange Krieg geht in einen Zustand über, „in dem das Kriegsmäßige gar nicht mehr als ein solches erfahren wird und das Friedensmäßige sinn- und gehaltlos geworden ist“. (89) Die Vernutzung aller Stoffe, eingeschlossen der Rohstoff „Mensch“, wird bestimmt durch die Leere, in der das Seiende hängt. (91) „Diese Leere muß ausgefüllt werden.“ (91) Da sie aber niemals durch die Fülle des Seienden auszufüllen ist, bleibt nur die unausgesetzte Einrichtung des Seienden auf die ständige Möglichkeit des Ordners. Das Ordnen ist die Form der Sicherung des ziellosen Tuns. (91) „Die Technik ist von da gesehen, weil auf die Leere des Seins wider ihr Wissen bezogen, die Organisation des Mangels.“ (91) Folgerichtig wendet sich Heidegger gegen die sogenannte friedliche Nutzung der Atomenergie: „Was den Menschen in seinem Wesen bedroht, ist die Willensmeinung, durch eine friedliche Entbindung, Umformung, Speicherung und Lenkung der Naturenergien könne der Mensch das Menschsein für alle erträglich und im ganzen glücklich machen. Aber der Friede dieses Friedlichen ist lediglich die ungestört währende Unrast der Raserei des vorsätzlich nur auf sich gestellten Sichdurchsetzens. Was den Menschen in seinem Wesen bedroht, ist die Meinung, dieses Durchsetzen des Herstellens lasse sich ohne Gefahr wagen.“ (Ho 294)

„Die Katastrophe ist da“

Bei Schneider findet sich die den Dichter kennzeichnende Aussage: „Und solange uns die Sprachen erquicken ... können wir nicht absterben, auch dann nicht, wenn der Rhein, wie nicht zu verhindern, gänzlich zur industriellen Vorrichtung geworden ist, also zur vollkommenen Leere.“ (B 11) Hier erscheint Heideggers in den Rheinstrom gestelltes Wasserkraftwerk aus derselben oberrheinischen Anschauung. Ähnlich Heidegger sieht Schneider moderne Technik als Leere und hält der „industriellen Vorrichtung“, der „Leere“ eine Fülle entgegen: „solange uns die Sprachen erquicken ...“ Dies ist verwandt mit Heideggers Diktum von der Sprache als „das Haus des Seins“, wohingegen die moderne Technik Ausdruck von Seinsverlassenheit ist. Leere wird für Schneider dort hergestellt, wo Natur und Kultur aus- und abgeräumt werden, um für

moderne technische Einrichtungen Platz zu schaffen. So ist der Rhein kein Strom mehr. Statt einer Wiese gibt es eine „Grünfläche“ oder einen Parkplatz für die „maschinellen Fuhrwerke“. (B 9f) Altehrwürdige, erinnerungsschwere Häuser und Denkmäler – wie sein Vaterhaus, das Hotel „Messmer“ in Baden-Baden – werden abgerissen.⁵³ „Denn jetzt geht es um den leeren Raum, die reibungslose Regelung des Verkehrs.“ (B 149) Jenes „Bedürfnis nach Leere“, das Schneider eindringlich im Winter 1957, als er längere Zeit in seiner Heimatstadt weilte, studieren konnte, zielt auch darauf ab, die Erinnerungen zu löschen, indem die Zeugen der Vergangenheit zerstört werden. Heimat beginnt sich in Ortlosigkeit aufzulösen: „Heute gilt ja keine Zeit mehr, sie entschwindet mit dem Ort, und alles Gewesene und Geschichtliche zieht sich im Nirgendwo zusammen.“ (B 66)

Den heideggerischen Gedanken des schon eingetretenen und sich vollziehenden Untergangs finden wir bei Schneider auf die Rüstung zugespitzt: „Wir müssen uns doch klar darüber sein, daß die von der Menschheit gefürchtete Katastrophe sich längst ereignet hat: im geistigen Sinn als Erdenken der neuen Waffe, im sittlichen als damit verbundener oder vorausgehender Entschluß, im materiellen als rastlos betriebene Herstellung und Anhäufung ... Die Katastrophe ist da; sie ist ein Element unserer Wirklichkeit.“ (VT 151) „Was wir fürchten, ist längst da, gehört zu uns.“ (FW 345) „Was die Zukunft bringen könnte, ist ja da.“ (WW 33) Nicht erst der die Menschheit als ganze bedrohende Einsatz der Atomwaffen im Kampf der Mächte wird die Katastrophe sein, sondern die Katastrophe ist bereits Wirklichkeit aufgrund jener verheerenden Möglichkeit des Einsatzes der Atomwaffen. Noch weiter zurück gesehen: Nicht erst das Vorhandensein der Atomwaffen ist die Katastrophe, sondern schon der Entschluss zu ihrer Erfindung und die Umsetzung des Entschlusses. Die Hauptanstrengung der Staaten ist auf die Vorbereitung von Krieg gerichtet; die intensivste Arbeit wird in den Laboratorien der Vernichtung geleistet. (FW 342f; RD 213) Der Wettlauf um die stärkeren Waffen ist ein Todeszirkel. (RD 214) Die Menschheit ist mittlerweile eine Einheit, und zwar von Gnaden des „Geistes“, der die Waffen ersann, „der Technik und des Todes“. (RD 204) Ein Abgeordneter des Deutschen Bundestages habe die Paradoxie zur Verfügung gestellt, dass die Aufrüstung der beste Beitrag zur Abrüstung sei, „weil sie nämlich den Gegner veranlassen wird, abzurüsten“. (FW 343) Schneider urteilt: „Das ist echter Krieg: Eroberung von Vernichtungspotenzen, Okkupation von Todesbezirken.“ (FW 343) „Der Krieg ist also schon da.“ (RD 206)

⁵³ Vgl. B 10, 29; 50; WW 107; 113.

5.2 Kehre

„Die Kehre“⁵⁴ entfaltet Gedanken, die Heidegger schon am Ende von „Die Frage nach der Technik“ erörtert. Wir stützen uns der Kürze halber auf diese Zusammenfassung.⁵⁵

Wo das Gestell herrscht, sagt Heidegger, ist in höchstem Sinne Gefahr. (32) Dem setzt er das Wort Hölderlins entgegen: „Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.“ Auf die Technik bezogen ergibt sich: Das Wesen der Technik birgt das Wachstum des Rettenden in sich; das Rettende wurzelt und gedeiht in ihrem Wesen. (33) Um das Rettende zu erblicken, muss das Wesen des Gestells noch genauer erkannt werden. „Wesen“ muss hier verstanden werden als „währen“, „gewähren“. (35) Als das Gewährende bringt das Gestell den Menschen auf einen Weg des Entbergens von solchem, das er von sich allein aus weder erfinden noch machen kann. Gerade im Gestell kommt die unzerstörbare Zugehörigkeit des Menschen in das Gewährende zum Vorschein. Es zeigt sich, dass das Wesen der Technik zweideutig ist: Einmal fordert das Gestell in das „Rasende des Bestellens“ heraus, das den Bezug zum Wesen der Wahrheit von Grund auf gefährdet. „Zum anderen ereignet sich das Gestell seinerseits im Gewährenden, das den Menschen ... vielleicht künftig erfahrener werden lässt, der Gebrauchte zu sein zur Wahrnis des Wesens der Wahrheit. So erscheint der Aufgang des Rettenden.“ (37) Wie kann die Rettung auf den Weg gebracht werden? Dadurch, dass wir das Rettende in seinem Wachstum hegen und dabei „jederzeit die äußerste Gefahr im Blick behalten“. (37) Vielleicht sind die schönen Künste gerufen, „an ihrem Teil das Wachstum des Rettenden“ zu hegen. (39) „Je mehr wir uns der Gefahr nähern, um so heller beginnen die Wege ins Rettende zu leuchten.“ (40)

Das, worauf die Kehre hinführt, fasst Heidegger in dem Brief „Über den Humanismus“ als Heimat. Heimkunft heißt, in sein Wesen finden. Wenn Hölderlin von der Heimkunft der Deutschen dichtete, dann meinte er eben dieses: die Deutschen sollten in ihr Wesen finden. Dieses Wesen ist gesehen aus „der Zugehörigkeit in das Geschick des Abendlandes“, das „weltgeschichtlich aus der Nähe zum Ursprung“ gedacht ist. (Hum 29) „Das ‚Deutsche‘“, postuliert Heidegger, „ist nicht der Welt gesagt, damit sie am deutschen Wesen genese, sondern es ist den Deutschen gesagt, damit sie aus der geschickhaften Zugehörigkeit zu den Völkern mit diesen weltgeschichtlich werden. (...) Die Heimat dieses geschichtlichen Wohnens ist die Nähe zum Sein.“ (Hum 29)

⁵⁴ Vorträgen 1949 zu Bremen und 1950 auf Bühlerhöhe, gedruckt 1962 zusammen mit „Die Frage nach der Technik“ als „Die Technik und die Kehre“.

⁵⁵ Die folgenden Stellenverweise bezogen auf VuA, sofern nicht anders angegeben.

Nach Schneider haben Wissenschaft und Technik und die mit ihnen verkoppelten wirtschaftlichen und politischen Mächte die Menschheit an den Rand des Abgrunds getrieben. Das Ende scheint absehbar – „oder die unglaubliche Wandlung, die uns retten würde“. (WW 69) Wie aber ist Rettung möglich? Veränderungen entstammen der sittlichen Kraft entschlossener Menschen. Rettung ist möglich, wenn die Einsicht da ist, dass geschehen muss, was noch nie geschehen ist (RD 194) „Gegen alle Wahrscheinlichkeit muß an der Stelle, wo wir angelangt sind, eine Hoffnung sich erheben, ein Bemühen entfacht werden, die den heute gedachten, vollzogenen Gedanken des Todes entgegen sind.“ (RD 192) „Wer seiner Sache sicher ist, kann opfern, ausharren, hoffen.“ (RD 192) Durch sein ganzes Sein und Wirken, durch überlegene Erkenntnis und Haltung kann jeder einzelne auf die Lage antworten. (RD 193) Die Wirkung solchen Lebensvollzugs ist weitreichend: „Es steht einem jeden frei, die Resonanz zu beobachten, die das Geschehen in uns und um uns, in der ganzen Welt, im Raume solchen Ernstes, solcher Sittlichkeit hat.“ (RD 194) „Extreme Existenzen tun not.“ (WW 127) Die geschichtliche Lage erfordert das Radikale, die nicht verklausulierte „Entscheidung in Sachen der Waffen wie des Glaubens und der Sittlichkeit“. (WW 144) Vielleicht können schon wenige extreme Existenzen, indem sie die Wahrhaftigkeit, die Kunst, den Glauben, die Liebe bis aufs Äußerste intensivieren, zu Wirkstoffen in einem Volk werden. (WW 127) All dies auf dem Grunde der Heimat. Der eisige „Winter in Wien“ wird erwärmt von der Heimat: „Ich sehne mich nach ... der Geborgenheit der Fachwerkdörfer, dem Atem des Erwachens, der durch die Weinberge zieht. Jetzt, gegen den Frühling“ drängt „in allen Wurzeln, Stämmen und Trieben ... ungestümes Leben.“ (WW 241)

Rettung ist also möglich. Sie gründet auf einem Willensakt der Umkehr. Diese setzt auch bei Schneider Erkenntnis der Lage voraus. Eine für die Deutschen als Volk gedachte Perspektive eröffnet Schneider anders als Heidegger. Schneider erstrebt in der Düsseldorfer Friedensrede die Verbindung der Deutschen mit der Weltgeschichte in dieser Weise: „Die nationale Geschichte liegt in Scherben vor unseren Füßen. (...) Nun sollten wir Weltgeschichte beginnen.“ (RD 215)⁵⁶ Im Unterschied zu Heidegger betont Schneider, welche Verantwortung jedem Einzelnen im Einsatz für eine Wende auf eine neue Geschichtsepoche hin zukommt. Die Zeit drängt: Durch Umkehr jedes Einzelnen muss der Gefahr, dass die Menschheit und das Leben auf der Erde ausgelöscht wird, hier und jetzt entgegengetreten werden. Heidegger spricht, wie wir gesehen haben, von der Hege des Wachstums, vom „Verhaltenen des Rettenden“. (VuA 37)

⁵⁶ Siehe auch Reinhold Schneider, *Erfüllte Einsamkeit*, Freiburg 1963, S. 111.

Ergebnis

Bei seiner Auseinandersetzung mit Heidegger konnte Schneider feststellen, dass Gedanken, die ihn bewegten, auch bei Heidegger einen wichtigen Platz einnahmen. Schneider konnte manche seiner Überlegungen und Überzeugungen auch bei Heidegger finden. Die eine oder andere Aussage oder Formulierung Schneiders wurde vielleicht sogar durch Heidegger angeregt. Schneider und Heidegger stimmen darin überein, dass die moderne Technik weltumspannend und in der Verbindung mit Wirtschaft und Staat totalitär ist. Sie zielt auf Inanspruchnahme und Ausbeutung der gesamten Biosphäre: Krieg und Frieden gehen ineinander über. Indem die moderne Technik die Erde in die Vernutzung zieht, räumt sie Natur und Kultur, Heimat und Geschichte aus und ab. Die in der Leere der Verwüstung hängenden Menschen sind entwurzelt, sie sind heimat- und geschichtslos.

Moderne Wissenschaft und Forschung sind unfrei. Sie stehen, vorab die sogenannten Naturwissenschaften, als Einzelwissenschaften organisiert, im Dienste der Trias Technik–Wirtschaft–Staat, besonders der Kriegstechnik und dem Krieg. Eine Konsequenz der modernen Technik sind die Atomwaffen. Die von ihnen ausgehende Gefahr der Vernichtung allen Lebens auf der Erde wird ein Dreh- und Angelpunkt für das Denken und Handeln des späten Schneider. Im Unterschied zu Heidegger, dem das Rektorat 1933/34 nachhing, bekannte Schneider, seinen Widerstand während des Dritten Reiches in anderer Weise fortsetzend, in der Frage der Wiederbewaffnung Deutschlands Farbe. Als diese Frage gegen seine Überzeugung entschieden war, lotete er in seinem schriftstellerischen Werk aus, was der Einzelne gegen eine atomare Katastrophe zu wirken und zu bewirken vermöchte.

Nahe am Abgrund sinnen Schneider wie Heidegger auf Möglichkeiten zur Rettung: Jeder kann sie nach Schneider durch Läuterung seiner Gedanken und entsprechendes Tun herbeiführen helfen. Das eigentliche „Ferment“ für eine Kehrtwende sind bei Schneider radikale Existenzen. Anders als bei Heidegger, der die sittliche Entscheidung jedes Einzelnen hier und jetzt hervorhebt und zu dieser Entscheidung aufruft, bereitet sich bei Heidegger dagegen die Rettung allmählich innerhalb des Geschichtsganges vor: In dem Maße wie die Herrschaft des Gestells noch zunimmt, wächst auch das Rettende, d. h. dies, dass der Mensch „der Gebrauchte ... zur Wahrnis des Wesens der Wahrheit“ ist. (VuA 37) Eine Voraussetzung für das Wachstum des Rettenden besteht in der Erkenntnis der Gefahr, in der sich die Menschheit in der Epoche der verendenden Metaphysik, der Verwüstung der Erde befindet. Ungeachtet der in der Neuzeit durch Wissenschaft und Technik geschaffenen Verhältnisse und der Hoffnung auf eine Geschichtswende bleibt für Schneider die Grundstruktur des Lebens unverändert: Nach seiner christlichen Überzeugung, in die sich

buddhistisches Gedankengut verflocht, ist Leben Leiden, ist Leben Schuld. Hierfür finden wir bei Heidegger keine Respons.

Der Dichter wie der Philosoph erhoffen viel vom Menschen. Er soll sein Hirt der Schöpfung, Hirt – philosophisch gewendet – des Seins, damit Nähe wächst zu den Dingen und Heimat wird. – Wir sind einem vom Ansatz her sehr verschiedenen, aber im Ergebnis doch nicht ganz getrennten Denken begegnet. Möglicherweise ist der Katholik Reinhold Schneider dem „Kryptokatholiken“ Martin Heidegger auf der Spur gewesen.

Das Seelbuch der Pfarrkirche und Leonhards-Bruderschaft zu Steinmauern

Von Johannes Weingart und Karl Josef Zimmermann

1. Einleitung

Das Generallandesarchiv in Karlsruhe verwahrt in seiner Abteilung 64 eine Reihe von Anniversarien und Nekrologien vornehmlich aus dem badischen Raum.¹ Neben Anniversarien bedeutender Kirchen, wie etwa des Konstanzer oder des Basler Münsters, finden sich auch solche kleiner Dorfkirchen. Zu diesen gehört das Seelbuch der Pfarrkirche und Leonhards-Bruderschaft zu Steinmauern bei Rastatt.²

Interessanterweise wird diese Quelle in der Literatur zur Geschichte der Pfarrei Steinmauern nicht erwähnt.³ In der ortskundlichen Literatur dagegen wird das Seelbuch abgehandelt. So wird in der 1926 erschienenen Ortsgeschichte von Steinmauern u.a. über die Stiftungsgegenstände, die Stifter und die Flurnamen, die das Seelbuch nennt, berichtet.⁴ In ähnlicher Weise, aber ausführlicher, befaßt sich das 1982 erschienene Heimatbuch mit dieser Handschrift.⁵

¹ Gesamtübersicht der Bestände des Generallandesarchivs Karlsruhe, herausgegeben vom Generallandesarchiv Karlsruhe, bearbeitet von Manfred Krebs, I. Teil (bis Abteilung 150), Stuttgart 1954 (= Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Heft 1), S. 154 f.

² Im ersten Band der Inventare des Grossherzoglich Badischen General-Landesarchivs (Herausgegeben von der Grossherzoglichen Archivdirektion, Karlsruhe 1901), S. 187 ff., sind in der „Sammlung der Anniversarien und Nekrologien“ die Bestände der Abteilung 64 in alphabetischer Folge der Orte beschrieben. In dieser Bestandsbeschreibung fehlt das in der Gesamtübersicht der Bestände des Generallandesarchivs, a.a.O., unter Nummer 59 der Abteilung 64 aufgeführte Seelbuch von Steinmauern. In dieser Gesamtübersicht sind in Abteilung 64 insgesamt 65 Bände erfaßt. Zu den Nummern 1–56 finden sich im Inventarband genauere Angaben. Die Anniversarien mit den Nummern 57–65 sind wohl erst nach Erstellung des Inventarbandes in diese Abteilung aufgenommen worden.

³ Trenkle, J.B.: Beiträge zur Geschichte der Pfarreien in den Landcapiteln Gernsbach und Ertlingen, 8. Steinmauern, in: Freiburger Diözesan-Archiv, 11. Band (1877), S. 56 ff.; Lenz, Otto: Ein Beitrag zur Geschichte der Pfarrei Steinmauern. Nach den Akten der hiesigen Pfarr-Registratur, des Archivs des kath. Oberstiftungsrates und des Großh. Landesarchivs zusammengestellt, Tübingen 1914.

⁴ Kraemer, Hermann: Steinmauern. Geschichte eines Flößerdorfes, Rastatt in Baden 1926, S. 130 ff.

⁵ Heimatbuch Steinmauern 1239–1982. Beiträge zur Geschichte des Bauern- und Flößerdorfes an Murg und Rhein zusammengestellt und geschrieben von Heinz Bischof, Steinmauern (1982), S. 78 ff.

Solche Auswertungen nach Teilaspekten können aber nie den vollen Informationsgehalt der Quelle sowie auch mögliche Zusammenhänge zwischen einzelnen Einträgen wiedergeben.⁶ Auch lassen sich bei einer nur auszugsweisen Textwiedergabe subjektive Aspekte bei der Festlegung der Auswahlkriterien kaum ausschalten. Diese Überlegungen sprechen für die Edition des gesamten Quellentextes.

1.1 Aufbau und Inhalt des Seelbuchs

Seelbücher (*libri anniversariorum* oder auch Jahrtag- bzw. Jahrzeitbücher) hatten sich seit dem 12. Jahrhundert aus den Nekrologien entwickelt,⁷ von denen sie als wesentlichen Bestandteil das Kalendarium übernommen haben. Seelbücher sind in der Regel in Form ewiger Kalender aufgebaut, die an jedem Tag Raum für Eintragungen von Jahrzeitstiftungen bieten. Die Stiftungen, vom Stifter noch zu seinen Lebzeiten oder von seinen Erben veranlaßt, hatten den Zweck, des Verstorbenen am jeweiligen Jahrestag des Todes oder des Begräbnisses zu gedenken. In diesen Jahrzeitstiftungen sind außer dem Stifter oft auch seine Angehörigen oder sonstige nahestehende Personen, der Sterbetag, die Stiftung und die Unterpfänder zur Absicherung der Stiftung genannt.⁸ Neben dem Kalendarium als wichtigstem Bestandteil sind in Seelbüchern nach Einkunftsarten gegliederte Zusammenfassungen der gestifteten Geldbeträge oder Gegenstände durchaus gebräuchlich.⁹

Das Seelbuch von Steinmauern weicht von dieser Form deutlich ab, denn es fehlt das Kalendarium. Bei der Anlage des Seelbuchs wurde eine Einteilung in zwei Kategorien von Stiftungen vorgenommen. Im ersten Teil sollten einmalige Spenden erfaßt werden, die für die ewige Messe und die St. Leonhardsmesse bestimmt waren. Dagegen war der zweite Teil für jährliche Abgaben vorgesehen. Die anlegende Schreiberhand hat in den Einträgen 1 und 46 die „Überschriften“ für diese beiden Stiftungsformen vorgegeben.

⁶ Vgl. hierzu Schuler, Peter-Johannes: *Das Anniversar. Zu Mentalität und Familienbewußtsein im Spätmittelalter*, in derselbe (Hrsg.): *Die Familie als sozialer und historischer Verband. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit*, Sigmaringen 1987, S. 71 f.

⁷ *Lexikon für Theologie und Kirche*, zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, herausgegeben von Josef Höfer und Karl Rahner, Siebter Band, Freiburg im Breisgau 1961, Sp. 873.

⁸ Zahlreiche Stiftungen mit umfassenden Angaben der genannten Art enthält etwa das Seelbuch des Liebfrauenstifts zu Neustadt an der Weinstraße. Vgl. Burkhardt, Friedrich u.a.: *Das Seelbuch des Liebfrauenstifts zu Neustadt*, Speyer 1993 (= Schriftenreihe der Bezirksgruppe Neustadt im Historischen Verein der Pfalz, 11/1).

⁹ Vgl. etwa Weingart, Johannes/Zimmermann, Karl Josef: *Das Seelbuch der Pfarrkirche St. Georg zu Rhodt unter Rietburg*, Speyer 1997 (= Schriftenreihe des Diözesan-Archivs Speyer, Band 20/I).

Gestiftet werden überwiegend Geldbeträge. Daneben sind als Stiftung und als Unterpfand – für ein Bauerndorf nicht verwunderlich – landwirtschaftlich genutzte Grundstücke (*juch ackers, garten*) von Bedeutung. Auch Tiere (*kalb, kuw, rin(d)t*) werden gestiftet.¹⁰ Auffallend sind im Seelbuch von Steinmauern die zahlreichen Stiftungen von textilen Gegenständen, die wegen dieser ungewöhnlichen Häufung umfassend aufgezählt werden:

albe (weißes Chorhemd)
altar duch (Altartuch)
brot düch (leinenes Tuch)
chorock (Chorrock)
fleszig düch (flächsernes Tuch)
handtzwehel (Handtuch)
hem(b)d, schwebes/swebisch (Hemd aus leichter Leinwand)
kappen zyppfell, eyn rotter lindischer (rote, weiche Kapuze)
kittel (Gewand)
korporalle (viereckiges Leinentuch als Unterlage der Hostie)
korr rock (Chorrock)
mes(se)/mesz gewan(n)t (Meßgewand)
peplus (weites Oberkleid, Prachtgewand, Schleier)
queel (Handtuch)
rock (hier: Chorrock)
schleiger/schlejer/schley(h)er (Schleier)
serge (Decke aus mit Leinen oder Seide gemischtem Wollstoff)
sturczer/stüriz (Trauerkleid, -schleier)
tunica (Mantel mit Kapuze, talarähnliche Kutte, Leibrock der Geistlichen)
um(b)hanck (zu eynem altar duch) (teppichartiger Wandbehang zur Verwendung als Altartuch)
zwehel(l) (Handtuch)

Auch Gegenstände, die zur Gestaltung des Gottesdienstes dienen, werden gestiftet (*kelch, kelch sack, mesz kentlin, schelle*). Unklar bleibt, welcher

¹⁰ Die genannten Tiere sind als Gegenstände von Stiftungen bzw. Spenden – im Vergleich mit anderen Seelbüchern – ungewöhnlich. Durchaus üblich sind Stiftungen von Hühnern und Kapauen. So ist im Seelbuch von Rhodt unter Rietburg in der Aufzählung der Einkunftsarten ein eigener Abschnitt benannt *cap-pun und huner der pfarren* (Vgl. Weingart, Johannes/Zimmermann, Karl Josef: Das Seelbuch der Pfarrkirche St. Georg zu Rhodt unter Rietburg, a.a.O., S. 181 f.). Auch im Seelbuch von Ingenheim, einer kleinen südpfälzischen Gemeinde, hat der Kapau Aufnahme in eine Rubrik der Abgaben (*Redditus plebani an gelt korn und kappen*) gefunden (Vgl. Weingart, Johannes/Zimmermann, Karl Josef: Das Seelbuch der Pfarrkirche St. Martin zu Ingenheim, Speyer 1998 (= Schriftenreihe des Diözesan-Archivs Speyer, Band 24), S. 150).

Zweckbestimmung Spenden wie ein *arm gewant* (eisener Armschutz), ein *ysen henschûch* (Eisenhandschuh) oder ein *ysen hûtt* (Helm) zugeführt werden sollten.

1.2 Beschreibung der Handschrift

Bei der Handschrift handelt es sich um ein Büchlein mit 14 Pergamentblättern im Format 20,5 x 14 cm. Unter einem modernen Pappumschlag findet sich ein alter aus Pergament, für den das Fragment eines Graduale aus dem 12. Jahrhundert verwendet wurde und der die Aufschrift *Seelbuoch der bruoderschafft sannt Leonhardten des hailgen zuo Steinmaur* trägt.

Nach der Beschreibung im Findbuch des Generallandesarchivs wurde das Seelbuch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angelegt.¹¹ Neben den Einträgen der anlegenden Hand finden sich Nachträge verschiedener Hände des 15. Jahrhunderts. Datiert sind nur drei Einträge (Nr. 65 = 1501, Nr. 100 = 1484 und Nr. 137 = 1493).

1.3 Schreiberhände

Es konnten 24 Schreiberhände festgestellt werden, die mit den Buchstaben A bis X gekennzeichnet sind. Schreiber A hat das Seelbuch angelegt. Es ist möglich, daß es sich bei den Händen A und B um dieselbe Person handelt, da die Vermutung naheliegend ist, daß die anlegende Hand, die auf fol. 2r und fol. 5r die beiden Kategorien der zu erfassenden Stiftungen festgelegt hat (vgl. oben), anschließend auch die ersten Stiftungen eingetragen bzw. solche aus älteren Aufschreibungen übertragen hat.

Im folgenden sind die Seelbucheinträge den Schreiberhänden zugeordnet:

A	1, 46
B	2–42, 47–58
C	43, 59–62
D	63
E	35, 44, 49, 64–71
F	45
G	38, 72–81, 84–88
H	82, 83

¹¹ Die Angaben in der Literatur divergieren. So ist nach Kraemer, a.a.O., das Seelbuch wohl um 1400 entstanden. Im Heimatbuch, a.a.O., geht man davon aus, daß die ersten Einträge aus der Zeit um 1450 stammen.

I	63, 89, 91, 92
J	90
K	93, 94
L	95, 96
M	97–99
N	49, 100–104, 106, 107
O	105, 108–111, 113, 116–119
P	114, 115
Q	120–122
R	123, 124
S	112, 125–127, 130, 131
T	128, 129
U	132–152
V	153
W	154–163
X	164, 165

1.4 Editionsgrundsätze

Die Übertragung der Handschrift folgt im wesentlichen den gebräuchlichen Grundsätzen.¹² Die Wortanfänge werden grundsätzlich mit Kleinbuchstaben geschrieben. Mit Großbuchstaben beginnen Personennamen (auch Tätigkeitsbezeichnungen, wenn sie nicht eindeutig als Angabe des Berufs festzustellen sind), Ortsnamen und Flußnamen. Getrennt- und Zusammenschreibung richten sich nach dem Original. Der Buchstabe *u* wird für den Vokal, *v* für den Konsonanten gebraucht; in Eigennamen wird jedoch die Schreibweise der Vorlage beibehalten. Römische Ziffern werden durchgängig in Großbuchstaben wiedergegeben. Abkürzungen werden aufgelöst. Auslassungen werden in eckigen Klammern ergänzt. Brüche werden in moderner Form (z.B. ½) geschrieben.

Die Zeichensetzung erfolgt nach modernen Gesichtspunkten, dabei aber sehr sparsam. Grammatikalische Fehler und Abweichungen vom üblichen Sprachgebrauch, die als Übertragungs- oder Druckfehler gedeutet werden könnten, sind mit [!] gekennzeichnet.

¹² Heinemeyer, Walter (Hrsg.): Richtlinien für die Edition landesgeschichtlicher Quellen, Marburg-Köln 1978. Eine Überarbeitung dieser Richtlinien ist in Form von *Empfehlungen zur Edition frühneuzeitlicher Texte* von der Arbeitsgemeinschaft außeruniversitärer historischer Forschungseinrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland e.V. kürzlich im Internet (<http://www.ahf-muenchen.de/Arbeitskreise/empfehlungen.shtml>) veröffentlicht worden.

Zur einfacheren Handhabung, speziell bei der Benutzung der Register, sind die Einträge fortlaufend numeriert.

Die Schreiberhände des Seelbuchs werden mit den Großbuchstaben A–X bezeichnet. Die in Klammern gesetzten Buchstaben markieren Beginn und Ende der von dieser Hand geschriebenen Textstelle.

2. Text des Seelbuchs

fol. 1r

Seelbuoch

der bruoderschafft sannt Leonhardten

des hailgen zuo

Steinmaurn

fol. 1v

fol. 2r

1

(A-) Dis sint die ir güt gegeben haben an die ewige messe und der man auch jeralichen gedencken sol alle iar uff den nesten suntag vor dem heiligen Crist tag den man heiset wihennach sie sint tot oder lebendig oder wer sine stuer oder sin almusen git an die mess des lieben herren sanct Lenharcz und den wil man in scriben ze gedencken und ze lob und ze er singen ein vigil und zwo messe halten ein mess singen und ein sprechen ewiklich. (-A)

2

(B-) Item zu dem ersten so hat gesezt Sigburg fur sich und Meier seligen und Spanreiteln seligen ein juch ackers. (-B)

3

(B-) Item och hat Richarcz sun Hans und sin frowe Junt geben ein rint daz ist zweier pfund wert an die frumesz durch ir sele heilswillen. (-B)

4

(B-) Item och hat geben Fricz der wirt und Ell sin husfrowe I libram denariorum und V ß denariorum durch ir selle heilswillen und haben öch geben anderhalb juch ackers gelegen in der ebrow. (-B)

5

(B-) Item och hat geben Heicz Burckart selig und sin frow Ell I libram denariorum durch ir sele heilsz willen. (-B)

6

(B-) Item der nider Schlafconcz und Gertrut sin husfrow X ß denariorum durch ir sel heilsz willen. (-B)

fol. 2v

7

(B-) Item Burckel und Katherin sin husfrowe die hant geben X ß denariorum. (-B)

8

(B-) Item Vischerlins Hans und Els sin husfrow die hant geben X ß pfennig. (-B)

9

(B-) Item der schultheis zu Steimur und Adelheit die haben geben ein guldin. (-B)

10

(B-) Item Claus Schongang und Dinlin sin husfrow die hant öch geben I guldin. (-B)

11

(B-) Item die Manswertin die hat geben XIII ß denariorum. (-B)

12

(B-) Item die Beckerin I guldin. (-B)

13

(B-) Item Hemmerlin und sin husfrow Ketterin XV ß denariorum. (-B)

- 14
- (B-) Item Endrisz und sin husfrow Ell die hant gebenn X ß denariorum. (-B)
- 15
- (B-) Item Concz Herman und Ketherin die hant gesezt X ß denariorum. (-B)
- 16
- (B-) Item schultheis Concz hat geben I guldin. (-B)
- 17
- (B-) Item der Keller und Kungot sin husfrow X ß denariorum. (-B)
- 18
- (B-) Item der alt Benczenhans und sin frow Hus I guldin. (-B)
- 19
- (B-) Item Brun Hans und sin frow Güt I guldin. (-B)
- fol. 3r**
- 20
- (B-) Item Aberlin Fridrich I guldin. (-B)
- 21
- (B-) Item Zudels El X ß denariorum. (-B)
- 22
- (B-) Item die Vogtin I achtel¹³ weissen und ein arck (-B)
- 23
- (B-) Item schultheis Hans und Mecz sin husfrow und ir kint die hant geben ein rint durch ir sel heils willen. (-B)
- 24
- (B-) Item der Kugler von Wolfach hat geben XII guldin von Vischerlins guter durch siner sel heils willen und siner muter und vater. (-B)
- 25
- (B-) Item Bechtold Beheim der hat geben VI ß denariorum. (-B)

¹³ Gestrichen *guldin*.

26

(B-) Item Claus Behem der hat geben VI ß denariorum. (-B)

27

(B-) Item Vischerlins Dold und Brid sin husfrow hant geben X ß denariorum.
(-B)

28

(B-) Item Rucker der alt und Gred sin husfrow hant geben VIII ß denariorum
und IIII denarios. (-B)

29

(B-) Item Claus Letfusz und Kethterin sin husfrow hand geben VIII ß denari-
orum. (-B)

30

(B-) Item Claus Becker hat gesezt I guldin sanct Lenharten uff einer juch
ackers lit in der ebrauwe nebst almend grund und da by ist gewessen Heil-
mans Fricz und die heiligenpflieger sanct Lenharzt. (-B)

fol. 3v

31

(B-) Item Concz Bekker hat gesezt XVII ß denariorum. (-B)

32

(B-) Item Snepfen Fricz hat geben I guldin durch siner dochter Kethern und
siner husfrow Dinlin und hat geben ein mesgewant und all gezird zu prister-
lichem ampt und hat geben I nuw mesgewant und I schelle. (-B)

33

(B-) Item Paffen Bersch und sin husfrow Agnes die habent geben nach yrm dot
uberig all ir schulden was sie haben. (-B)

34

(B-) Item der Dur der jung und sin huswirtin hant gesezt I sumer herter frucht
durch ir sel heils willen die wil sie lebent.¹⁴ (-)

¹⁴ Der Eintrag ist gestrichen.

35

(B-) Item schultheis Hans und sin bruder Ludman und Ruff und Fricz all vier gebruder und zwo swestern die hant gesezt II ß ewigs zins uff Kumels husz durch ir sel heils willen. Git der Meyger.¹⁵ (-B)

Am linken Rand: (E-) Vacat. (-E)

36

(B-) Item Volkwins Hartung hat geben nach sinem dot sanct Lenhart waz er hat durch siner selheils willen. (-B)

37

(B-) Item Schlupfen Hans von Cupenhen und Junt Richart seligen dochter die hant geben I stukel ackers durch ir sel heils willen gelegen in der eberaw. (-B)

fol. 4r

38

(B-) Item Lap Hans hat gesez IIII ʒ ewigs gelcz und I kittel der ist gewessen sin husfrowen Ellen. Daz hat er gesezt fur sich und sin husfrow Noburg und sin husfrowe Ellen uff ein juch ackers uff merkvelde ist by Snubers birbaum. (-B)

Am linken Rand: (G-) Nota. (-G)

39

(B-) Item Fricz Hansen husfrowa [!] Ketherin hat geben I sturczler durch siner sel heils willen. (-B)

40

(B-) Item schultheis Friczen sun Berhtold hat gesezt I juch ackers durch siner sel heils willen. (-B)

41

(B-) Item Otterers Cunczel und¹⁶ sin erben haben geben XII guldin durch ir sel heils willen an einen kelch an sanct Lenharcz altar. (-B)

42

(B-) Item Heimans Juntel hat geben durch siner sel heils willen hus und hoff und nach irm dod was sie hat. (-B)

¹⁵ Der Eintrag ist gestrichen.

¹⁶ Gestrichen *bat*.

43

(C-) Item Flach Wernher der hatt geben waz Heymas Jungt gelin hatt. (-C)

fol. 4v

44

(E-) Item Warman Snyder und sin huszfrauwe Adelheit dederunt zwein messe gewant etc. durch ire selen heiles. (-E)

45

(F-) Item Swartz Hans und sin husfraw Brida handt geben ein umbhanck zu eynem altar duch und eyn handtzwehel. (-F)

fol. 5r

46

(A-) Dis sint die zins die man ierlich git der frumesz sanct Lenharcz ze Steimur der man iars gedenken sol ouch uff dissen suntag mit vigilien und mit selmesen. (-A)

47

(B-) Item zu dem ersten so hat gesezt Hans Richart der vogt zu den ziten zu Stalhoffen II libras denariorum ewiges gelcz ein pfunt git man von vier vierteln ligit in dem nidern zein und zihent uf das wer und das git Hemmerlin und Claus Schongank. (-B)

48

(B-) Item und daz ander pfunt stet uff den andern zweien teiln in dem nidern zeyn stoszt mit¹⁷ einem end uff den spich und mit dem andern end uff den romer zwischent der Beckerin und der Manswertin.¹⁸ (-B)

49

(B-) Item der Gingler hat gesezt I ß denariorum uff hus und hof ewiges zins.
(-B) (E-) Git Rosz Concz der alte VI ſ and Jörg Deck och VI ſ. (-E)
Am rechten Rand: (N-) Desz git Vusern Hensel. (-N)

¹⁷ Gestrichen *uff*.

¹⁸ Der Eintrag ist gestrichen.

50

(B-) Item Hans Vischer und Adelheit sin huszrow hat gesezt I ß denariorum ewiges gelcz uff einer juch ackers lit neben dem alten Rin und ist geheissen vergen juch und zuch uff Rudelmans acker. Git Letfuhs Hans. (-B)

fol. 5v

51

(B-) Item Rukerlin hat gesezt VI denarios ewigs gelcz uff drien teiln ginsit Rins zuch mit einem teil uff die Murg und mit dem andern teil uff breitenholzern walt. Git die Rugkerin. (-B)

52

(B-) Item die Henwertin hat gesezt VI denarios gelcz die wil sie lebt uff zweigen juch ackers zihent uff Koppels bûn ist geheissen Henwercz acker.¹⁹ (-B)

53

(B-) Item Martin und Adelheit Heczlin han gesezt VI denarios die wil sie lebent uff hus und hoff.²⁰ (-B)

54

(B-) Item durch die Weldin die hatt gesezt nach irm dode was [sie] hatt.²¹ (-B)

55

(B-) Item dis sint die pfleger der frumesz des liben herren sanct Lenharcz die da getruwlich und fursichtelich und gotlich sich erbettend durch der frumesz willen und durch ir sele heils willen. (-B)

56

(B-) Item Claus²² Kûchenzippfel und sin husfrow Brid die hant geben I libram denariorum. (-B)

57

(B-) Item der ober Schlaf Concz. (-B)

58

(B-) Item Claus Schongang. (-B)

¹⁹ Der Eintrag ist gestrichen.

²⁰ Der Eintrag ist gestrichen.

²¹ Der Eintrag ist gestrichen.

²² Gestrichen *zu dem ersten*.

fol. 6r

59

(C-) Item der Blümin sol man jerl[i]chen gedencken dann sie hatt geben sant Lienharten ein rint durch ir seil helis willen. (-C)

60

(C-) Item Hans Hann schultheis zû Steimur und Adelheit haben geben einen guldin zu stuwer an einen kelche durch ir seile helis willen daz man ir jerlichen solle gedencken umb gottes willen. (-C)

61

(C-) Item auch ist ein alte erber frauwe die hatt geben V guldin an einen kelche durch ir sele helis willen daz man ir auch jerlichen umb gottes willen gedencken solle. (-C)

62

(C-) Item Hans Seiler von Ruwentalle und sin huszfrauwe und sin kinnde haben geben ein libram denariorum sant Lienharten durch ir seile helis willen daz man ir durch gott gedencken solle etc. (-C)

63

(D-) Item Henne Rôbichen und Gûtel uxor et pueri legavit I ß ſ uff²³ husz und hoff. Dat Meyger.²⁴ (-D)

Am linken Rand: (I-) Vacat. (-I)

fol. 6v

64

(E-) Item Berschen Katherin hat geben ½ jüche ackers gelegen in pfaffenlache²⁵ durch ire sele heils willen aller jare zu gedencken sant Lenharten. (-E)

65

(E-) Item Burglin und Els sin eliche hûszfrauwe habent geben I guldin fur sie und pro parentibus et pueris an die frûmesz sant Lenharcz zu Steymur durch unser lieben frauwen willen und hat geben ein elter tûch uff den alter der frîmesz durch ire selen heiles willen etc. anno quingentesimo primo. (-E)

²³ Gestrichen *Meyer dat.*

²⁴ Der Eintrag ist gestrichen.

²⁵ Gestrichen *fuszen wisen.*

66

(E-) Item Henne und Agnes sin huszfrauwe habent geben I queel an²⁶ die frūmesz dar an die priester ire hende trucken durch ire sele heiles willen. (-E)

67

(E-) Item Ensel Schongang hat geben X libram ʒ minus I ʒ ʒ an die frūmesz zu Steymur durch siner selen heiles. (-E)

68

(E-) Item Hans Becker der alt hat gesezt ein halbe jūche ackers gelegen am crūcz acker und zucht uff den zoller wege durch siner sele heils wegen eweklichen. (-E)

fol. 7r

69

(E-) Item Manszwertin Fricz und sin frauwe die habent geben fur²⁷ sie und ire kinder I libram V ʒ ʒ durch ire selen heiles willen. (-E)

70

(E-) Item schultisz von Luterburg und sin eliche huszfrauwe Ennel habent geben I pfunt ʒ durch ire selen heils willen fur sie²⁸ und fur vatter und muter und fur alle ire forn faren und das I libram ʒ sol man nit hoher ver lyhen wan fur I ʒ ʒ. (-E)

71

(E-) Item Schongancz Concz hat geben fur sin son Friczen seligen ein juch ackers gelegen nebet der alten schultissen und zūcht uff den zoller weg und Hūbschers Endris zu der andersiten durch siner sele heiles zu gedencken eweklichen und auch sin sin [!] vatters und sin muters und altfordern etc. (-E)

72

(G-) Item Fischer Hans hat geben I libram ʒ dut I ʒ ʒ. (-G)

73

(G-) Item Letfussin und Burckat hant geben I libram ʒ fur sye und ir kind dut I ʒ ʒ. (-G)

²⁶ Gestrichen *dar an*.

²⁷ Gestrichen *gesezet*.

²⁸ Gestrichen *sich*.

fol. 7v

74

(G-) Item Claus Tremel der jung hat geben ein libram ʒ da von sol man nemen I ʒ ʒ jars zu zinsz in er unser libn frawen und an dye bruderschaft. (-G)

75

(G-) Item Fischer Hans hat gesezet ½ malter weissen als ein briff in halt. Da von sol man begen sin jarzit cum missa et vigilia mit dem pferrer und mit dem frümesser. Dye presens sollen geben dye helgen pfleger. (-G)

76

(G-) Item I libram VII ʒ ʒ hat geben der schultheis von Luterburg zinsz XVI ʒ. (-G)

77

(G-) Item I libram ʒ hat geben Wernher Tremels sun dut I ʒ ʒ. Underpfant I juch in der ow ist gewesen Fischern Hansen. (-G)

fol. 8r

78

(G-) Item Grop El V ʒ ʒ.²⁹ (-G)

79

(G-) Item Linhart und sin huszfrow Elle V ʒ ʒ. (-G)

80

(G-) Item Becker Hans und sin huszfrow Katherin XIII ʒ IIII ʒ. (-G)

81

(G-) Item Megers Fricz und sin husz frow Nopurg hant geben ein juch ackers ein sit neben dem krut garten zuchet uf Dillins Hansen. (-G)

82

(H-) Item Lienhart und Elle sin huszfrau haben ein juch ackers geben sandt Lienhart lyth neben Zeppfel Clausen und stoszt uff des heiligen rodt umb ir sellen heile. (-H)

²⁹ Der Eintrag ist gestrichen.

- 83
- (H-) Item Lienhart und Elle sin huszfrau haben geben umb ir selen heile willen ein rindt sandt Lienhart. (-H)
- 84
- (G-) Item Schnider Bersch und Ketherin sin husz frow hant geben sant Lienhart ein ku. (-G)
- 85
- (G-) Item I stüriz hat geben Gütel durch ir sel willen. (-G)
- 86
- (G-) Item Brun Hans hat geben I pfunt pfenning für sich und sin husz frow und al ir kind. (-G)
- fol. 8v**
- 87
- (G-) Item dye Schlaferin hat geben ein alb durch ir sel willen. (-G)
- 88
- (G-) Item Schoup Hans und sin husz frow Margret haben geben ein alb durch ir selen willen. (-G)
- 89
- (I-) Item Burckels Hensel und Margret sin huszfrow haben geben ein alter durch [!] und I kuechel fur sie und ir kind. (-I)
- 90
- (J-) Item Michel Horneck und syn huszfrow hant geben fur sich und fur ir beder vatter und mütter eyn ysen hütt II ysen henschüch und arm gewant etc. (-J)
- 91
- (I-) Item Zepffel Claus und Agnes sin husz frow haben geben I guldin fur sie und ir kind. (-I)
- 92
- (I-) Item dominus Iohannes Armbruster plebanus in Elchissen hat geben VIII ß denariorum fur sich und sinen bruder Hansen und sin husz frow Margret und aller vatter und mutter. (-I)

fol. 9r

- 93
- (K-) Item Reimolt von Butikein ein rint für sich und vatter und muter. (-K)
- 94
- (K-) Item dye Heppin hat geben ein rint für sue³⁰ und ire zwen husz virt [!] und ire kinde. (-K)
- 95
- (L-) Item I guldin hat geben Reinmolt von Buttiken an die frumesz durch sin siner³¹ sell heil willen an daz mesz büch. (-L)
- 96
- (L-) Item II alter tûcher hat geben die Bumlerin von Mûnchhusen an die frumesz durch irer ssell heil willen. (-L)
- 97
- (M-) Item Ottillg Brun Hansen frow hatt geben I guldin an die prûder schaff sant Liencharcz fur sie und husz wirt Hansz Brun und fur iere kinnd und fur vor faren und nach kummen. (-M)
- 98
- (M-) Item Maiersz Fricz und Katherina uxor und Barbel uxor pie und Wernhartz Hensel pie und ir paider vatter und mûter und vor farent und nach kummen habent geben X ß denariorum umb ir sel hail willen und hatt [!] och geben ein kûw och sant Lienhartz. (-M)
- 99
- (M-) Item her Erhartt selig friemesser zu Stainmûr ist gewesen hat geben I ß ð sant Lenhartt uff ainen garten in den dornen hecken. Dat Zeppfel Hans umb siner sel heill willen. (-M)

³⁰ Wohl Verschreibung für *sich*.

³¹ Gestrichen *sin*.

fol. 9v

100

(N-) Item uff hütt sundag vor sant Sebastions tag des heyligen marteres tag anno domini 1484³² honn ich Claus Tremel der alte geben I guldin an sant Lienhartz pfriend also das man ire³³ jaur zeytt och begon soll uff die zeytt als man das gemein jaur zeytt begant uff sant Leonhartz tag und sin gedenck und siner elichen huszfrowen Barbara und irer kinde und aller ir vor varen. (-N)

101

(N-) Item Pffiffers Bertschen Bernhart und sin husz frow Ella hand geben X fl. (-N)

102

(N-) Item Peters Claus und sin hussz frow Ketterin hand geben I juch ackers hant golten XVI ½ fl. (-N)

103

(N-) Item Hoff Hans und sin huszfrow Margret hand geben I kalb umb ir selen heylsz willen. (-N)

104

(N-) Item X fl. hant geben Jörg Deck und sin eliche huszfröwe Ketterin an sant Lienharten brüderschafft fur sich und ir beyder vatter und mutter und alle ir kinde das man ir och gedencke in dem gemeinen jaur zytt sant Lienharten. (-N)

105

(O-) Item und I serge pro vestimento super altare Leonhardi. (-O)

fol. 10r

106

(N-) Item Pffiffer Hensel und sin huszfrow Ketherin hand gebn ein altertuch also das man ir gedenck in dem gemeinen jaur zeyt uff sant Lienharten tag. (-N)

³² Sonntag, 17. I. 1484.

³³ Gestrichen *sin*.

107
(N-) Item Pfiffer Hensels sun Peter hat geben XXVI ſ also das man sin gen-
denck in dem gemeinen jaur zeytt sant Lienharten. (-N)

108
(O-) Item Birgelsz Peter dedit I guldin ad fraternitatem pro se et uxore eius
Barbel et amborum parentum et puerorum et omnium benefactorum. (-O)

109
(O-) Item Vrsel Lepfusz Richart hûsz frowe dedit einen eren haffen. (-O)

110
(O-) Item Zipfelsz Erhart dedit I guldin pro se et uxore Noburg et amborum
parentum et puerorum et omnium benefactorum. (-O)

111
(O-) Item Zipfelsz Wendel ipse et uxor eius Margareth dederunt tunicam ad
fraternitatem pro se et amborum parentum et puerorum zu einen mesz gewant.
(-O)

112
(S-) Item Brun Jacob und sin husz frauwe Appolonia haben geben an die bru-
der schafft IX ſ. (-S)

113
(O-) Item Margareth Schopp Hansen husz frowe dedit pepulum pro se et viro
suo predicto et amborum parentum et puerorum et omnium benefactorum. (-O)

114
(P-) Item der Wolssecher hatt geben eynen rotten lindischenn kappen zyppffel
zu eynem cruz off eym mesz gewannt etc. (-P)

115
(P-) Item Scherrersz Barbal hatt geben II ſ. alsie gelöst hatt irs sonsz rock etc.
(-P)

fol. 10v

116

(O-) Item Margareth Hoben Hensel uxor dedit tunicam et alter duch pro se et viro eius und siner ersten husz [frowe] Barbel et aliam Ell et amborum parentum et puerorum et omnium benefactorum. (-O)

117

(O-) Item Hoben Heincz dedit pro se et uxore eius Margareth et amborum parentum et puerorum et omnium benefactorum I guldin ad fraternitatem. (-O)

118

(O-) Item Sur Hans dedit pro se et uxore eius Barbel et amborum parentum et puerorum und Piffer Ber[n]hart et uxore eius Ell et eorum puerorum et omnium benefactorum ½ juch ackers stost uf dy almend zu einer syten nebet dem Göcz und ein ku fur I pfund pfenig. (-O)

119

(O-) Item Burckels Peter dedit pro se et uxore eius Barbel et secunda Barbel et amborum parentum et puerorum et omnium benefactorum vivorum et mortuorum IIII guldin. (-O)

120

(Q-) Item Wernher Zepfel Clausen son hat geben umb syner selle heil willen I guldin an die bruderschaft fur sich und sin vatter und mutter und sin geschwysterenn. (-Q)

121

(Q-) Item Brun Wendel und sin eliche huszfrauwe Noppurg haben geben I libram ⚡ an die bruderschaft fur sich und ire kind und fur ire bede vatter und muter. (-Q)

122

(Q-) Item Diebolt Bockenschlaher und Ennell sin eliche husz frauwe haben geben ½ juch ackers gelegen an pfaffen lachen an die bruder schafft fir sich und ire kind und beder vatter und mutter etc. (-Q)

fol. 11r

- 123
- (R-) Item Hartman und sin eliche huszfrowe Barbell habenn gebenn an die brüderschafft umb ire sell heill willen ein umbhanck und ein schleiger. (-R)
- 124
- (R-) Item Diebolt Schnider des Schwartzten Hansen sunn und Katherina sin elichehuszfrow haben gebenn an die brüder schaft umb ire selen heill willen ein alterr düch. (-R)
- 125
- (S-) Item Pffiffer Hainrich und Margret sin hûsz frauwe und die ander Dorothea haben geben eyn zwehelen umb ir selle he[i]ll willen. (-S)
- 126
- (S-) Item der Gôcz und Margrett sin hûsz frauwe et parentum eorum et pueri und Pffiffer Bernhart und Bergen Clausen³⁴ und sin husz [frauwe] han geben umb ir sel heil willen V ß. (S)
- 127
- (S-) Item der Gocz und sin andere huszfrauwe Hûsz und ir anderen hûsz wirtt Bergen Clausz haben geben umb ir seln heil willen V ß. etc. et parentum eorum et pueri etc. (-S)
- 128
- (T-) Item Hennenn Hans und sin huszfrow Doratheig haben gebenn ein meszgewant an die brüder schafft umb ier sell heill willenn. (-T)
- 129
- (T-) Item Margredt Richwins Hensels seligenn frow hatt geben ein zwehell an die brüder schafft umb ier sellenn heill willenn. (-T)
- 130
- (S-) Item Barbeln Richart und sin husz fruwe Barbara und ire kind haben geben eyn altar duch umb ire sel heil willen. (-S)

³⁴ Gestrichen *und Bergen Clausen*.

131

(S-) Item Wendel Hemmerlis Werners sun der elter und sin husz fruwe Katharina und die ander husz fruwe Vrsula und ir beder vatter und muter haben geben X fl. am [!] die bruder schafft. (-S)

fol. 11v

132

(U-) Item Jerg Durre und Barbara uxor eius habend geben eyn altar duch fur sie und ire bede vatter und muter und ire elter. (-U)

133

(U-) Item es hatt eyn erbere person XV fl. geben an sant Leonharcz bruderschafft umb gottes willen und umb ire sele heill willen fur sich und fur ire vatter und muter auch fur alle ire vor farnen und fur alle ire gutteter. Auch hat sie geben III fl. mit nammen Walthers Jost uxoris Margaret et uxoris Noppurg et uxoris Elsa. (-U)

134

(U-) Item Hapen Erhart und Ella sin eliche huszfrauwe habend geben eyn altar duch fur sie und ire kind aller vor faren und nach kummen das man ir soll auch jars gedencken. (-U)

135

(U-) Item Vlichers Fricz und sin eliche husz frauwe Katherina haben geben eyn brott duch fur sich und ire bede vatter und muter und ire kinde etc. (-U)

136

(U-) Item schultissen Jacob und sin eliche husz fruwe Nopurga und ir ander husz wirt Hemmerlisz Wernher haben geben fur sich und ir bede vatter und muter und ir kind duch zu eynem korr rock den priesternn umb ire selle heil willen. (-U)

fol. 12r

137

(U-) Item II guldin hat geben Birckels Hensel fur sich und sine husz frauwe Ennel und fur sin son Jacob und fur eyn Bartholome von Nider Buhell und fur ir aller vatter und muter kinder all ir vor faren und nach kummen das ir auch umb gottes willen gedencken sollen und all ir gutt tetter 1493°. (-U)

138

(U-) Item I guldin haben geben Otilia Barbara und Jacob Vusernn Hensels des jungen kind zu der zytt schultisz zu Stein mur umb ire sel willen umb gottes willen an die bruder schafft. (-U)

139

(U-) Item eyn umbhanck hat geben Richarczst Hensel genant Stichtenbuben fur sich und sin hûsz frauwe Katherina ir beder vatter und mutter alle vor faren und nach kummen umb ir sel heyl willen an die bruder schafft sant Leonharczt. (-U)

140

(U-) Item eyn schleyer hat geben Vlrich Scherer von Fridbergen und Barbara sin eliche hûsz frauwe fur sich und ir beder vatter und muter ir dochter Apollonia und³⁵ fur Werlesz Clausen al ir vor farnen und nach kummen umb ir sel heyl willen etc. Und hat den geleest mit VIII ß. (-U)

141

(U-) Item I guldin hat geben Vusernn Hensels Claus und sin husz frauwe Margret fur sie und ire kinder und fur ire beder vatter und muter und fur eyn Jacob Birckels Hensels son gewest. (-U)

fol. 12v

142

(U-) Item I korporalle II mesz kentlin und eyn kelch sack hat geben Stephan Ziegeler von Selcz uxor eyn Katherina amborum parentum et benefactorum. (-U)

143

(U-) Item Schwarcz Hansz uxor Brigita et pueri antecessorum successorum et benefactorum haben geben XVII elen fleszigdûch zu eyner alben. (-U)

144

(U-) Item Agata Decken Jergen dochter hatt geben eyn karelle pater noster fur sich und Hans Dysig iren hûsz wirt und fur Berschenn Clausen den anderen und fur iren vatter und muter und ir kinder und alle ir guttetter (-U)

³⁵ Gestrichen *Barbara*.

145

(U-) Item Hutwolsz Dyebolt und Brigitta uxor et secundus maritus Matern omnium parentum puerorum antecessorum et successorum ac benefactorum hand geben I altar duch. (-U)

146

(U-) Item eyn schleyer und eyn zwehel hatt geben Conczen Conrat und sin hûsz frauwe Apolonia fur sie und ire kinder ir beder vatter und muter antecessorum et successorum et benefactorum ob salutem animarum etc. (-U)

147

(U-) Item II guldin hatt geben der alt Vusernn Hensel und sin hûsz frauwe Katherina fur sy und ire kinder vor farn und nach kummen auch fur alle ire gutt tedter umb ir sel heyll wyllen. (-U)

148

(U-) Item eyn schwebesz hemd hat geben Neyen Barbelin zu eyner alben fur sinen ersten hûsz wirt Wernnersz Wendal und fur den andern Keyen Wendal omnium antecessorum et successorum parentum ac benefactorum. (-U)

fol. 13r

149

(U-) Item eyn schwebesz hemd zu eyner alben hatt geben Conrat Beccker und uxor Katherina pro parentibus pueris antecessorum et successorum et benefactorum etc. (-U)

150

(U-) Item I guldin hatt geben Vusernn Hensels Jacob fur sich und sin hûsz frauwe Veronica und fur Petersz Birckel amborum parentum et puerorum ac benefactorum antecessorum et successorum etc. (-U)

151

(U-) Item IIII ß ſ hat geben Schwarcz Hansen Margret fur sich und ir bede hûsz wirt Wendal von Winpfen und Richarczt Hensel fur ir aller vatter und muter puerorum ante et successorum ac bene factorum sancto Leonhardo. (-U)

152

(U-) Item eyn halben guldin dedit dominus Erhardusz Kienig de Ettlingen plebanus in Elchisheymm pro se pro parentibus fratribus ac benefactoribus sancto Leonhardo in remedium animarum. (-U)

153

(V-) Item Lauwen Wendel von Elchiszheymm und Agnes sin eelich husz-frouwe haben geben ein swebisch hembd ist als güt gewest als ein guldin das haben sie gebenn fur sich selbs fur ire kinnde und fur alle die ihennen dero eigen und erbe sie besessen haben. (-V)

154

(W-) Item Gippens Bartlins und Katherina sin eelich husfraw haben geben ein rindt fir sich selbs fir yre eltern yr beder vatter und müter vorfaren güttertren und aller deren der yenen befolhhen in ir gebett ist in die bruderschaft sanct Leonhart das man ir gedencken soll in den ampter der vigilli und sellmessen. (-W)

fol. 13v

155

(W-) Item I guldin hatt geben Schwaphaincz an die bruderschaftt sancti Leonhardi firr sich und nachkommen erben. (-W)

156

(W-) Item des Hennen Hansen sun Hanns hatt geben I guldin in sant Leonhartzs bruderschaftt firr sich und sin vorfaren und nachkommen. (-W)

157

(W-) Item Vusern Hensels Peter hatt geben ein serge uff den altar sant Leonhartzs firr sich und sin eeliche husfrau vatter und muter und irer kind. (-W)

158

(W-) Item Tremmels Henssels hatt geben der cappellen zu Steynmuren sant Niclausen ein chorock von wegen herr Bartholomeus in die gemeyn bruderschaftt sant Leonharden. (-W)

159

(W-) Item Katherin ein dochter gewessen Schlotteracht gesessen im ryedt hat gebenn ein rock an die bruderschaftt sant Lienhartzs firr sich auch fir ire elter vatter und müter. (-W)

160

(W-) Item Ella Hapen Erhartzs husfraw auch Appolonia sin dochter haben geben ein umhanck inn sant Lienhartzs bruderschaftt zu trost irer selen heyl

auch fir Hapen Erharten irs huszwirtzs auch fir fir [!] sine husfrauw Margaretenn ir forfaren und wolteter. (-W)

fol. 14r

161

(W-) Item Hans Hyggler und sin husfrauw Katherina haben geben in sant Lienhartzs bruderschaft umb ir seel heyl I ½ guldin fir aller siner forderen und güt detter. (-W)

162

(W-) Item Claus Meyfrid und Barbara sine eeliche husfrauw habend geben ½ guldin fir sich und fir ire beder vatter und muter auch fir ire kind auch fir aller ir forfaren gütter umb irer seel heyl willenn. (-W)

163

(W-) Item ein erberin person hat geben ein schleyher in sant Leonhart bruderschaft umb irer seel willen heyl. (-W)

164

(X-) Item Antheng Becker Clausszen son von Steinmuwer hat geben III ½ ß 3 vor sich und sine vatter und sine mutter an sanct Linhart bruderschaft. (-X)

165

(X-) Item eyn rotten rock hatt geben die Ageht des Berschen Clauszen huszfrau. (-X)

3. Register

3.1 Vorbemerkung

Im **Personenregister** sind verschiedene Namensformen bzw. -schreibweisen einer Person durch Schrägstrich verbunden. Personen, die mit Vor- und Zunamen (nicht Berufs- oder Herkunftsbezeichnung) erwähnt sind, stehen im Register nur unter ihrem Familiennamen. Kinder sind bei ihren Eltern und sonst unter ihren Vornamen aufgenommen, wenn der Zuname nicht ausdrücklich genannt ist. Bei mehreren Personen gleichen Namens erfolgt die Einordnung nach dem Anfangsbuchstaben des zweiten Namensteils oder sonstiger Attribute des Namensträgers bzw. des nächsten Angehörigen (z.B. „Fricz, V: Concz“ vor „Fricz, G: Dinlin“ oder „Jacob, G: Nopurga“ vor „Jacob, G: Veronica“). Die auf einen Namen im Genitiv folgenden männlichen Vornamen (z.B.

„Vischerlins Hans“ oder „Snepfen Fricz“) wurden als Bezeichnung des Sohnes (z.B. „Vischerlin, S: Hans“ oder „Snepf, S: Fricz“), die weiblichen Vornamen (z.B. „Zudels El“) als solche der Gattin (z.B. „Zudel, G: El“) aufgenommen.

Auch Orts- und Tätigkeitsbezeichnungen sind erfaßt, wenn sie Namensbestandteil sind oder zur Unterscheidung gleichnamiger Personen dienen. So sind z.B. „Antheng von Steinmuwer“ unter A und S oder „Bartholome von Nider Buhell“ unter B und N zu finden. Bei Angehörigen sind nur die Eintragsnummern angegeben, die sie mit der Hauptperson gemeinsam haben. Angehörige ohne Eintragsnummern sind in allen Einträgen der Hauptperson genannt. Sämtliche Nennungen eines Angehörigen sind unter seinem Lemma zusammengestellt. Angehörige, die in keinem Eintrag einer fettgedruckten Person vorkommen, sind in { } beigefügt.

Das Register **Stand und Tätigkeit im weltlichen Bereich** enthält auch die Berufsbezeichnungen, die schon zum Namen geworden sind (z.B. „armbruster“), sowie die vom Namen des Mannes abgeleitete weibliche Form (z.B. „beckerin“).

Im **Ortsregister** sind die im Seelbuch genannten Ortschaften nach der heutigen Namensform alphabetisch geordnet. Siedlungen und Landschaften sind auch aufgenommen, wenn sie als Herkunftsbezeichnung einer Person dienen (z.B. „Zeller“ unter „Zell“) oder in Adjektivform erscheinen (z.B. „swebisch“ unter „Schwaben“). Die Schreibweise des Originals ist durch einen vorgestellten Spiegelstrich markiert (z.B. „- Cupenhein“).

3.2 Personenregister

- A**
- 140
E: Vlrich Scherer von Fridbergen,
Barbara
 - Aberlin, Fridrich 20
 - Adelheit
Armbruster
 - 9, 60
G: Hans Hann, schultheis
G : Margret
 - 53
B : Iohannes, dominus plebanus
 - 50
- Iohannes, dominus plebanus 92
B: Hans (G : Margret)
 - 44
B
 - G: Warman snyder
 - Agata/Ageht 144, 165
Barbal/Baerbel/Barbel(l)/Barbelin
 - G: Hans Dysig 144, Claus Bersch
- 98
144, 165
G: Fricz
V: Jerg Deck 144
Schwv: Maier
 - Agnes
- 123
G: Hartman
 - 33
- 116
G: Bersch
Schwv: Paff
G: Hensel Hoben
 - 66
- 108
G: Henne
G: Peter
Schwv: Birgel
 - 153
- (I) 119
G: Wendel von Elchiszheyemm
G: Peter
Schwv: Lau
Schwv: Burckel
 - 91
- (II) 119
G: Claus Zepffel
G: Peter
{S: Wernher 120}
Schwv: Burckel
 - Antheng von Steinmuwer 164
- 130
V: Claus Becker
S: Richart (G: Barbara)
 - Ap(p)olonia
- 112
- 115
G: Jacob Brun
G: Scherrer
 - 146
- 118
G: Conrat
G: Hans Sur
Schwv: Concz
- 148
 - 160
G: Wernnersz Wendal,
E: Erhart, Ella
Keyen Wendal
Grv: Hap
V: Ney

- Barbara
 – 132
 G: Jerg Durre
 – 138
 V: Hensel (der junge, schultisz zu Steinmur)
 B: Jacob {(G: Veronica) 150, Claus (G: Margret) 141, Peter 157}
 Sch: Otilia
 {Grm: Vusern, (die alt)}
 – 162
 G: Claus Meyfrid
 – 130
 G: Richart
 Schw: Barbel
 – 140
 G: Vlrich Scherer von Fridbergen
 T: Apolonia
 – 100
 G: Claus Tremel der alte
 Bartholome von Nider Buhell 137
 Bartholomeus, herr 158
 Bartlins 154
 G: Katherina
 V: Gippen
 Be(c)cker/Bekker
 – Claus 30, 164
 S: Anthenng von Steinmuwer 164
 – Concz 31
 – Conrat 149
 G: Katherina
 – Hans, der alt 68
 – Hans 80
 G: Katherin
 Beckerin, die 12, 48
 Behe(i)m
 – Bechtold 25
 – Claus 26
 Benczenhans, der alt 18
 G: Hus
 Berg 127
 S: Clausz (G: Hűsz)
 Berhtold 40
 V: schultheis Fricz
 Bernhart pf(f)iffer/piffer 101, 118, 126
 G: Ell(a) 101, 118
 V: Pfiffer Bertsch
 Ber(t)sch
 – 33
 G: Agnes
 V: Paff
 – Claus 144, 165
 G: Agata/Ageht
 Schw: Jerg Deck 144
 – pfiffer 101
 S: Bernhart (G: Ella)
 – (schnider) 64, 84
 G: Katherin/Kett(h)erin
 Bir(c)kel
 – 150
 V: Peter
 – 137, 141
 S: Hensel (G: Ennel 137)
 En: Jacob
 Birgel 108
 S: Peter (G: Barbel)
 Blumin, die 59
 Bockenschlaher, Diebolt 122
 G: Ennell
 Brid(a)/Brigit(t)a
 – 27
 G: Dold
 Schw: Vischerlin
 – 145
 G: Dyebolt, Matern
 Schw: Hutwol
 – 56
 G: Claus Kűchenzipffel
 – 45, 143
 G: Hans Schwarcz/Swartz
 Brun

- Hans(z)/Brunhans 19, 86, 97 (2x)
 - G: Güt 19, Ottilg 97
- Jacob 112
 - G: Appolonia
- Wendel 121
 - G: Noppurg
- Bumlerin von Münchhusen, die 96
- Burcka(r)t
 - Heicz 5
 - G: Ell
 - 73
 - G: Letfussin
- Burckel
 - 89
 - S: Hensel (G: Margret)
 - 7
 - G: Katherin
 - 119
 - S: Peter (G: Barbel (I), Barbel (II))
- Burglin 65
 - G: Els
- Butikein/Buttiken, Rei(n)molt von 93, 95

C

- Claus(z)
 - becker 30, 164
 - S: Anheng von Steinmuwer 164
 - 127
 - G: Hüsz
 - V: Berg
 - 141
 - G: Margret
 - V: Hensel (der junge, schultisz zu Steinmur) {M: Katherina 147}
 - {B: Jacob (G: Veronica) 150, Peter 157
 - Sch: Barbara, Otilia 138}
 - Grm: Vusern, (die alt)
 - 102

- G: Ketterin
- V: Peter
- 140
- V: Werle
- Concz
 - 15
 - bekker 31
 - 146
 - S: Conrat (G: Apolonia)
 - 71
 - V: Schonganc
 - S: Fricz
 - schultheis 16
- Conrat
 - 146
 - G: Apolonia
 - V: Concz
 - beccker 149
 - G: Katherina
- Cunczel 41
 - V: Otterer

D

- Deck, Jerg/Jörg 49, 104, 144
 - G: Ketterin 104
 - T: Agata (G: Claus Bersch, Hans Dysig) 144
- Diebolt/Dyebolt
 - bockenschlaher 122
 - G: Ennell
 - 145
 - G: Brigitta
 - V: Hutwol
 - schnider 124
 - G: Katherina
 - V: Hans Schwartz
- Dillin 81
 - S: Hans
- Dinlin
 - 32

- G: Fricz – 116
 T: Kethern G: Hensel Hoben
 Schwv: Snepf – 38 (2x)
 – 10 G: Hans Lap
 G: Claus Schongang – 79, 82, 83
 Dold 27 G: Li(e)nhart
 – 101, 118
 G: Brid G: Bernhart P(f)iffer
 V: Vischerlin Schwv: Pfiffer Bertsch 101
 Doratheig 128 – 21
 G: Hans G: Zudel
 {S: Hans 156} Els(a)
 Schwv: Henne – 65
 Dorothea 125 G: Burglin
 G: Hainrich Pfiffer – 8
 Dur(re) G: Hans
 – Jerg 132 Schwv: Vischerlin
 G: Barbara – 133
 – der jung 34 G: Jost
 Dyebolt 145 Schwv: Walther
 G: Brigitta Endris(z)
 V: Hutwol – 14
 Dysig, Hans 144 G: Ell
 G: Agata – 71
 Schwv: Jerg Deck V: Hübscher

E Ennel(l)
 – 122
 Elchiszheym, Wendel von 153 G: Diebolt Bockenschlaher
 – 137
 G: Agnes G: Hensel
 V: Lau S: Jacob
 El(l)/Ella/Elle Schwv: Birckel
 – 5 – 70
 G: Heicz Burckart G: schultisz von Luterburg
 – 14 Erhart(t)
 G: Endrisz – 134, 160 (2x)
 – 134, 160 G: Ella 134, 160; Margarete 160
 G: Erhart T: Appolonia 160
 T: Appolonia 160 V: Hap
 Schwv: Hap – her, friemesser 99
 – 4 – 110
 G: Fricz der wirt

- G: Noburg
V: Zipfel
- F**
- Fischer, Hans 72, 75, 77
s.a. Vischer
- Flach, Werner 43
- Fricz
– 98
G: Barbel, Katherina
V: Maier
– 71
V: Concz
Grv: Schonganc
– 32
G: Dinlin
T: Kethern
V: Snepf
– 39
S: Hans (G: Ketherin)
– 35
B: Hans schultheis {G: Mecz 23},
Ludmann, Ruff
– 30
V: Heilman
– 135
G: Katherina
V: Vlicher
– 69
M: Manszwertin
– 81
G: Nopurg
V: Meger
– schultheis 40
S: Berhtold
– der wirt 4
G: Ell
- G**
- Gertrut 6
G: der nider Schlafconcz
- Gingler, der 49
- Gippen 154
S: Bartlins (G: Katherina)
- Gocz/Goecz/Göcz, der 118, 126,
127
G: Margrett 126, Hűsz 127
- Gred 28
G: Rucker der alt
- Grop, El 78
- Gütel/Gütel
– 85
– 63
G: Henne Röbichen
- Güt 19
G: Brunhans
- H**
- Hainrich piffier 125
G: Dorothea, Margret
- Hann, Hans, schultheis {9}, 60
G: Adelheit
- Han(n)s
– armbruster 92
G: Margret
B: Iohannes, dominus plebanus
– becker der alt 68
– becker 80
G: Katherin
– von Cupenhen 37
V: Schlupf
– 81
V: Dillin
– 128, 156
G: Doratheig 128
S: Hanns 156
V: Henne 128, 156

- 8
 - G: Els
 - V: Vischerlin
- fischer 72, 75, 77
- 156
 - V: Hans {G: Doratheig 128}
 - Grv: Henne
- 39
 - G: Ketherin
 - V: Fricz
- 3
 - E: Richart, Junt
 - {Sch: Junt 37}
- schultheis 23, 35
 - G: Mecz 23
 - B: Fricz, Ludman, Ruff 35
- seiler von Ruwentalle 62
- vischer 50
 - G: Adelheit
- Hap 134, 160 (2x)
 - S: Erhart (G: Ella, Margarete 160)
 - En: Appolonia 160
- Hartman 123
 - G: Barbell
- Hartung 36
 - V: Volkwin
- Heczlin, Martin 53
 - G: Adelheit
- Heilman 30
 - S: Fricz
- Heiman/Heyma 42, 43
 - G: Juntel/Jungt
- Hemmerli/Hem(m)erlin
 - 13, 47
 - G: Ketterin
 - 131, 136
 - S: Wern(h)er (G: Nopurga 136)
 - En: Wendel der elter
 - (G: Katherina, Vrsula) 131
- Henne
 - 66
 - G: Agnes
 - 128, 156
 - S: Hans 128, 156
 - (G: Doratheig 128)
 - En: Hanns 156
- Hen(n)sel
 - 137, 141
 - G: Ennel 137
 - S: Jacob
 - V: Bir(c)kel
 - der junge, schultisz zu Steinmur
 - 49, 138, 141, 147, 150, 157
 - S: Claus (G: Margret) 141, Jacob
 - (G: Veronica 150) 138, 150,
 - Peter 157
 - T: Barbara, Otilia 138
 - M: Vusern, (die alt)
 - 89
 - G: Margret
 - V: Burckel
 - 151
 - G: Margret
 - V: Richart
 - Schwv: Hans Schwarcz
 - pf(f)iffer 106, 107
 - G: Ketherin 106
 - S: Peter 107
 - genant Stichtenbuben 139
 - G: Katherina
 - V: Richart
 - 158
 - V: Tremmel
 - 98
 - V: Wernhart
- Henwert 52
- Henwertin, die 52
- Heppin, die 94
- Herman 15
- Hoben
 - Heincz 117
 - G: Margareth

- Hensel 116
 - G: Barbel, Ell, Margareth
 - Hoff, Hans 103
 - G: Margret
 - Horneck, Michel 90
 - Hübscher 71
 - S: Endris
 - Hüsz/Hus
 - 18
 - G: der alt Benczenhans
 - 127
 - G: Clausz, der Gocz
 - Schwv: Berg
 - Hutwol 145
 - S: Dyebolt (G: Brigitta)
 - Hyggler, Hans 161
 - G: Katherine
- I**
- Iohannes armbruster,
 - dominus plebanus 92
 - B: Hans (G: Margret)
- J**
- Jacob
 - 137, 141
 - E: Hensel 137, 141; Ennel 137
 - Grv: Bir(c)kel
 - 136
 - G: Nopurga
 - V: schultisz
 - 138, 150
 - G: Veronica 150
 - {B: Claus (G: Margret) 141, Peter 157
 - Sch: Barbara, Otilia 138}
 - V: Hensel (der junge, schultisz zu Steinmur)
 - Grm: Vusern, (die alt)

- Jost 133
 - G: Elsa, Margaret, Noppurg
 - V: Walther
- Jungt/Junt(el)
 - 3
 - G: Hans
 - Schwv: Richart
 - {Schwn: Junt 37}
 - 42, 43
 - G: Heiman/Heyma
 - 37
 - V: Richart
 - B: Hans
 - {Schwn: Junt 3}

K

- Kath(t)erin/Katherina/Katherine
 - s.a. Kethern
- 154
 - G: Bartlins
 - Schwv: Gippen
- 149
 - G: Conrat Beccker
- 80
 - G: Hans Becker
- 64, 84
 - G: Bersch (Schnider)
- 7
 - G: Burckel
- 98
 - G: Fricz
 - Schwv: Maier
- 135
 - G: Fricz
 - Schwv: Vlicher
- 139
 - G: Hensel genant Stichtenbuben
 - Schwv: Richart
- 161
 - G: Hans Hyggler

- 159
V: Schlotteracht
 - 124
G: Diebolt Schnider
Schwv: Hans Schwartz
 - 147
G: Hensel (der junge, schultisz zu Steinmur)
{S: Claus (G: Margret) 141,
Jacob (G: Veronica 150) 138, 150,
Peter 157
T: Barbara, Otilia 138}
Schwm: Vusern, (die alt)
 - 131
G: Wendel der elter
Schwv: Werner
 - 142
G: Stephan Ziegeler von Selcz
Keller, der 17
G: Kungot
Kethern/Ket(h)terin/Ket(t)herin/
Kettern
s.a. Kath(t)erin
 - 15
 - 64, 84
G: Bersch (Schnider)
 - 102
G: Claus
Schwv: Peter
 - 104
G: Jörg Deck
{T: Agata (G: Claus Bersch,
Hans Dysig) 144}
 - 32
E: Fricz, Dinlin
Grv: Snepf
 - 39
G: Hans
Schwv: Fricz
 - 13
G: Hemerlin
 - 29
G: Claus Letfusz
 - 106
G: Hensel Pffiffer
{S: Peter 107}
Key 148
S: Wendal (G: Neyen Barbelin)
Kienig de Ettlingen, Erhardus,
dominus, plebanus in
Elchisheymm 152
Koppel 52
Küchenzippfel, Claus 56
G: Brid
Kugler von Wolfach, der 24
Kumel 35
Kungot 17
G: der Keller
- ## L
- Lap, Hans 38
G: Elle, Noburg
 - Lau 153
S: Wendel von Elchiszheymm
(G: Agnes)
 - Lepfusz, Richart 109
G: Vrsel
 - Letfuhs/Letfusz
 - Claus 29
G: Kethterin
 - Hans 50
 - Letfussin 73
G: Burckat
 - Li(e)nhart 79, 82, 83
G: Elle
 - Ludman 35
B: Fricz, Hans schultheis
{G: Mecz 23}, Ruff

- M**
- Maier 98
 - S: Fricz (G: Barbel, Katherina)
 - s.a. Meier
 - Manszwertin, die 11, 48, 69
 - S: Fricz 69
 - Margarete/Margareth/Margredt/
Margret(t)
 - G: Wendel
 - Schwv: Zipfel
 - 92
 - G: Hans Armbruster
 - Schw: Iohannes Armbruster,
 - dominus plebanus
 - 141
 - G: Claus
 - Schwv: Hensel
 - (der junge, schultisz zu Steinmur)
 - {Schw: Jacob (G: Veronica 150)
 - 138, 150, Peter 157
 - Schw: Barbara, Otilia 138}
 - 160
 - G: Erhart
 - Schwv: Hap
 - 126
 - G: der Gócz
 - 89
 - G: Hensel
 - Schwv: Burckel
 - 151
 - G: Hensel, Wendal von Winpfen
 - V: Hans Schwarcz
 - Schwv: Richart
 - 117
 - G: Heincz Hoben
 - 116
 - G: Hensel Hoben
 - 103
 - G: Hans Hoff
 - 133
 - G: Jost
 - Schwv: Walther
 - 125
 - G: Hainrich Pfiffer
 - 129
 - G: Hensel Richwin
 - 88, 113
 - G: Hans Schopp/Schoup
 - 111
 - G: Wendel
 - Schwv: Zipfel
 - Matern 145
 - G: Brigitta
 - Mecz 23
 - G: Hans, schultheis
 - Meger 81
 - S: Fricz (G: Nopurg)
 - Meier 2
 - s.a. Maier
 - Meyfried, Claus 162
 - G: Barbara
 - Meyger 35, 63
 - Münchhusen, die Bumlerin von 96
- N**
- Ney 148
 - T: Barbelin (G: Wernersz Wendal,
 - Keyen Wendal
 - Nider Buhell, Bartholome von 137
 - Noburg/Nop(p)urg/Nopurga
 - 121
 - G: Wendel Brun
 - 110
 - G: Erhart
 - Schwv: Zipfel
 - 81
 - G: Fricz
 - Schwv : Meger
 - 136
 - G: Jacob, Wernher
 - Schwv: schultisz, Hemmerli

- 133
 - G: Jost
 - Schwv: Walther
- 38
 - G: Lap Hans
- O**
- Otilia 138
 - V: Hensel (der junge, schultisz zu Steinmur)
 - B: Jacob {150 (G: Veronica 150), Claus (G: Margret) 141, Peter 157}
 - Sch: Barbara
 - Grm: Vusern, (die alt)
- Otterer 41
 - S: Cunczel
- Ottilg 97
 - G: Hans Brun
- P**
- Paff 33
 - S: Bersch (G: Agnes)
- Peter
 - 108
 - G: Barbel
 - V: Birgel
 - 119
 - G: Barbel (I), Barbel (II)
 - V: Burckel
 - 150
 - S: Birckel
 - 102
 - S: Claus (G: Ketherin)
 - 107
 - E: Hensel Pfiffer, {Ketherin 106}
 - 157
 - V: Hensel (der junge, schultisz zu Steinmur {M: Katherina 147}
- {B: Claus (G: Margret) 141, Jacob (G: Veronica) 150
- Sch: Barbara, Otilia 138}
- Grm: Vusern, (die alt)
- Pf(f)iffer/Piffer
 - Bernhart 101, 118, 126
 - G: Ell(a) 101, 118
 - V: Pfiffer Bertsch 101
 - Bertsch 101
 - S: Bernhart (G: Ella)
 - Hainrich 125
 - G: Dorothea, Margret
 - Hensel 106, 107
 - G: Ketherin 106
 - S: Peter 107
- R**
- Rei(n)molt von Butikein/Buttiken
 - 93, 95
- Richart(t)
 - 130
 - G: Barbara
 - M: Barbel
 - Hans der vogt 47
 - 151
 - S: Hensel (G: Margret)
 - 139
 - S: Hensel genant Stichtenbuben (G: Katherina)
 - 3, 37
 - S: Hans (G: Junt)
 - T: Junt 37
- Richwin, Hensel 129
 - G: Margredt
- Röbichen, Henne 63
 - G: Gütel
- Rosz, Concz der alte 49
- Rucker der alt 28
 - G: Gred
- Rudelman 50

- Ruff 35
 B: Fricz, Hans schultheis
 {G: Mecz 23}, Ludman
 Rugkerin, die 51
 G: Rukerlin
 Rukerlin 51
 G: Rugkerin
- S
- Scherer von Fridbergen, Vlrich 140
 G: Barbara
 T: Apolonia
- Scherrer 115
 G: Barbal
- Schlafconcz, der nider 6
 G: Gertrut
- Schlaf Concz, der ober 57
- Schlaferin, dye 87
- Schlotteracht 159
 T: Katherin
- Schlupf 36
 S: Hans von Cupenhen
- Schnider
 – Bersch 64, 84
 G: Katherin/Kettherin
 – Diebolt 124
 G: Katherina
 V: Hans Schwartz
- Schonganc/Schongang/Schongank
 – Claus 10, 47, 58
 G: Dinlin 10
 – 71
 S: Concz
 En: Fricz
 – Ensel 67
- Schopp/Schoup, Hans 88, 113
 G: Margareth/Margret
- Schwaphaincz 155
- Schwarcz/Schwartz/Swartz, Hans
 45, 124, 143, 151
- G: Brida/Brigita 45, 143
 S: Diebolt Schnider
 (G: Katherina) 124
 T: Margret
 (G: Wendal von Winpfen,
 Richarczt Hensel) 151
 Seiler von Ruwentalle, Hans 62
 Sigburg 2
 Snepf 32
 S: Fricz (G: Dinlin)
 En: Kethern
- Snuber 38
- Snyder, Warman 44
 G: Adelheit
- Spanreitel 2
- Steinmuwer, Antheng von 164
 V: Claus Becker
- Stephan ziegeler von Selcz 142
 G: Katherina
- Stichtenbuben, Hensel genant 139
 G: Katherina
 V: Richart
- Sur, Hans 118
 G: Barbel
- Swartz, Hans s. Schwarcz, Hans
- T
- Trem(m)el
 – der alte, Claus 100
 G: Barbara
 – der jung, Claus 74
 – 158
 S: Hennsel
 – Wernher 77
- U
- Vlrich scherer von Fridbergen
 G: Barbara
 T: Apolonia

Vrsel/Vrsula

– 109

G: Richart Lepfusz

– 131

G: Wendel der elter

Schwv: Werner

V

Veronica 150

G: Jacob

Schwv: Hensel (der junge,
schultisz zu Steinmur){Schw: Claus (G: Margret) 141,
Peter 157

Schwn: Barbara, Otilia 138}

Vischer, Hans 50

G: Adelheit

s.a Fischer

Vischerlin

– 24

– 27

S: Dold (G: Brid)

– 8

S: Hans (G: Els)

Vlicher 135

S: Fricz (G: Katherina)

Vogtin, die 22

Volkwin 36

S: Hartung

Vusern, (die alt) 49, 138, 141, 147,
150, 157S: Hensel (der junge, schultisz zu
Steinmur) (G: Katherina 147)

En: Barbara 138, Claus

(G: Margret) 141, Jacob

(G: Veronica 150) 138, 150,

Otilia 138, Peter 157

W

Walther 133

S: Jost (G: Elsa, Margaret,
Noppurg)

Warman snyder 44

G: Adelheit

Weldin, die 54

Wendal/Wendel

– 148

G: Barbelin

V: Key

Schwv: Ney

– 148

G: Barbelin

V: Wernner

Schwv: Ney

– von Elchiszheymm 153

G: Agnes

V: Lau

– der elter 131

G: Katherina, Vrsula

V: Werner

Grv: Hemmerli

– 111

G: Margareth

V: Zipfel

– von Winpfen 151

G: Margret

Schwv: Hans Schwarcz

Werle 140

S: Claus

Wernhart 98

S: Hensel

Wern(h)er/Wernner

– 131, 136

G: Nopurga 136

S: Wendel der elter (G: Katherina,
Vrsula) 131

V: Hemmerli

- 148
 - S: Wendal (G: Neyen Barbelin)
 - 120
 - E: Claus Zepfel, {Agnes 91}
 - Winpfen, Wendal von 151
 - G: Margret
 - Schwv: Hans Schwarcz
 - Wolfach, der Kugler von 24
 - Wolssecher, der 114

 - Z**

 - Zepffel/Zep(p)fel
 - Claus 82, 91, 120
 - G: Agnes 91
- S: Wernher 120
 - Hans 99
 - Wernher 120
 - V: Claus {G: Agnes 91}
 - Ziegeler von Selcz, Stephan 142
 - G: Katherina
 - Zipfel
 - 110
 - S: Erhart (G: Noburg)
 - 111
 - S: Wendel
 - G: Margareth
 - Zudel 21
 - G: El

3.3 Stand und Tätigkeit im kirchlichen Bereich

D

dominus (Herr) 92, 152

F

friemesser/frümesser (Frühmesser in
Steinmauern, der die erste Messe
liest) 75, 99

H

her (Herr) 99, 158

P

pferrer (Pfarrer) 75
 pfleger der frumesz des liben herren
 sanct Lenharcz/die he(i)lgen/heiligen
 (Verwalter des Vermögens
 und der Einkünfte der Früh-
 meßspründe) 30, 55, 75
 plebanus in Elchisheymm/Elchissen
 (Pfarrer in Elchesheim) 92, 152
 priester (Priester) 66, 136

3.4 Stand und Tätigkeit im weltlichen Bereich

A

armbruster (Verfertiger von
Armbrüsten) 92

B

be(c)cker/bekker (Bäcker) 30, 31, 68,
80, 149, 164
 beckerin (Frau/Witwe des Bäckers)
12, 48
 bockenschlaher (Metzger) 122

- F**
 fischer/vischer/vischerlin (Fischer) 8, 24, 27, 50, 72, 75, 77
- K**
 keller (Keller, Verwalter) 17
 kugler (Kappenmacher) 24
- M**
 maier/meier (Amtmann, Verwalter und Besitzer eines Fronhofs) 2, 98
- P**
 pf(f)iffer/piffer (Pfeifer) 101, 106, 107, 118, 125, 126
- S**
 scher(r)er (Barbier, Wundarzt) 115, 140
 schnider/snyder (Schneider) 44, 84, 124
- schultheis/schultisz (Schultheiß) 16, 23, 136
 – von Luterburg (Sch. von Lauterburg) 70, 76
 – zu Stei(n)mur (Sch. von Steinmauern) 9, 60, 138
 schultissen, die alte (Frau/Witwe des Schultheissen) 71
 seiler (Seiler) 62
- V**
 verge (Fährmann) 50
 vischer/vischerlin s. fischer
 vogt zu Stalhoffen (Vogt zu Stollhofen) 47
 vogtin (Frau/Witwe des Vogts) 22
- W**
 wirt (Wirt) 4
- Z**
 ziegeler (Ziegelmacher) 142

3.5 Orte und Landschaften

- B**
 Bad Wimpfen (nw Heilbronn)
 – Winpfen 151
- Bietigheim (ö Steinmauern)
 – Butikein 93
 – Buttiken 95
- C**
 – Cupenhen s. Kuppenheim
- E**
 Elchesheim (n Steinmauern)
 – Elchis(z)heymm 152, 153
 – Elchissen 92
- Ettlingen 152

F	Rhein
	– Rin 51
Friedberg (früher burgähnliche Anlage, heute vereinigt mit Oppenau im Renchtal)	– Rin, der alte (Altrheinarm) 50
– Fridberg 140	S
K	Schwaben
	– Schwap 155
Kuppenheim (sö Rastatt)	– schwebes 148, 149
– Cupenhen 37	– swebisch 153
L	Seltz/Elsaß
	– Selcz 142
Lauterburg/Elsaß	Spich (alter Rheinarm)
– Luterburg 70, 76	– spich 48
M	Steinmauern
	– Stainmür 99
Münchhausen (s Lauterburg/Elsaß)	– Steimur 9, 46, 60
– Münchhusen 96	– Stein mur 138
	– Steinmuwer 164
Murg 51	– Stey(n)mur 65, 67, 158
N	Stollhofen (w Baden-Baden)
	– Stalhoffen 47
Niederbühl (Ortsteil von Rastatt)	W
– Nider Buhell 137	
R	– Winpfen s. Bad Wimpfen
Rauental (Ortsteil von Rastatt)	Wolfach (im Kinzigtal)
– Ruwentalle 62	– Wolfach 24

3.6 Lagebezeichnungen

A	almend 118
	almend grund 30
acker	
– Henwercz 52	
– Rudelmans 50	

B

Bestimmungswörter:

- end
 - ander 48
 - ein 48, 51
 - ginsit 51
 - neben(t)/nebet 30, 50, 71, 81, 82, 118
 - sit(e)/syte
 - ander 71
 - ein 81, 118
 - zwischent 48
- birbaum, Snubers 38
 bûn, Koppels 52
 breitenholczer walt 51

C

crucz acker 68

D

dornen hecken 99

E

eberauw/ebrauwe/ebrow 4, 30, 37

J

juch, vergen 50

KKoppels bûn 52
 krut garten, der 81**M**

merkveld 38

O

ow 77

P

pfaffenlache 64, 122

Rrodt, des heiligen 82
 romer, der 48
 Rudelmans acker 50
 ryedt 159**S**

spich, der 48

V

vergen juch 50

Wwalt, breitenholczer 51
 weg, zoller 68, 71
 wer, das 47**Z**zein/zeyn, das nider 47, 48
 zoller weg 68, 71

3.7 Sachregister und Glossar

- A**
- achtel (Maß) 22
 s.a. Maß und Gewicht
- acker (Acker) 2, 4, 30, 37, 38, 40, 50
 (2x), 52 (2x), 64, 68 (2x), 71, 81,
 82, 102, 118, 122
- alb(e) (weißes Chorhemd) 87, 88,
 143, 148, 149
- almend (Gemeindeland) 30, 118
- almusen (Almosen, Spende) 1
- altar(e)/alter(r) der frimesz (sanct
 Lenharcz/Leonhartz/Leonhardi)
 (Altar der St.-Leonhards-Kapelle)
 41, 65, 105, 157
- altar/alter(r)/elter
 duch/düch/duoch/tüch (Altar-
 tuch) 45, 65, 89, 96, 106, 116, 124,
 130, 132, 134, 145
- ampt (Meißfeier) 154
- pristerliches (priesterliche Tätig-
 keit) 32
- arck (Opferstock) 22
- arm gewant (eisener Armschutz) 90
 s.a. ysen henschüch
- B**
- birbaum (Birnbaum) 38
- briff (Urkunde) 75
- brott duch (Tuch aus Leinen) 135
- bruderschaf(f)t/brüderschaf(f)t/
 prüder schaff san(c)t/sancti
 Leonharcz(t)/Leonharden/
 Leonhardi/Leonhart(zs)/
 Lienharcz/ Lienharten/
 Lienhartzs/Linhart, (gemeyn)
 (St.-Leonhards-Bruderschaft) 30,
 36, 74, 97, 104, 112, 120–124, 128,
- 129, 131, 133, 138, 139, 154–156,
 158–161, 163, 164
 s.a. fraternitas
- C**
- cappelle zu Steynmuren sant Niclausen
 (St.-Niclaus-Kapelle in
 Steinmauern) 158
- chorock (Chorrock) 158
 s.a. korr rock, rock
- cruz (Kreuz) 114
- D**
- denarius (Pfennig) 28, 51–53
 s.a. Geld, pfennig
- duch (Tuch)
 s.a. altar, brott
- 136
- fleszig (T. aus Flachs) 142
- E**
- ele (Elle) 143
 s.a. Maß und Gewicht
- elter s. altar(e)
- F**
- Fest- und Heiligentage:
- Crist tag, der heilige (25.XII.) 1
- sant Leonhartn/Lienharcz/
 Lienhartz tag (6.XI.) 100, 104,
 106, 107
- sant Sebastions tag des heyligen
 marterers (20.I.) 100
- wihennach (25.XII.) 1
- florenus s. gulden

fraternitas (St.-Leonhards-Bruderschaft) 108, 111, 117
 s.a. bruderschaft(f)t
 frucht, harte (Gerste, Korn, Weizen) 34
 frümeß/frumesz/frimesz (des liben herren) sanct(us)/sandt Lenharcz/Lenharten/ Lenhart/Leonhardus/Li(e)hart ze Steinmuren (Frühmeßpfründe St. Leonhard in Steinmauern) 3, 30 (2x), 36, 46, 55 (2x), 59, 62, 64, 65 (2x), 66, 67, 82–84, 95, 96, 98–100, 151, 152

G

garten (bebautes Land) 99
 Geld
 – denarius (Pfennig)
 – florenus/gulden/guldin (Gulden)
 – libra denariorum (Pfund Pfennig)
 – pfenig/pfenning (Pfennig)
 – solidus denariorum (Schilling Pfennig)
 gelt (Geld) 52
 – ewig (ewige Stiftung) 38, 47, 50, 51
 gezird zu pristerlichem ampt (liturgische Geräte) 32
 gulden/guldin/florenus (Gulden) 9, 10, 12, 16, 18–20, 24, 30, 32, 41, 60, 61, 65, 91, 95, 97, 100, 108, 110, 117, 119, 120, 137, 138, 141, 147, 150, 152, 153, 155, 156, 161, 162
 s.a. Geld
 güt/gut (Besitz) 1, 24

H

haffen, eren (irdener Topf) 109
 handtzwehel (Handtuch) 45

s.a. zwehel(l)
 hem(b)d, schwebes/swebisch (Hemd aus leichter Leinwand) 148, 149, 153
 henschuch s. ysen henschüch
 hof(f) (Hof)
 – des Gingers 49
 – Martin und Adelheit Heczclins 53
 – Heimans Juntels 42
 – Henne Röbichen und Gütels 63
 hütt s. ysen hütt
 hus(z) (Haus)
 – des Gingers 49
 – Martin und Adelheit Heczclins 53
 – Heimans Juntels 42
 – Kumels 35
 – Henne Röbichen und Gütels 63

J

jarczit/jaur zeyt/z(e)ytt (Jahrgedächtnis für einen Verstorbenen) 75, 100 (2x), 104, 106, 107
 juch/jüch/jüch (Morgen, Tagwerk) 2, 4, 30, 38, 40, 50 (2x), 52, 64, 68, 71, 77, 81, 82, 102, 118, 122
 s.a. Maß und Gewicht

K

kalb (Kalb) 103
 kappen zyppfell, eyn rotter lindscher (rote, weiche Kapuze) 114
 karelle pater noster (Korallenkette mit Paternosterkügelchen, Rosenkranz) 144
 kelch (Kelch) 41, 60, 61
 kelch sack (Kelchbeutel) 142
 kittel (Gewand) 38
 korporalle (viereckiges Leinentuch als Unterlage der Hostie) 142

korr rock (Chorrock) 136
 s.a. chorock, rock
 krut garten (Kohlfeld) 81
 ku(w) (Kuh) 84, 99, 118
 kuechel (Hühnchen, Kuchlein) 89

L

lesen (ablösen, zurückkaufen) 140
 Leonhardus/L(i)enhard,
 sanctus/san(c)t s. frumeß
 libra (Pfund)
 s.a. Geld, pfund
 – 69, 76
 – denariorum (Pfund Pfennig) 4, 5,
 47, 56, 62, 67, 70, 72–74, 77, 121

M

malter (Malter, Hohlmaß) 75
 s.a. Maß und Gewicht
 Maß und Gewicht:
 Flächenmaße:
 – juch (Joch Ackers, was ein Joch
 Kühe an einem Morgen umackern
 kann, ca. 0,24 ha)
 – viertel (vierter Teil eines Morgens)
 Hohlmaße:
 – achtel (Malter)
 – malter (Malter, ca. 1,3 hl)
 – pfund (Pfund, Hohl- und Geld-
 maß)
 – sumer (Simmer, 8 Simmer =
 1 Malter)
 Längenmaße:
 – ele (Elle, ca. 60 cm)
 mes(se)/mesz
 – büch (Meßbuch) 95
 – gewan(n)t (Meßgewand) 32 (2x),
 44, 111, 114, 128
 – kentlin (Meßkännchen) 142

mess(e) (Messe) 1 (2x)
 s.a. missa
 – ewige (jährliche Totenmesse vor
 Weihnachten) 1
 – des lieben herren sanct Lenharcz
 (St. Leonhardsmesse) 1
 missa (Messe) 75
 s.a. mess(e)

P

peplus (weites Oberkleid, Pracht-
 gewand, Schleier) 113
 pfenig/pfenning (Pfennig) 38, 49
 (2x), 76, 80, 107
 s.a. denarius. Geld
 pfriend, sant Lienhartz (Früh-
 meßpfründe St. Leonhard in
 Steinmauern) 100
 pfund /pfunt (Pfund)
 s.a. Geld, libra
 – 3, 47, 48
 – pfenni(n)g (Pfund Pfennig) 70, 86,
 118
 presens (Präsenzgeld für die Teil-
 nahme an gottesdienstlichen Ver-
 anstaltungen) 75

Q

queel (Handtuch) 66

R

rin(d)t (Rind) 3, 23, 59, 83, 93, 94,
 154
 rock
 – (Chorrock) 159
 s.a. chorock, korr rock
 – rotter (roter Rock) 165

S

- schelle (Meßglocke) 32
 schleiger/schlejer/schley(h)er
 (Schleier) 123, 140, 146, 163
 sel(l)messe (Seelenmesse) 46 , 154
 serge (Decke aus mit Leinen oder
 Seide gemischtem Wollstoff) 105,
 157
 solidus (Schilling) 35, 80
 s.a. Geld
 – denariorum/pfennig (Schilling
 Pfennig) 4, 6–8, 11, 13–15, 17, 21,
 25–29, 31, 49, 50, 63, 67, 69, 70,
 72–74, 76–79, 92, 98, 99, 101, 102,
 104, 112, 115, 126, 127, 131, 133
 (2x), 140, 151, 164
 stüriz/sturczer (Trauerkleid,
 -schleier) 39, 85
 stukel (kleines Stück Land) 37
 stu(w)er (Abgabe, Spende) 1, 60
 sumer (Simmer) 34
 s.a. Maß und Gewicht
 sundag/suntag (Sonntag) 1, 46, 100

T

- teil (Abschnitt eines Feldes) 48, 51
 (3x)
 tunica (Mantel mit Kapuze,
 talarähnliche Kutte, Leibrock
 der Geistlichen) 111, 116

U

- um(b)hanck (zu eynem altar duch)
 (teppichartiger Wandbehang zur
 Verwendung als Altartuch) 45,
 123, 139, 160
 underpfant (Unterpfant zur Siche-
 rung einer Stiftung) 77

V

- viertel (Viertel, Flächenmaß) 47
 s.a. Maß und Gewicht
 vigil/vigilia/vigilien/vigilli (Vigil,
 nächtlicher Gottesdienst, Toten-
 messe) 1, 46, 75, 154

W

- weisen (Weizen) 22, 75

Y

- ysen henschüch (Eisenhandschuh)
 90
 s.a. arm gewant
 ysen hütt (Helm) 90

Z

- zins(z) (Zins) 46, 74, 76
 – ewig (ewiger Z.) 35, 49
 zwehel(l) (Handtuch) 125, 129, 146
 s.a. handtzwehel

4. Abkürzungsverzeichnis

a.a.O. = am angegebenen Ort
 B = Bruder/Brüder
 Bd., Bde. = Band, Bände
 ca. = circa

d.i. = das ist
 E = Eltern
 En = Enkel, Enkelin
 f., ff. = folgend, -e

fol.	= folio (Blatt)	s	= südlich
fol. 1 r	= Blatt 1 recto (Vorderseite)	s.	= vor Heiligennamen: sancte/-i, sonst: siehe
fol. 1 v	= Blatt 1 verso (Rückseite)	s.a.	= siehe auch
G	= Gatte, Gattin	Sch	= Schwester, Schwestern
Grm	= Großmutter	Schw	= Schwager
Grv	= Großvater	SchwM	= Schwiegermutter
ha	= Hektar	SchwN	= Schwägerin
hl	= Hektoliter	Schwv	= Schwiegervater
Hrsg.	= Herausgeber	sö	= südöstlich
M	= Mutter	Sp.	= Spalte
nw	= nordwestlich	sw	= südwestlich
ö	= östlich	T	= Tochter, Töchter
S	= Sohn, Söhne	V	= Vater
S.	= Seite	vgl.	= vergleiche
		w	= westlich

Symbole

Ⓜ	= Pfennig
ß	= Solidus
[]	= erschlossene Ergänzung
{ }	siehe Vorbemerkung zu den Registern

Das Bildprogramm des sog. Adelhausener Altars (Freiburg, Augustinermuseum: Inv.-Nr. 11503)

Von Ingrid-Sibylle Hoffmann

Das Augustinermuseum in Freiburg birgt mit dem sog. Adelhausener Altar¹ eines der wenigen nahezu intakten Werke der oberrheinischen Tafelmalerei des mittleren 15. Jahrhunderts (Abb. 1–8). Auf der vollständig erhaltenen Feiertagsseite des Triptychons reihen sich als breites gemaltes Band sieben Bildfelder nebeneinander. Die fünf mittleren Bilder zeigen Szenen aus dem Leben Jesu, während sich als Eckpunkte des Retabels zwei Felder mit Darstellungen von Heiligen gegenüber stehen. Das bisher wenig beachtete Bildprogramm² besticht durch seine strukturierte Konzeption und ungewöhnliche Präsentation, vor allem aber durch die ikonographisch höchst bemerkenswerte Darstellung dreier Dominikanerheiligen in Verbindung mit dem Schmerzensmann.

Die Gestaltung und die Aussage des Bildprogramms stehen im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen. Bis auf die außergewöhnliche „Dominikanerszene“ wirken die Bilder zunächst sehr konventionell, sind doch auf den fünf mittleren Bildfeldern wichtige Momente des Lebens Jesu in scheinbar gängiger Ikonographie dargestellt. Es ist also zu fragen, welche inhaltlichen Akzente innerhalb dieser Konventionalität gesetzt werden und welche Rolle die „Domi-

Dem vorliegenden Aufsatz liegt meine im Wintersemester 2000/2001 am Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg vorgelegte Magisterarbeit zugrunde. Den zahlreichen Helfern, die mich während der Bearbeitung des Adelhausener Altars unterstützten, sei herzlich gedankt. Zu besonderem Dank verpflichtet fühle ich mich Frau Prof. Dr. Lieselotte E. Saurma, die das Entstehen der Arbeit mit großem Interesse und wertvollen Ratschlägen begleitete. Danken möchte ich ferner Herrn Prof. Dr. Matthias Untermann, der das Zweitgutachten der Arbeit übernahm, sowie Herrn Dr. Detlef Zinke, der seitens des Augustinermuseums die Beschäftigung mit dem Retabel ermöglichte.

¹ Die Benennung als „Adelhausener Altar“ wird in den meisten übergreifenden Publikationen verwendet; so z.B. von Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*. Bd. 4: Südwestdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450, München/Berlin 1951, S. 65f. Dagegen ist die Bezeichnung „Adelhauser Altar“ weniger als Eigenname, sondern deutlicher als Hinweis auf die Provenienz aus dem Dominikanerinnen-Neukloster Adelhausen verstanden; vgl. Augustinermuseum. Gemälde bis 1800, Auswahlkatalog, bearb. von Detlef Zinke, Freiburg 1990, S. 32.

² Die Forschung konzentrierte sich auf die stilistische Einordnung und auf die Frage nach der Provenienz, während das Bildprogramm weitgehend unbeachtet blieb. Die bisher ausführlichste Würdigung nimmt Detlef Zinke vor: *Kat. Augustinermuseum*, wie Anm. 1, S. 30–35. Ergänzend dazu: Sebastian Bock, *Der Inventar- und Ausstattungsbestand des säkularisierten Dominikanerinnen-Neuklosters Adelhausen in Freiburg i. Br.* Freiburg 1997, S. 175f.

nikanerszene“ für die Deutung des Gesamtprogramms spielt. Als Grundlage für diese Untersuchung soll das Retabel zunächst kurz vorgestellt werden. Anschließend sei die Szenenauswahl der Feiertagsseite charakterisiert, um die folgenden ikonographischen Analysen ausgewählter Szenen des Leben-Jesu-Zyklus und des Bildes der Dominikanerheiligen in den Retabelkontext integrieren zu können. Darauf aufbauend wird eine Betrachtung der Gesamtkonzeption der Bilderfolge sowie ihrer Bildrhetorik vorgenommen, die schließlich in der Interpretation des Gesamtprogramms mündet.

Einführendes zum sog. Adelhausener Altar

Der Adelhausener Altar präsentiert sich im geöffneten Zustand mit einer Breite von über 5,53 m und einer Höhe von 1,17 m als Triptychon von auffälliger horizontaler Präsenz (Abb. 1).³ Die Mitteltafel des Retabels gliedert sich in drei Bildfelder, während die Innenseiten der Flügel jeweils zwei Darstellungen aufweisen. Die Anordnung der Bilder und ihre Präsentation in einem einfachen Holzrahmen entspricht vermutlich dem ursprünglichen Zustand.⁴ Das Format des Flügelaltars, seine ausgedehnte Breite bei vergleichsweise geringer Höhe, ist ungewöhnlich. Auch lassen sich für die Felderung des Triptychons in sieben getrennte Bilder, die nahezu gleichberechtigt nebeneinander stehen, keine Vorläufer finden.⁵

Während das Bildprogramm der Feiertagsseite in seiner ursprünglichen Form überliefert ist, sind auf den Flügelrückseiten unter einer durchgängigen rotbraunen Farbschicht nur noch geringe Farbspuren zu erkennen.⁶ Die wenigen Farbreste, die teilweise über die Mitte der Tafeln hinweggehen, zeugen davon, dass auf der Werktagsseite auf jedem Flügel ein einziges Bildfeld präsentiert wurde. Abgesehen von diesem Verlust der Flügelaußenseiten ist der Adelhausener Altar jedoch relativ gut erhalten. Auf der Feiertagsseite sind außer einem 1885 eingesetzten, heute weitgehend unbemalten Streifen⁷ in der Dar-

³ Flügel: mit Rahmen H 116–117 cm, B 140,5 cm (l.) bzw. 136 cm (r.); Sichtbare Binnenfläche der Bildfelder: H 100 cm, B variiert zwischen 55,5–58 cm; Mittelteil: mit Rahmen H 117 cm, B 277 cm; sichtbare Binnenfläche der Bildfelder: H 99,5–100 cm, B variiert zwischen 80,5–82 cm. Die drei mittleren Bildfelder sind einzelne in die Rahmung eingesetzte Tafeln, während die Flügelbilder auf einen durchgängigen Bildträger gemalt sind.

⁴ Eine Untersuchung mit Herrn Christoph Müller (Chefrestaurator der Städtischen Museen Freiburg), dem ich herzlich danken möchte, ergab, dass die Rahmen der Mitteltafel und der Flügelbilder gleichzeitig gefertigt wurden. Er schließt aus, dass 1837 „ein ganz neuer Altarraahmen um das Mittelbild gemacht“ wurde (Rechnung von 1837; Bock, wie Anm. 2, S. 175). Vielmehr könnte mit der Erneuerung des Rahmens das Ansetzen einzelner Leisten und eine neue Fassung gemeint sein. Der Kern des Rahmens ist älter, möglicherweise Originalbestand.

⁵ Wolfgang Pilz, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit. München 1970, Kat.-Nr. 37, S. 61, 283.

⁶ Die Rückseiten wurden 1885 zum Schutz des Holzes mit Ölfarbe überstrichen. Bock, wie Anm. 2, S. 175.

⁷ Zur Restaurierung von 1885: Ebd., S. 175.

stellung der Himmelfahrt (Abb. 7) nur einzelne Fehlstellen und kleinflächige Übermalungen zu beobachten, durch die keine tiefgreifenden Veränderungen des ursprünglichen Zustands entstanden sind.⁸

Der Adelhausener Altar kann stilistisch als ein Werk der Übergangszeit des mittleren 15. Jahrhunderts charakterisiert werden, das in der oberrheinischen Tradition des Umkreises des Paradiesgärtlein-Meisters wurzelt und gleichzeitig neue Tendenzen aufnimmt, die sich unter dem Eindruck der niederländischen Kunst am Oberrhein entwickeln.⁹ Anklänge an die regionale Ausprägung des „Weichen Stils“ sind vor allem noch in den lieblichen Gesichtern zu erkennen, wie ein Vergleich mit den Bildern der Feiertagsseite des vermutlich um 1430–40 in einer Freiburger Werkstatt entstandenen sog. Staufener Altars zeigt (Abb. 9).¹⁰ Die Umsetzung neuer Anregungen manifestiert sich dagegen in der Verfestigung der Oberflächen sowie im Interesse an der Erschließung des Raumes, das sowohl in den voluminösen Gewändern als auch in den kantig in den Raum gestellten Architektur- und Ausstattungselementen spürbar wird. Diese Charakteristika fügen sich in die allgemeine stilistische Entwicklung am Oberrhein und sprechen für eine Datierung des Retabels um 1450 oder etwas später.¹¹ Detlef Zinke nimmt aufgrund des „provinziellen Geprä-

⁸ Eine Infrarotuntersuchung konnte das Urteil von Alfred Stange, wie Anm. 1, S. 65f relativieren, der von größeren Eingriffen, v.a. bei den Gesichtern, ausging. Darüber hinaus konnte im Rahmen dieser Untersuchung festgestellt werden, dass die malerische Ausführung weitgehend der in schwarzen Strichen angelegten Unterzeichnung entspricht.

⁹ Stange, wie Anm. 1, S. 65; Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32.

¹⁰ Freiburg, Augustinermuseum: Inv.-Nr. 11537 a, b; M 7 c, h / D. Weitere Tafeln des sog. Staufener Altars werden im Augustinermuseum Freiburg sowie in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe verwahrt. Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 12–21; Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik, Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe vom 4. April bis 30. Juni 1996, Ostfildern-Ruit 1996, S. 216f, Nr. 9–11, Taf. 8–9. Zur Herkunft des Retabels aus dem Zisterzienserkloster Tennenbach und Lokalisierung der Werkstatt nach Freiburg: Daniel Hess, Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur oberrheinischen Malerei um 1450, in: Frank M. Kammel u. Carola B. Gries (Hg.), Begegnungen mit alten Meistern. Nürnberg 2000, S. 77–87. Dort auf S. 79 der Hinweis auf den Adelhausener Altar als vom Werkstattkreis des Staufener Altars beeinflusstes Werk. Ein Vergleich der Verkündigungsdarstellungen (Abb. 3; Abb. 9a), in denen die Figurentypen sowie die Stellung Marias und Gabriels zueinander sehr ähnlich sind, verdeutlicht diese Verbindung.

¹¹ Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32. Zu den um 1450 verbreiteten Stilmerkmalen: Hess, wie Anm. 10, S. 83f. Die um 1450 datierte Kreuzigungstafel aus Oberweiler (Abb. 10; Freiburg, Augustinermuseum: Inv.-Nr. M 88 / 18; Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 21–23), für deren Maler Daniel Hess, ebd., S. 79ff, eine Prägung im Umkreis des Staufener Altars sowie Verbindungen zur Straßburger Malerei um 1450/60 darlegt, sei als stilistisch ähnliches, jedoch nicht direkt mit dem Adelhausener Altar verbundenes Werk angesprochen. Auch der vermutlich in Basel tätige Meister des Lösel-Altars kann als Vertreter der Stilstufe genannt werden (vgl. Stange, wie Anm. 1, S. 65f, Abb. 94–96; Spätmittelalter am Oberrhein. Katalog der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg vom 19. September 2001 bis 3. Februar 2002, Teil 1: Maler und Werkstätten 1450–1525, Stuttgart 2001, Nr. 2, S. 55f). Die von Alfred Stange vorgeschlagene Zuschreibung des Adelhausener Altars an diesen Meister wurde jedoch zu Recht zurückgewiesen. Vgl. Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer. Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, hg. von Norbert Lieb, München 1970, S. 20. Dagegen: Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32.

ges“ und der vermuteten Provenienz des Retabels aus dem Dominikanerinnenkloster Mariä Verkündigung in Adelhausen eine Tätigkeit des Malers in Freiburg an.¹² Diese Einschätzung mag durch die stilistische Herkunft aus dem Umkreis des jüngst nach Freiburg lokalisierten sog. Stauffer Altars gestützt werden, lässt sich jedoch aufgrund der unzureichenden Kenntnis des Freiburger Kunstschaffens sowie der nicht zweifelsfrei geklärten Herkunft des Retabels derzeit nicht verifizieren.¹³

Die Provenienz des Adelhausener Altars ist erst ab dem 19. Jahrhundert sicher dokumentiert. Eine erste Erwähnung findet das Retabel vermutlich 1764 anlässlich seiner Aufstellung im Nonnenchor des Dominikanerinnen-Neuklosters Adelhausen in Freiburg.¹⁴ In der 1813 vorgenommenen Inventarisierung des Klosterbesitzes durch das Großherzogliche Stadtamt Freiburg liegt die erste sicher das Retabel betreffende Eintragung vor.¹⁵ Seit 1880 war der Adelhausener Altar Teil der städtischen „Alterthümersammlung“ und wurde 1886 von der Stadt Freiburg aus dem Stiftungsfond, in den das Klostervermögen des säkularisierten Dominikanerinnen-Neuklosters Adelhausen eingegangen war, erworben.¹⁶

Die ursprüngliche Herkunft des Retabels ist bisher ungeklärt. Die Darstellung der Dominikanerheiligen verweist auf eine Provenienz aus einer Kirche des Predigerordens. Naheliegender scheint zunächst eine Bestimmung für eines der mittelalterlichen Dominikanerinnenkonvente Freiburgs, die in das 1694 gegründete Neukloster Adelhausen eingingen.¹⁷ In der Forschung wird das Retabel meist für das Kloster Mariä Verkündigung in Adelhausen in Anspruch genommen, das nach einem Brand im Jahr 1410 neu ausgestattet wurde.¹⁸ Dies wird mit der dortigen Verehrung der im linken Bildfeld dargestellten Johannes Baptista und Paulus begründet, die durch Überlieferungen zu den Altarpatro-

¹² Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32; Detlef Zinke, Kunst im mittelalterlichen Freiburg. Malerei und Skulptur – Versuch einer Bilanz, in: Heiko Haumann u. Hans Schadek (Hg.), Geschichte der Stadt Freiburg im Breisgau. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum „Neuen Stadtrecht“ von 1520, Stuttgart 1996, S. 388.

¹³ Zur lückenhaften Überlieferung der Freiburger Kunstproduktion des frühen und mittleren 15. Jahrhunderts: Ebd., S. 381, 386ff. Die von Hans Rott zusammengetragenen Quellen belegen für die Zeit um 1450 vier in Freiburg ansässige Maler, was zumindest für eine nicht unerhebliche lokale Produktion an Tafelgemälden spricht. Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bd. III: Der Oberrhein, Quellen I (Baden, Pfalz, Elsass), Stuttgart 1936, S. 92f. Zum Austausch zwischen Freiburger und Straßburger Künstlern um 1450: Hess, wie Anm. 10, S. 83.

¹⁴ Bock, wie Anm. 2, S. 176.

¹⁵ Ebd., S. 132, 176.

¹⁶ Ebd., S. 38f, 175.

¹⁷ Zur Geschichte der Freiburger Dominikanerinnenklöster: Ebd., S. 3–32.

¹⁸ Die Zuordnung zur Neuausstattung des mittelalterlichen Dominikanerinnenklosters Adelhausen wird in den meisten Publikationen vertreten, so auch: Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 31. Kritisch hierzu: Bock, wie Anm. 2, S. 176.

zinien in liturgischen Handschriften aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts dokumentiert ist.¹⁹ Ein gemeinsames Altarpatrozinium ist jedoch nicht belegt, so dass die Darstellung der vielerorts verehrten Heiligen nicht als sicherer Hinweis auf eine Herkunft des Retabels aus Mariä Verkündigung in Adelhausen gewertet werden kann. Ein Indiz für die ursprüngliche Bestimmung des Retabels für ein Freiburger Kloster könnte die hervorgehobene Darstellung Petrus Martyrs sein, der 1244 die örtlichen Dominikaner besucht und in Adelhausen gepredigt haben soll.²⁰ Petrus Martyr ist in der überlieferten nordalpinen Kunst vor 1500 nicht häufig dargestellt.²¹ Doch liegt in Freiburger, allerdings nicht Adelhauser, Kontext eines der wenigen frühen Bilder Petrus Martyrs vor, in dem er zudem wie auf dem Adelhausener Altar in der seltenen Kombination mit Thomas von Aquin und Dominikus dargestellt ist.²² Muss die bisher in der Forschung angenommene Provenienz aus Mariä Verkündigung in Adelhausen vorsichtiger bewertet werden, so scheint eine Herkunft des Werkes aus Freiburg weiterhin plausibel. Da jedoch der Verbleib des Retabels von der Gründung des Neuklosters 1694 bis zu seiner Aufstellung im Jahr 1764 ungeklärt ist, sollte außer den Dominikanerinnenklöstern auch das Dominikanerkloster als möglicher ursprünglicher Standort in Betracht gezogen werden.²³

Die Szenenauswahl der Feiertagsseite

Die fünf mittleren Bildfelder der Feiertagsseite des Adelhausener Altars zeigen von links nach rechts betrachtet einen chronologischen Abriss des Lebens

¹⁹ Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 31. Zu den vermutlich sechs Altären: Bock, wie Anm. 2, S. 6f, Anm. 23.

²⁰ Vom Aufenthalt Petrus Martyrs in Freiburg berichtet der dominikanische Ordenschronist Johannes Meyer in den 1480er Jahren unter Berufung auf ältere Quellen. Joseph König, *Zur Geschichte der Freiburger Klöster*. In: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 12, 1878, S. 296; ders., *Die Chronik der Anna von Munzingen*. Nach der ältesten Abschrift mit Einleitung und Beilagen, in: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 13, 1880, S. 134, Anm. 2.

²¹ Die Angabe im Lexikon der christlichen Ikonographie, wonach nördlich der Alpen die ersten Darstellungen Petrus Martyrs erst nach 1500 zu finden sind, muss relativiert werden. Vgl. Gregor Martin Lechner, *Petrus Martyr* (von Mailand, von Verona). In: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (LCI). Begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bde, Basel/Freiburg im Breisgau/Rom/Wien 1968–1976, Bd. 8, 1976, Sp. 186.

²² Eine Miniatur in einem um 1350 gefertigten Graduale (Freiburg, Augustinermuseum: Cod. Adelhausen 3, fol. 1r) aus dem Freiburger Kloster St. Maria Magdalena zu den Reuerinnen zeigt Petrus Martyr gemeinsam mit Dominikus und Thomas von Aquin. Zur Handschrift: Katrin Boskamp, *Der Codex Adelhausen 3*, Inv. Nr. 11725. Ein dominikanisches Graduale des Freiburger Klosters St. Maria Magdalena zu den Reuerinnen, in: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 110, 1990, S. 79–123 (Abb. 2, 5, 7 zeigen fol. 1r). Zur Parallele zwischen der „Dominikanerszene“ des Adelhausener Altars und der Miniatur: ebd. S. 98, Anm. 76.

²³ Zur Geschichte des seit Mitte des 13. Jahrhunderts bis 1793/94 bestehenden Dominikanerklosters: Adolf Poinson, *Das Dominicaner- oder Prediger-Kloster zu Freiburg im Breisgau*. In: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 16, 1883, S. 1–48; August Dold, *Studien zur Geschichte des Dominikanerklosters zu Freiburg i. Br.* In: *Freiburger Diözesan-Archiv*, 13, 1912, S. 67–96.

Jesu von der Inkarnation bis zur Himmelfahrt (Abb. 3–7). Diese Szenenfolge wird von zwei Bildfeldern mit Darstellungen von Heiligen gerahmt, womit eine eher seltene thematische Zusammenstellung gewählt ist. Bei vergleichbaren Kombinationen werden die Heiligen meist statuarisch präsentiert wie links Johannes Baptista und Paulus (Abb. 2),²⁴ während es für die Verbindung des Leben Jesu mit der „Dominikanerszene“ (Abb. 8) keine unmittelbaren Parallelen gibt.

Der Leben-Jesu-Zyklus des Adelhausener Altars thematisiert auf fünf Bildfeldern in gestraffter Form Christi Menschsein. Zu Beginn stehen zwei Ereignisse aus der Kindheitsgeschichte: die Verkündigung an Maria (Abb. 3) und die Geburt (Abb. 4), die als Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph gestaltet ist. Als Höhepunkt der Passion ist im Zentrum des Triptychons die Kreuzigung dargestellt (Abb. 5). Darauf folgen mit der Auferstehung (Abb. 6) und der Himmelfahrt (Abb. 7) zwei Begebenheiten aus der Zeit der Verherrlichung Christi nach seinem Tod.

Vergleicht man die Szenenfolge mit anderen Leben-Jesu-Zyklen, so fällt auf, dass die vorliegende Zusammenstellung der neutestamentlichen Begebenheiten in der Kunst des 15. Jahrhunderts unüblich ist. Meist umfassen Leben-Jesu-Zyklen eine größere Anzahl von Szenen, wobei häufig die Kindheitsgeschichte in mehreren Episoden geschildert wird²⁵ oder Darstellungen aus dem Marienleben hinzugefügt sind.²⁶ Ein weiteres großes Thema ist die Passion, die in bildreichen Zyklen ausgebreitet wird.²⁷ Oft können die einzelnen Momente des Lebens Jesu lediglich getrennt voneinander betrachtet werden, indem beispielsweise die Feiertagsseite Kindheitsszenen bzw. das Marienleben zeigt, während die Werktagsseite Darstellungen der Passion trägt.²⁸ Neben erzählerischen Bildfolgen treten auch Zusammenstellungen auf, in denen einzelne heils-

²⁴ Auf den um 1420 datierten elsässischen Bergheimer Tafeln treten beispielsweise Johannes der Täufer und Johannes Evangelista als Einzelfiguren neben heilsgeschichtliche Szenen (Colmar, Musée d'Unterlinden; Christian Heck u. Esther Mœnch-Scherer (Hg.), *Catalogue générale des peintures du Musée d'Unterlinden*. Straßburg 1990, Nr. 537, Taf. 3f).

²⁵ Z.B. nimmt die Kindheit Jesu auf den Bergheimer Tafeln (vgl. Anm. 24) vier Szenen ein: Verkündigung, Geburt, Anbetung des Kindes durch die Heiligen drei Könige, Beschneidung.

²⁶ Der sog. Staufener Altar betont das Leben Mariä, indem Maria in mehreren Szenen als Mutter Jesu gezeigt ist und als abschließende Darstellung die Marienkrönung thematisiert wird (Abb. 9). Zum Retabel vgl. Anm. 10

²⁷ Die Passion tritt oft als alleiniges Thema oder in Verbindung mit der Verherrlichung nach dem Tod auf, so z.B. auf Caspar Isenmanns Fronaltar-Retabel aus St. Martin in Colmar (Colmar, Musée d'Unterlinden; Kat. Unterlinden, wie Anm. 24, Nr. 303, Taf. 11–14, 62; Spätmittelalter am Oberrhein, wie Anm. 11, Nr. 37, S.109–112, Rekonstruktion des Retabels: Abb. 37/1).

²⁸ Während die Feiertagsseite des Staufener Altars die Kindheit Jesu und das Marienleben behandelt (Abb. 9), sind auf der Werktagsseite verschiedene Momente der Passion Christi dargestellt. Der Dominikaneraltar aus der Werkstatt Martin Schongauers thematisiert auf der Feiertagsseite die Passion und Verherrlichung Christi, während die Außenseiten die Kindheit Jesu und mariologische Szenen zeigen (Colmar, Musée d'Unterlinden; Kat. Unterlinden, wie Anm. 24, Nr. 453, Taf. 19–25).

geschichtliche Begebenheiten miteinander kombiniert werden, ohne das gesamte Leben Christi in seiner zeitlichen Abfolge zu thematisieren.²⁹

Der Vergleich mit anderen Leben-Jesu-Zyklen legt das besondere Anliegen des Bildprogramms des Adelhausener Altars offen. Sowohl die Szenenauswahl als auch die ungewöhnliche Retabelform dienen der Präsentation des gesamten Leben Jesu in optischer Zusammenschau. Die Zusammenstellung der fünf zentralen Momente des Menschseins Christi bewegt sich genau zwischen den Polen einer erzählerischen Entfaltung und einer Kombination von Szenen ohne episodische Einbindung.³⁰ Eine vergleichbare Konzentration auf die wichtigsten Ereignisse des Erdenlebens Christi bei gleichzeitig umfassender Behandlung begegnet in den betreffenden Sätzen des Glaubensbekenntnisses.³¹ Diese Parallele verdeutlicht, dass die Szenenfolge des Adelhausener Altars eine gezielte Zusammenstellung christologischer Zentralausagen vornimmt. In diesem umfassenden Anspruch ist das Bildprogramm weniger konventionell, als man auf den ersten Blick annehmen mag.

Die Bilder des Leben-Jesu-Zyklus

Die Bilder des Leben-Jesu-Zyklus entsprechen gängigen Vorstellungen zentraler heilsgeschichtlicher Begebenheiten. Für die Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Kreuzigung soll im Folgenden aufgezeigt werden, welche ikonographischen Muster aus der früheren und zeitgenössischen oberrheinischen Kunst aufgegriffen und welche Formulierungen dagegen negiert werden. Auf diese Weise werden innerhalb der Konventionalität subtile Variationen üblicher Bildschemata aufgedeckt und so die Besonderheiten der einzelnen Szenen und Charakteristika des Gesamtprogramms erschlossen. Anschließend

²⁹ Als Beispiel sei das zwischen 1454–1460 datierte Stauffenberg-Retabel eines Straßburger Meisters genannt, auf dessen Feiertagsseite die Verkündigung und Geburt eine Pietà rahmen, während auf der Werktagsseite eine Kreuzigung mit Stiftern gezeigt ist (Abb. 11; Colmar, Musée d'Unterlinden: Inv. 88. R. P. 356; Kat. Unterlinden, wie Anm. 24, Nr. 356). Zum Meister des Stauffenberg-Retabels: Philippe Lorentz, Jost Haller le peintre des chevaliers et l'art en Alsace aux XVe siècle. Exposition au musée d'Unterlinden à Colmar, du 15 septembre au 16 décembre 2001, Paris 2001, S. 191–197; Hess, wie Anm. 10, S. 80ff.

³⁰ Wolfgang Pilz, wie Anm. 5, S. 61, sieht den Adelhausener Altar als Sonderform der entfalteten Erzählweise, bei der durch die Szenenauswahl der repräsentative Charakter der einzelnen Szenen betont ist.

³¹ Sowohl das Apostolische Glaubensbekenntnis als auch das nicaeno-konstantinopolitanische Credo nehmen bei der Behandlung des Menschseins Christi eine vergleichbare Konzentration vor. Im Apostolischen Glaubensbekenntnis wird zusätzlich zu den in der Szenenfolge behandelten Momenten das Begräbnis und Christi Abstieg zu den Toten genannt. Mit dem in der Messliturgie gebrauchten Nicaeno-Constantinopolitanum stimmt das Bildprogramm fast vollständig überein, lediglich das hier ebenfalls angeführte Begrabenwerden ist nicht dargestellt: „[...] Et incarnatus est de Spiritu Sancto / ex Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis: / sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: / sedet ad dexteram Patris.[...]“ (zitiert nach: Das vollständige Römische Meßbuch lateinisch und deutsch mit allgemeinen und besonderen Einführungen im Anschluß an das Meßbuch von Anselm Schott, hg. von den Benediktinern der Erzabtei Beuron, Freiburg 1961, S. 446).

an diese Analysen werden die Auferstehungsdarstellung und die Himmelfahrtsszene kurz vorgestellt sowie die Vorgehensweise des Malers bei der Gestaltung der Bilder zusammenfassend charakterisiert.

Die Verkündigung an Maria

In der Darstellung der Verkündigung nähert sich Gabriel mit einem Schriftband in der Linken der hinter einem Betpult knienden Maria (Abb. 3). Die Jungfrau wird von dem krabbenbesetzten Spitzbogen einer Sakralarchitektur gerahmt, die am rechten vorderen Bildrand mit einer Säule beginnt und im Zentrum des Bildes hinter den Figuren zurücktritt. Hinter Maria ist ein Chorraum angedeutet, der durch einen Brokatvorhang von den Figuren getrennt ist. Maria blickt von ihrem auf dem Pult liegenden Buch auf und signalisiert ihre Einwilligung in den göttlichen Heilsplan.

Der einheitliche Boden und die Stellung der Figuren zueinander suggerieren einen gemeinsamen Aufenthalt in einem Innenraum, während die Sakralarchitektur von außen gesehen ist und der Blick durch die Arkade ins Innere der Kirche fällt. In der überlieferten oberrheinischen Tafelmalerei des frühen und mittleren 15. Jahrhunderts ist diese Darstellungsweise einzigartig, es dominieren Darstellungen der Verkündigung in Innenräumen.³² Für das in der franko-flämischen Kunst um 1400 wurzelnde Motiv der von außen gesehenen Kirche, die mit Prophetenfiguren ikonographisch angereichert ist, finden sich jedoch Vergleiche in der oberrheinischen Buchmalerei und Graphik. Der Maler des Adelhausener Altars greift die Vorstellung der Verkündigung vor der Kirche auf, die in einer Miniatur einer um 1420 datierten Handschrift aus der elsässischen Werkstatt von 1418 vorliegt (Abb. 12).³³ In dieser Darstellung agieren Maria und Gabriel vor einem Architekturelement, das wie auf dem Adelhausener Altar zinnenbekrönt und mit einer chorartigen Öffnung versehen ist. Vergleichbar ist in beiden Darstellungen der deutliche Bezug des Sakralbaus auf Maria, die vom Eingangsbogen hoheitsvoll umrahmt wird. Ein weiterer traditioneller Typus, an den die Darstellung des Adelhausener Altars anknüpft,

³² Eine Zusammenstellung oberrheinischer Verkündigungsdarstellungen in: Sven Lükens, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000, S. 185–191, Katalogteil zum Oberrhein auf CD-Rom, S. 146–157. Die Darstellung des Adelhausener Altars wird im beschreibenden Text, S. 186, im Zusammenhang mit dem Staufener Altar genannt (Abb. 9a). Beide Darstellungen zeigen enge Parallelen in der Stellung der Figuren zueinander, bezüglich der Raumangabe verfolgt der Meister des Adelhausener Altars jedoch eine andere Konzeption. Er erweitert die Bildaussage durch den attributiven Einsatz des von außen gesehenen Architekturelements, während sich die Verkündigung auf dem Staufener Altar in einem sakralen Innenraum abspielt.

³³ Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cpg. 144, fol. 304 r. Zur Handschrift: Lieselotte E. Saurmajetsch, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*, 2 Bde, Wiesbaden 2001, Bd. 2, Kat. I. 38, S. 55–58.

ist die Auszeichnung Marias durch ein thronartiges Gehäuse³⁴ wie auf einem um 1445–50 datierten oberrheinischen Holzschnitt (Abb. 13).³⁵ Wie in unserer Darstellung ist der Baldachin über Maria mit zwei Prophetenfiguren sowie krabbenbesetzten Spitzbögen versehen und schließt zum linken Bildrand mit einer Säule ab. Als weitere Parallele ist hinter Maria an einer Stange ein Brokatstoff eingezogen, der hier direkt vor der hinteren Wand des Gehäuses hängt.

Die Bildlösung des Adelhausener Altars zielt nicht auf eine „wirklichkeitsgetreue“ Schilderung des Raumes, in dem sich die Verkündigung abspielt,³⁶ sondern erweitert die Aussage durch die konzentrierte Zusammenstellung verschiedener Architekturelemente.³⁷ Die Verkündigung erweist sich durch die Verbindung Marias mit der Kirche, die gleichzeitig durch den geöffneten Bogen an eine Pforte erinnert, als Eintritt in die Zeit des Heils, die in der Kirche fortgeführt wird. In Ergänzung zu der oben genannten Miniatur (Abb. 12) verweisen die steinernen Prophetenfiguren und die Verwendung von romanischen und gotischen Bauformen sowohl auf die Kontinuität als auch auf die Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund. Der Chorraum des Sakralbaus ist durch einen Vorhang vom Aktionsraum Marias und Gabriels abgegrenzt. In dieser Kombination ist der Brokatstoff mehr als ein Hoheitszeichen wie auf dem besprochenen Holzschnitt (Abb. 13), sondern weckt verschiedene Assoziationen.³⁸ Seine zentrale Aussage ist die Parallelisierung von Inkarnation und Reinkarnation in der Messe,³⁹ was zusätzlich zum Bezug auf den Chor durch die tabernakelartige Umfassung Marias unterstrichen wird. Insgesamt ist festzuhalten, dass die Raumangabe des Adelhausener Altars aus traditionellen ikonographischen Motiven gestaltet ist. Diese sind sehr gezielt eingesetzt, wodurch der inhaltliche Gehalt der Darstellung im Vergleich mit den genannten,

³⁴ Sven Lützen, wie Anm. 32, S. 53f, charakterisiert diese Art der Darstellung als Gehäusotyp, der sich z.T. mit dem Thronmotiv überschneidet, da beiden die Rahmung Marias durch einen architektonischen Baldachin gemeinsam ist.

³⁵ München, Staatliche Graphische Sammlung: Inv. Nr. 118168 (Schr. 25); Die Frühzeit des Holzschnitts. Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Graphischen Sammlung München vom 25. Mai bis 23. August 1970, München 1970, Nr. 29, S. 11.

³⁶ Zum Bemühen um „Realitätsnähe“: Lützen, wie Anm. 32, S. 185f. Als Beispiel für die Darstellung der Verkündigung in einem „wirklichkeitsgetreuen“ Raum sei die Winterthurer Verkündigung eines um 1420 vermutlich in Straßburg tätigen Meisters genannt. Rudolf Koella, Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, Winterthur. Bilder, Zeichnungen, Plastiken, Zürich 1975, S. 32, 350f.

³⁷ Zu den Bedeutungen von Architekturelementen in Verkündigungsdarstellungen: Julia Liebrich, Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500, Köln/Weimar/Wien 1997, S. 70ff.

³⁸ Zu verschiedenen Bedeutungen des Vorhangs in Darstellungen der Verkündigung: Ebd., S. 75f.

³⁹ Der deutliche Bezug des Vorhangs auf Maria und den hinter ihr liegenden Chorraum verweist auf den Zusammenhang zwischen Inkarnation und Transsubstantiation. Diese Deutung wird zudem durch die doppelte Verwendung des Vorhangs in der Verkündigungsdarstellung und der „Dominikanerszene“ gestützt, in der die Transsubstantiation ein zentrales Thema ist.

wie auch vielen anderen überlieferten Formulierungen der Verkündigung, reicher ist.⁴⁰

Die Beziehung der Figuren zueinander und die Stellung des Betpults haben Ähnlichkeit mit der Darstellung der Verkündigung des Staufener Altars (Abb. 9a). Während jedoch hier das innige Gespräch von Maria und Gabriel thematisiert wird, ist im Adelhausener Altar das Schriftband das wesentliche Motiv ihrer Begegnung. Es hat als heller Akzent in der Mittelachse des Bildes herausragende kompositorische Bedeutung und verbindet die beiden Gestalten, indem es die Trennung durch die zwischen ihnen eingestellte Säule aufhebt. Beschrieben ist das weiße Band mit den im Lukasevangelium (Lk 1,28) überlieferten Worten Gabriels: Ave gracia plena dominus tecum. Gabriel ist Träger der Schrift und wird nicht durch seine Gestik als Handelnder dargestellt.⁴¹ Mit der Betonung des Schriftbands greift der Maler wiederum eine ältere Darstellungsweise auf⁴², die er sehr pointiert einsetzt, indem die Schrift dem Betrachter geradezu entgegengehalten wird.⁴³ Das Wort Gottes, das durch die Inkarnation den Auftakt des Erlösungswerkes darstellt, wird durch diese Gestaltungsweise zu einem zentralen Thema des Bildes. Durch die deutlich auf Lesbarkeit angelegte Präsentation der Schrift memoriert der lesekundige Betrachter die geschriebenen Worte, womit er parallel zur Vergegenwärtigung des Ereignisses zum Gebet aktiviert wird.⁴⁴

Der Maler des Adelhausener Altars greift für seine Bildlösung der Verkündigung auf Darstellungskonventionen zurück, die nicht der neuesten Entwicklung folgen, sondern älteren Ursprungs sind. Er nimmt aus dem bekannten Motivschatz einige wenige Elemente heraus, die seinem Darstellungsinteresse entsprechen, und komponiert daraus ein schlüssiges Gesamtbild. Die pointierte Verwendung der Bildelemente spricht dafür, dass das Festhalten an traditionellen Darstellungsweisen sich nicht aus fehlender Kenntnis neuer Tendenzen erklären lässt, sondern in der gewünschten Aussage des Bildes begründet liegt. Das Anliegen ist keine „wirklichkeitsnahe“ Schilderung des Verkündigungsgeschehens, was in der Reduktion der Bildelemente auf die Protagonisten, die Schrift und die symbolisch verstandene Architektur deutlich wird. Vielmehr

⁴⁰ Es sei zusätzlich auf die inhaltlich weniger elaborierten Darstellungen des Staufener Altars (Abb. 9a) sowie des Stauffenberg-Retabels (Abb. 11b) verwiesen.

⁴¹ Eine ähnliche Funktion hat Gabriel im genannten Holzschnitt (Abb. 13). Vgl. Anm. 35.

⁴² In der Tendenz zu „wirklichkeitsnahen“ Schilderungen wird im 15. Jahrhundert häufig auf das Schriftband verzichtet, so auch in den meisten oberrheinischen Tafelbildern. Zur Entwicklung der Darstellung der Verkündigungsbotschaft: Horst Wenzel, Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 270–291.

⁴³ In Verkündigungsbildern, die im 15. Jahrhundert an der Darstellungskonvention des Schriftbands festhalten, werden häufig anhand des Bands räumliche Raffinessen gezeigt, während die Lesbarkeit der Schrift zweitrangig ist oder keine Rolle mehr spielt.

⁴⁴ Vgl. Wenzel, wie Anm. 42, S. 278f.

wird durch das kostbare Gepräge der Kleidung und Stoffe eine Erhöhung des Ereignisses erreicht. Der gezielte Einsatz der Motive schafft im Bild eine Fülle von Verweisen, anhand derer der Betrachter die Verkündigung in ihrer überzeitlichen Bedeutung für das vom Alten Bund bis in seine Aktualität fortgeschriebene Heilsgeschehen erfassen kann und gleichzeitig durch den demonstrativen Einsatz der Schrift zum Gebet angeleitet wird.

Die Geburt Jesu

Im Vordergrund der Darstellung der Geburt Jesu beten Maria und Joseph das zwischen ihnen auf einem weißen Tuch liegende, von Lichtstrahlen umgebene Kind an (Abb. 4). Die Heilige Familie wird von einem diagonal im Raum stehenden Stall, dessen Holzkonstruktion Maria umfängt, und einer an das Gebäude anschließenden Mauer gerahmt. Im Stall verharren Ochs und Esel in Richtung des Kindes blickend hinter einer Krippe, während im Giebfeld drei Engel das „Gloria“ singen. Hinter Joseph öffnet sich ein Ausblick in eine Hügelandschaft, in der einem Hirten durch einen vor dem Goldgrund schwebenden Engel die Geburt Jesu verkündet wird.

Die Geburtsszene ist völlig anders konzipiert als die Verkündigungsdarstellung: sie spielt sich in einem an der Wirklichkeit orientierten Ambiente ab und ist um erzählerische Nebenszenen erweitert. Eine solche Einbettung der Geburt Jesu in einen nachvollziehbaren Raum und die Verbindung mit der Verkündigung an die Hirten wird in der Kunst des frühen 15. Jahrhunderts zu einer verbreiteten Darstellungskonvention, die auch am Oberrhein aufgegriffen wird.⁴⁵ In der überlieferten oberrheinischen Tafelmalerei überwiegen allerdings bis in die 1450er Jahre Geburtsdarstellungen, in denen wie auf dem Staufener Altar (Abb. 9b) oder dem Stauffenberg-Retabel (Abb. 11b) nur der Nahraum um die Heilige Familie geschildert wird. Die auf dem Adelhausener Altar verwendete Raumkonzeption und die einzelnen Bildelemente lassen sich jedoch allesamt in der etwas früheren und zeitgenössischen regionalen Tradition nachweisen, so dass der Maler wie schon bei der Gestaltung der Verkündigung aus einem am Oberrhein bekannten Motivrepertoire schöpft. Die Darstellung des aus Holzbalken gezimmerten Stalles, der Maria rahmend umgibt, ist in der oberrheinischen Kunst seit ca. 1420 bekannt⁴⁶ und wird fortan immer

⁴⁵ Zur Entwicklung des landschaftlichen Raums in süddeutschen Geburtsdarstellungen: Gertrud Roth, *Landschaft als Sinnbild. Der sinnbildhafte Charakter von Landschaftselementen der oberdeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Köln/Wien 1979, S. 94–102 (Adelhausener Altar, Nr. 134, S. 102).

⁴⁶ Vgl. z.B. die um 1420 datierte Tafel eines Straßburger Meisters mit der Darstellung der Anbetung des Kindes durch die Heiligen drei Könige (Schloß Braunfels, Fürst zu Solms-Braunfels'sche Rentkammer; Stefan Lochner, *Meister zu Köln, Herkunft – Werke – Wirkung*, Katalog der Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln vom 3. Dezember 1993 bis 27. Februar 1994, Köln 1993, Kat. Nr. 9, S. 244f).

wieder verwendet. Die Landschaft im Hintergrund ist aus kulissenhaft hintereinander geschobenen Hügeln komponiert und zeugt durch die Abstufung der Farbintensität vom Interesse des Malers, einen nachvollziehbaren Tiefenraum darzustellen. Damit nimmt er eine Gestaltungsweise auf, die am Oberrhein vermutlich schon in den 1420–30er Jahren von einzelnen Künstlern verwendet wird.⁴⁷ Ein um 1445–48 entstandenes Gemälde aus der Basler Werkstatt des Konrad Witz (Abb. 14)⁴⁸ zeigt eine zur Darstellung des Adelhausener Altars zwar seitenverkehrte, jedoch sehr ähnliche Disposition aus Stallarchitektur und Landschaftsausblick. In der raumgreifenden Präsenz des Stalles und der Erschließung eines in die Tiefe reichenden Raumes unterscheidet sich dieses Werk von unserem Bild, doch macht der Vergleich deutlich, dass das verwendete Bildkonzept im mittleren 15. Jahrhundert eine Darstellungsconvention war, die Künstler verschiedenster Prägung aufgriffen und auf ihre Weise umsetzten.

Innerhalb seiner aus verbreiteten Bildelementen komponierten Inszenierung setzt der Maler des Adelhausener Altars mit der Stellung Josephs einen ungewöhnlichen Akzent. Joseph ist durch die Mauer optisch und inhaltlich in die heilige Zone um das Kind mit einbezogen. Er ist auf gleicher Höhe mit Maria dargestellt und erhält durch seinen roten Umhang und das faltenreiche Gewand großes kompositorisches Gewicht. Seine weiße Tunika korrespondiert mit dem Untergewand Marias und dem Tuch, auf dem Jesus liegt, wodurch die Verbindung der drei Mitglieder der Heiligen Familie unterstrichen wird. Die gemeinsame Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph wird in den Quellen berichtet, die den spätmittelalterlichen Darstellungen der Geburt als Anbetungsszene zugrunde liegen.⁴⁹ Allerdings wird in den meisten Darstellungen die besondere Bedeutung Marias betont, während Joseph nur eine untergeordnete Rolle zukommt.⁵⁰ Auch in den oberrheinischen Darstellungen ist Joseph häufig hinter Maria zu sehen, wie beispielsweise auf dem sog. Staufener Altar (Abb. 9b) oder auf der Tafel aus der Werkstatt des Konrad Witz (Abb. 14). Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts setzt sich zunehmend eine Gestaltungsweise

⁴⁷ Ein um 1440 datierter Stich des Meisters der Nürnberger Passion (L. I, 253, 1; ehemals Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste, heutiger Verbleib unbekannt; Max Geisberg, *Die Anfänge des Kupferstiches*. 2. Aufl., Leipzig 1924, Taf. 32), der eine ähnliche Landschaftsgestaltung zeigt, wird auf eine malerische Vorlage aus der um 1420–30 tätigen Straßburger Werkstatt der Winterthurer Verkündigung zurückgeführt. Vgl. Georg Erb, *Die Landschaftsdarstellung in der deutschen Druckgraphik vor Albrecht Dürer*. Frankfurt am Main 1997, S. 159f.

⁴⁸ Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum: Inv. Nr. 1590. Uta Feldges-Henning, *Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz. Ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts*, Basel 1968, S. 80ff.

⁴⁹ Vgl. Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*. 5 Bde, Gütersloh 1966–1991, Bd. 1, 1966, S. 87ff.

⁵⁰ Vgl. Barbara Mikuda-Hüttel, *Vom ‚Hausmann‘ zum Hausheiligen des Wiener Hofes. Zur Ikonographie des hl. Joseph im 17. und 18. Jahrhundert*, Marburg 1997, S. 1–5.

durch, in der Joseph in den Bereich um das Kind mit einbezogen ist. Jedoch hat er in diesen Formulierungen häufig eine assistierende Funktion, indem er als Träger einer Kerze oder Lampe auftritt.⁵¹ In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewinnt neben dieser eher anekdotischen Schilderung Josephs auch die reine Anbetungsszene an Bedeutung. Die Darstellung des Adelhausener Altars gehört zu den frühen Formulierungen der „gleichberechtigten“ Anbetung durch Maria und Joseph und legt auch innerhalb der vergleichbaren Gestaltungen eine starke Betonung auf den Nährvater Jesu.⁵² Ein um 1450 entstandenes Relief der Geburt Jesu, das vermutlich Teil eines Retabels war, zeigt Maria und Joseph in ähnlicher Haltung auf das am Boden liegende Kind konzentriert, jedoch ist Joseph hier in eine zweite Raumschicht zurückgesetzt.⁵³ Eine Miniatur in einer um 1460 entstandenen Historienbibel aus der Werkstatt Diebold Laubers wählt eine nahezu identische Anordnung der Heiligen Familie wie die Szene des Adelhausener Altars (Abb. 15).⁵⁴ Hier ist jedoch Maria größer als Joseph und wird durch den näher zum Betrachter gerückten breit ausschwingenden Mantel betont, während im Tafelbild die Eltern Jesu durch ihre parallele Anordnung und die voluminösen Falten sowie die Farben von Josephs Gewand optisch nahezu gleichrangig sind. Die Betonung Josephs auf dem Adelhausener Altar ist vermutlich mit der steigenden Verehrung des Nährvaters Jesu im 15. Jahrhundert in Zusammenhang zu sehen.⁵⁵ Die Aufwertung Josephs wurde von verschiedenen Kräften innerhalb der Kirche vorangetrieben⁵⁶, unter anderem auch von den Dominikanern,⁵⁷ so dass die Darstellung sich wohl in den Kontext der dominikanischen Josephsverehrung einordnen lässt.

Der Maler verbindet in seiner Darstellung unterschiedliche Konzepte der Bilderzählung, nämlich eine erzählerische Schilderung der Rahmenhandlung

⁵¹ Auf mehreren Stichen des am Oberrhein tätigen Meisters E.S. ist Joseph als Träger einer Kerze dargestellt: L. 19, L. 20, L. 21; Horst Appuhn, *Meister E.S. Alle 320 Kupferstiche*, Dortmund 1989, Abb. 14, 17, 27.

⁵² Detlef Zinke nennt einen in den 1460er Jahren entstandenen Holzschnitt aus der Bamberger Pfister-Werkstatt als Vergleich und vermutet ein gemeinsames Vorbild der Kompositionen (Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32, Abb. auf S. 30). M. E. sind jedoch die Parallelen aus der Konventionalität der verwendeten Motive zu erklären, zumal im Holzschnitt Joseph anders als in der Szene des Adelhausener Altars gegenüber der dominierenden Gestalt Marias zurücktritt.

⁵³ Karlsruhe, Landesmuseum: Inv. Nr. 65/16. Spätmittelalter am Oberrhein. Katalog der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg vom 19. September 2001 bis 3. Februar 2002, Teil 2: Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525, Band 1: Katalogband, Nr. 236, S. 128f.

⁵⁴ Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Cod. Guelf. 1.15. Aug. 2°, fol. 306v. Zur Handschrift: Saurma-Jeltsch, *Bilderhandschriften*, wie Anm. 33, Kat. I. 80, S. 122f.

⁵⁵ Vgl. Joseph Seitz, *Die Verehrung des hl. Joseph in ihrer geschichtlichen Entwicklung bis zum Konzil von Trient dargestellt*. Freiburg 1908, bes. S. 200ff; Mikuda-Hüttel, wie Anm. 50, S. 1–5.

⁵⁶ Sogar auf dem Konzil in Konstanz wurde 1417 die Josephsverehrung thematisiert. Seitz, wie Anm. 55, S. 203ff.

⁵⁷ Ebd., S. 208ff; Medard Barth, *Die Verehrung des heiligen Joseph im Elsass vom Mittelalter bis auf die Gegenwart*. Haguenau 1970, S. 40ff.

der Geburt Jesu und eine eher exemplarisch verstandene Gestaltung der Anbetung des Kindes.⁵⁸ Dem Betrachter wird durch die Darstellung der Hirtenverkündigung und der singenden Engel die Möglichkeit gegeben, den Ablauf der Ereignisse des Weihnachtsgeschehens zu memorieren. Allerdings treten die narrativen Bildelemente hinter der massigen Präsenz der zentralen Anbetungsgruppe in den Hintergrund. Bei der Darstellung der Geburtsstätte verzichtet der Maler auf eine detaillierte Beschreibung sowie auf die Anreicherung mit Ausstattungsgegenständen, die in zeitgenössischen Formulierungen, so z.B. auf der genannten Basler Tafel (Abb. 14), häufig begegnen. Die Anbetungsszene ist nicht primär als plastische Schilderung eines Moments des Weihnachtsgeschehens aufgefasst, sondern die wenigen attributiv eingesetzten Motive erinnern an den heilsgeschichtlichen Kontext der Geburt Jesu, die als Beginn einer neuen Zeit gezeigt wird und gleichzeitig schon auf den Tod Christi verweist.⁵⁹ Die Reduktion der Bildelemente macht die andächtige Betrachtung des Kindes deutlicher als in vielen zeitgenössischen Darstellungen zum Hauptthema des Bildes. Diese Fokussierung auf die Verehrung Jesu wird durch die Gleichwertigkeit Josephs unterstrichen, die das Kind zum Kristallisationspunkt im Zentrum der Komposition werden lässt. Maria und Joseph können als vorbildliche Vertreter der *vita contemplativa* gedeutet werden,⁶⁰ an denen sich der Gläubige orientieren soll. Der Betrachter tritt durch den Blick auf das Kind in eine gemeinsame Handlung mit Maria und Joseph ein und wird so zur Meditation über Jesus aufgefordert. Dieses Identifikationsangebot für den Rezipienten wird durch die zeitgenössische Charakterisierung Josephs unterstrichen, der mit dem einzigen alltäglichen Requisit, einer am Gürtel getragenen Geldbörse, ausgestattet ist und eine modische Haartracht und Kopfbedeckung trägt. Zur Zentrierung auf Jesus trägt zudem die Überschneidung von Jesu Nimbus mit Josephs Mantel und seines Fußes mit dem Gewand Mariä bei,

⁵⁸ Eine Trennung dieser unterschiedlichen Konzeptionen findet sich in zwei aufeinander folgenden Miniaturen der schon genannten Historienbibel aus der Werkstatt Diebold Laubers (vgl. Anm. 54). Hier wird zunächst eine auf die Protagonisten konzentrierte gemeinsame Anbetung der Kindes gezeigt (fol. 306v, Abb. 15), während in der zweiten Darstellung zum Weihnachtsgeschehen in reicher Erzählung verschiedene Momente, u.a. die Hirtenverkündigung und die Anbetung des Kindes durch die Hirten, nebeneinander geschildert werden (fol. 308v; Saurma-Jeltsch, *Bilderhandschriften*, wie Anm. 33, Abb. 294).

⁵⁹ Bei der Gestaltung des Stalles wird demonstrativ in der Mittelachse des Bildes die marode Wand in Szene gesetzt, um auf die Überwindung des Alten Bundes zu erinnern, während weitere Details wie z.B. die Beschaffenheit des Daches undifferenziert bleiben. Auch bei der Gestaltung des Bodens ist der bedeutungsvolle Einsatz eines einzelnen Details zu beobachten. Eine Pflanze ist hier betont, die unterhalb von Jesus auf in einer Achse mit dem rechten Balken des Stalles liegt und über diese Linie deutlich auf das Kind bezogen ist. Sie ist als Wegerich zu deuten, der als blutstillendes Kraut auf den bevorstehenden Kreuzestod verweist. Vgl. Lottlisa Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*. Weimar 1957, S. 60.

⁶⁰ Dies ist eine Abwandlung der verbreiteten Zuordnung Marias zur *vita contemplativa* und Josephs zur *vita activa*. Vgl. Mikuda-Hüttel, wie Anm. 50, S. 3.

wodurch das Kind dem Betrachter förmlich entgegen geschoben wird.⁶¹ Der entstehende Realitätsbruch lenkt die Konzentration auf Jesus, der gleichsam als Bild im Bild zur Verehrung angeboten wird.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Geburtsdarstellung aus einem konventionellen Repertoire von Bildelementen komponiert ist, allerdings mit der Stellung Josephs einen besonderen Akzent setzt. Hintergrund für diese Darstellungsweise ist vermutlich die steigende Josephsverehrung, im Bild selbst trägt die Figur des Nährvaters Jesu zur Aktualisierung des Dargestellten bei. Durch die Betonung des gemeinsamen Gebets und die spezielle Präsentation des Kindes wird der Betrachter zur Konzentration auf Jesus angeleitet und zur Meditation über die Menschwerdung Christi aufgefordert. Zusätzlich zu dieser Fokussierung auf die Betrachtung Jesu steht die Darstellung durch die Verbindung unterschiedlicher bildrhetorischer Konzepte weiteren Rezeptionsweisen offen. Sie kann zum einen der Vergegenwärtigung des Weihnachtsgeschehens dienen, zum anderen verweisen einzelne Bildelemente auf die heilsgeschichtliche Bedeutung der Geburt Jesu. Auf diese Weise entsteht eine mehrschichtige Darstellung, deren zentrales Anliegen die Visualisierung der überzeitlichen Bedeutung der Verehrung des Kindes ist, in die der Betrachter eintreten soll.

Die Kreuzigung Christi

Im Zentrum des Triptychons ist die Kreuzigung Christi dargestellt (Abb. 5). Christus ist an ein T-Kreuz genagelt, unter dem links Maria mit vor der Brust gefalteten Händen steht, während rechts der Evangelist Johannes in einem Buch liest. Die Schilderung des Raumes ist auf den Nahraum direkt unter dem Kreuz beschränkt. Dominierendes Element hinter den Figuren ist der Goldgrund, der zwei Drittel des Hintergrundes einnimmt.

Auffälligstes Gestaltungsmerkmal der Kreuzigung ist ihre Reduktion auf die Dreifigurengruppe. Die Konzentration auf die isoliert vor dem Goldgrund stehenden Figuren wirkt im Kontrast zu den rahmenden Darstellungen der Geburt und Auferstehung, die in Landschaften eingebettet sind, anachronistisch. Die Verwendung des strengen dreifigurigen Typus ist im mittleren 15. Jahrhundert in der Tafelmalerei ungewöhnlich. Vielmehr dominieren in dieser Gattung Darstellungen, in denen weitere Personen mit ins Bild aufgenommen sind, anhand derer unterschiedliche Momente der Kreuzigung erläutert wer-

⁶¹ In der Vorzeichnung ist der Fuß des Kindes hinter Marias Mantel angelegt. Die wirklichkeitstreuere Lage wurde zugunsten der näher zum Betrachter gerückten Präsentation aufgegeben. Dies belegt, dass die Lösung aus dem räumlichen Zusammenhang bewusst gestaltet ist und nicht auf mangelndes Können des Malers zurückzuführen ist.

den.⁶² Die Kreuzigung des Adelhausener Altars ist dagegen nicht als Schilderung eines konkreten Ereignisses aufgefasst, sondern betont die überzeitliche Bedeutung des Opfertods Christi. Eine ähnliche Kombination einer streng reduzierten Kreuzigung mit stärker erzählerischen Szenen begegnet auf dem 1479/80 von einer Basler Werkstatt gemalten Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü.⁶³ Auf beiden Retabeln ist die hieratische Präsentation der Kreuzigung das Anliegen der Bildformulierung.

Im Vergleich mit anderen Darstellungen des reduzierten Kreuzigungstypus kann aufgezeigt werden, worin auch innerhalb dieser Bildtradition die Besonderheit des Adelhausener Altars liegt. Von Interesse sind hierbei vor allem die Reaktionen der Trauernden und die Beziehung der Figuren zueinander. Auf der Kreuzigungstafel aus Oberweier ist die dreifigurige Kreuzigung durch Johannes den Täufer und die Heilige Barbara sowie Stifter ergänzt (Abb. 10).⁶⁴ Maria ist auch hier ins Gebet versunken, doch zeigt Johannes anders als auf dem Adelhausener Altar mit einer formelhaften Schmerzgebärde eine direkte Reaktion auf den Anblick des Gekreuzigten. Eine andere Art der Konkretisierung für den Betrachter lässt sich auf dem Stauffenberg-Retabel beobachten (Abb. 11a).⁶⁵ Hier blicken Johannes und Maria sowie die unter dem Kreuz knienden Stifter zu Christus am Kreuz auf. Der Rezipient reiht sich durch seine Betrachtung des Gekreuzigten in ihre Verehrung Christi ein.⁶⁶ In den genannten Werken wird die Kreuzigung für den Betrachter aktualisiert, indem ihm entweder eine emotionale Reaktion zum Mitfühlen vorgespielt wird oder er durch den Blick auf den Gekreuzigten in eine gemeinsame Handlung mit den Figuren eintritt. Einer solchen Identifikation und Emotionalisierung, die für die meisten zeitgenössischen Darstellungen typisch ist,⁶⁷ entzieht sich die Darstellung des Adelhausener Altars.

⁶² Ein äußerst qualitätsvolles oberrheinisches Beispiel für die „volkreiche“ Darstellungsweise liegt mit der um 1410 entstandenen Kreuzigungstafel eines Straßburger (?) Malers vor (Colmar, Musée d'Unterlinden; Kat. Unterlinden, wie Anm. 24, Nr. 536, Taf. 61). Als eine Darstellung des mittleren 15. Jahrhunderts kann die kürzlich Jost Haller zugeschriebene Kreuzigung genannt werden (Colmar, Musée d'Unterlinden). Hier werden unter dem Kreuz die von Johannes und Maria Magdalena gestützte Maria sowie weitere trauernde Frauen einer Gruppe von Soldaten mit dem Centurio, der Christus erkennt, gegenübergestellt. Lorentz, wie Anm. 29, S. 110ff, Abb. 70.

⁶³ Vgl. Charlotte Gutscher u. Verena Villiger, Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü., Bern 1999; Gesamtansicht des Retabels: Abb. 12. Die streng reduzierte Kreuzigung, die von zwei Bildfeldern mit Franziskanerheiligen gerahmt wird, nimmt hier das Mittelteil des Triptychons ein, während auf den Flügelbildern die Geburt Jesu sowie die Anbetung des Kindes durch die Heiligen drei Könige jeweils in ein detailliert geschildertes Ambiente eingebettet sind.

⁶⁴ Zur Kreuzigungstafel vgl. Anm. 11.

⁶⁵ Zum Stauffenberg-Retabel vgl. Anm. 29.

⁶⁶ Zur Funktion der betenden Betrachtung im Bild als Anleitung für den Gläubigen: Frank O. Büttner, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, S. 97.

⁶⁷ Auch in den meisten anderen oberrheinischen Vorgängern oder zeitgenössischen Gestaltungen der Kreuzigung im Dreifigurentypus, die vor allem in der Grafik vorliegen, ist zumindest durch eine der Figuren eine Konkretisierung der Auseinandersetzung mit dem Gekreuzigten erreicht.

Außergewöhnlich ist die Darstellung des lesenden Johannes, für den Christi Opfertod in der Lektüre offenbar wird. In der Tafelmalerei lassen sich für diese Gestaltungsweise keine Entsprechungen finden, sondern sie ist wohl Gattungen entlehnt, die mit der schriftlichen Glaubensvermittlung verbunden sind.⁶⁸ Ab den 1460er Jahren verbreitet sich diese Bildidee im Medium des Holzschnitts in ganz Süddeutschland.⁶⁹ In diesen xylographischen Darstellungen ist jedoch das Buch zum Betrachter hin geöffnet, während auf dem Tafelbild die Geschlossenheit der Figur des Johannes das Versunkensein in die Lektüre besonders betont. Die Darstellung des lesenden Johannes verweist auf die Heilige Schrift als Grundlage des Glaubens. Der Evangelist bürgt als Zeuge der Kreuzigung für die Authentizität der biblischen Schilderung. Gleichzeitig wird die Lektüre der Heiligen Schrift als eine Möglichkeit der Versenkung über Christus aufgezeigt, die durch die reiche paradiesische Vegetation hinter Johannes als besonders heilsversprechend festgehalten ist.⁷⁰ Auch Maria blickt nicht zum Gekreuzigten auf, sondern ihr Gebet scheint unabhängig vom Anblick Christi abzulaufen. Johannes und Maria zeigen demnach keine unmittelbaren Gefühlsäußerungen, sondern widmen sich indirekten Auseinandersetzungen mit der Kreuzigung und führen so dem Betrachter unterschiedliche Modelle der Meditation zum Opfertod Christi vor.

Aufgrund des Verzichts auf die Schilderung des unmittelbaren Mitleidens von Maria und Johannes setzt der Betrachter sich ohne den Einstieg über deren Reaktionen mit dem Gekreuzigten auseinander. Dieser wird ihm durch den an den Bildrand gerückten oberen Kreuzesbalken geradezu entgegen geschoben, wodurch seine Aufmerksamkeit auf Christus fokussiert wird. Christus ist mit halb geöffneten Augen als ewig Leidender gezeigt. Seine Passion wird durch die Seitenwunde, aus der in einem breiten Band Blut rinnt, und weitere Blutstropfen visualisiert. Jedoch zielt auch die Darstellung des Gekreuzigten nicht primär auf die affektive Ansprache des Betrachters, indem durch das fast liebevolle Gesicht und die Glätte des Körpers die Drastik des Leidens Christi zurückgenommen ist.⁷¹

⁶⁸ Das demonstrative Lesen des Johannes begegnet in der französischen Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts, so z.B. in einer Miniatur des Josephus-Masters (London, British Museum: Add. 32454, fol. 8r; Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, 2 Bde, London 1974, Bd. 2, Abb. 166).

⁶⁹ W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*. 8 Bde, Leipzig 1926–30, Bd. I, 1926, S. 130 ff, führt mehrere ab ca. 1460 entstandene vergleichbare Holzschnitte süddeutscher Provenienz auf, so z.B. Nr. 403m, 404, 412. Abgebildet in: Richard S. Field (Hg.), *The Illustrated Bartsch (Supplement). German single leaf Woodcuts before 1500*, Bd. 162, Anonymous Artists (401–735), New York 1989, Nr. 403–2, 404, 412.

⁷⁰ Zu identifizieren sind Erdbeerpflanzen und Rotklee, die in diesem Kontext als Paradiespflanzen zu deuten sind. Vgl. Behling, wie Anm. 59, S. 24, 62, 69.

⁷¹ Selbst in der Tafel aus Oberweiler (Abb. 10), die ebenfalls durch eine zurückhaltende Bildsprache geprägt ist, wird stärker Christi Leiden betont, indem er mit eingefallenen Augen und verkrampften Fingern gezeigt ist und sein Körper gänzlich von Blutspuren überzogen ist.

Neben den Figuren werden mit dem Schädel Adams und der Schilderung der Beschaffenheit des Bodens Elemente in die Darstellung aufgenommen, die die umfassende heilsgeschichtliche Bedeutung der Kreuzigung darlegen. Durch die direkt am vorderen Bildrand präsentierten Gebeine Adams wird die Kreuzigung als Moment der Erlösung von der Erbsünde dargestellt. Auffällig ist die Unterscheidung zwischen dem steinigen Boden zu Füßen des Kreuzes als Ausdruck der Leiden Christi⁷² und dem üppigen paradiesischen Pflanzenbewuchs hinter Johannes, womit Passion und Erlösung evoziert werden.

Insgesamt ist die Darstellung der Kreuzigung aus traditionellen Motiven gestaltet und gemahnt in ihrer hieratischen Präsentation der Figuren an ältere Bilder. Die in der Tafelmalerei ungewöhnliche Lösung zeichnet sich durch die Reduktion der Bildmotive und die Verhaltenheit der Bildsprache aus. Dem Betrachter wird die Kreuzigung weder als historisches Ereignis geschildert, noch als Meditationsgegenstand zur unmittelbaren affektiven Versenkung angeboten. Vielmehr betont die Darstellung mittels der verwendeten Symbole und durch den Realitätsbruch zwischen den Trauernden und Christus die überhistorische Bedeutung des Opfertods Christi. Darüber hinaus wird der Betrachter auf von der Bildbetrachtung losgelöste Modelle der Meditation verwiesen, von denen ihm besonders die Lektüre der Heiligen Schrift als Weg zur Erkenntnis empfohlen wird.

Abschließendes zum Leben-Jesu-Zyklus

Die Darstellung der Auferstehung ist mit dem Landschaftsausblick, in dem die drei Frauen auf dem Weg zum Grab gezeigt sind, ähnlich konzipiert wie die Geburtsszene und kann als „modernste“ Bildlösung des Zyklus angesprochen werden (Abb. 6). Erzählerisch-beschreibende Momente sind wiederum mit einer hieratischen Präsentation des Auferstandenen kombiniert, wodurch der Betrachter sich einerseits die Ereignisse um die Auferstehung vergegenwärtigen kann, gleichzeitig aber zur Konzentration auf Christus angeleitet wird. Zwei zentrale Aussagen werden durch die Bildgestaltung herausgearbeitet: zum einen wird mit der Betonung des geschlossenen Sarkophags die Überwindung der Materie durch Christus thematisiert, zum anderen wird er als auf dem Sarg thronender Überwinder des Todes gezeigt.

Die Himmelfahrtsszene wirkt durch die Stilisierung des Schauplatzes sowie die Anordnung der Apostel altertümlich, lässt sich jedoch durchaus in das zeitgenössische Kunstschaffen einordnen (Abb. 7). Eine „realitätsnahe“ Schilderung des Ereignisses und der unmittelbaren Reaktionen Marias und der Apos-

⁷² Zu dieser Deutung der Steine vgl. Rudolf Berliner, Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann. In: *Das Münster*, 9, 1956, S. 109.

tel ist kein Anliegen der Darstellung. Vielmehr ist das zentrale Thema ihre tiefe Verehrung für den in den Himmel fahrenden Christus.

Nach der Analyse der Bildkonzepte des Leben-Jesu-Zyklus kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die Bilder aus einem Kompositions- und Motivschatz zusammengestellt sind, der in der regionalen Kunst bekannt war. Neben der Aufnahme von zeitgenössischen Formulierungen sind Rückgriffe auf ältere Bildkonzepte sowie eine Orientierung an Vorlagen aus anderen Gattungen auszumachen. Aus diesem Repertoire stellt der Maler des Adelhausener Altars die Bilder sehr gezielt zusammen, indem er durch feine Variationen und bewusste Kombinationen konventioneller Lösungen die intendierten Aussagen pointiert zum Ausdruck bringt.⁷³

Dominikanerheilige mit der Vision des Schmerzensmannes – Analyse einer ungewöhnlichen Bildlösung

Das siebente Bildfeld mit der Darstellung dreier Dominikanerheiliger mit der Vision des Schmerzensmannes zeigt eine bemerkenswerte Ikonographie und erweist sich überdies als Schlüsselszene des gesamten Retabels (Abb. 8). Ihre Konzeption sei kurz vorgestellt: in der unteren Bildhälfte knien drei Dominikanerheilige, die durch ihre Blicke und die erhobenen Hände zu dem über ihnen auf einer Wolkenkrause schwebenden halbfigurigen Schmerzensmann in Kontakt treten. Hinter Christus halten zwei Engel einen an einer Stange befestigten Brokatvorhang, der bis zur Bildmitte den abschließenden Goldgrund verdeckt. Diese Bildformel hat keine direkten ikonographischen Parallelen, weshalb ihre Bedeutungsschichten durch eine Untersuchung der einzelnen Motive und deren Zusammenstellung analysiert werden sollen.

Zunächst ist die Darstellung eine Präsentation der drei wichtigsten Heiligen des Predigerordens. Die Dominikaner sind nicht wie die Heiligen Johannes und Paulus durch eine ästhetische Grenze in Form einer am vorderen Bildrand eingeschobenen Kante in Distanz gerückt (Abb. 2), sondern sie agieren in einem mit der Realität des Betrachters verbundenen Raum. Links ist Thomas von Aquin (um 1225–1274, kanon. 1323) mit der Taube der göttlichen Inspiration am Ohr und dem roten Stern vor der Brust dargestellt. Das Buch in seiner Rechten verweist auf seine Tätigkeit als Theologe und Lehrer. In der Mittellachse kniet mit dem Rücken zum Betrachter Petrus Martyr (um 1205–1252, kanon. 1253), der durch seine Kopfwunde sowie das Schwert mit blutiger

⁷³ Detlef Zinke sieht den Maler als einen in provinzieller Abgeschlossenheit tätigen Meister und nimmt an, dass er seine Kompositionen maßgeblich aus druckgrafischen Vorlagen herleitet. Zinke, wie Anm. 12, S. 388; Kat. Augustinermuseum, wie Anm. 1, S. 32. Jedoch unterscheidet sich die Prägnanz der Gestaltungen wesentlich von einem Großteil der zeitgenössischen Druckgrafiken, so dass eine bloße Umsetzung druckgrafischer Vorlagen ausgeschlossen werden kann.

Klinge am vorderen Bildrand als Märtyrer gekennzeichnet ist. Die Gruppe wird rechts vom Ordensgründer Dominikus (um 1172–1221, kanon. 1234) abgeschlossen, über dessen Haupt sich der ihn auszeichnende rote Stern befindet. Er trägt als weiteres Attribut die Lilie und wird durch den Stab als Prediger charakterisiert. Die Zusammenstellung der drei zentralen Heiligen des Dominikanerordens ist in der früheren nordalpinen Kunst nicht häufig nachzuweisen.⁷⁴ Zudem ist in der Darstellung besonderer Wert darauf gelegt, die Heiligen durch ihre Attribute als unterschiedliche Vertreter des Predigerordens – als Gelehrter, Märtyrer und Prediger – zu charakterisieren.⁷⁵ Diese Auswahl und Präzisierung scheint in den Kontext der im 15. Jahrhundert neu bewerteten Ordensgeschichtsschreibung zu gehören, die die Tradition des Dominikanerordens unter Berufung auf seine herausragenden Persönlichkeiten betont.⁷⁶

Die Heiligen werden nicht statuenhaft dargeboten, sondern sind als Akteure gezeigt. Dabei hat besonders die außergewöhnliche Präsentation Petrus Martyrs verschiedene Bedeutungen. Das unmittelbar vor dem Rezipienten liegende Schwert, das den Blick auf die zentrale Figur lenkt, sowie die kniende Haltung erinnern zunächst an die Ereignisse seines Martyriums.⁷⁷ Petrus Martyr war noch in der Stunde seines Todes Verkünder des wahren Glaubens, indem er sterbend das Credo sprach. Zudem wird in der ‚Legenda aurea‘ sein Martyrium mit den Leiden Christi parallelisiert – zwei Vorstellungen, die in der hervorgehobenen Verbindung Petrus Martyrs mit dem Schmerzensmann anklingen. Für die Gesamtkonzeption der Szene ist Petrus Martyrs Gestus der zum Schmerzensmann erhobenen Hände zentral, der gemäß der Gebetsweisen des Dominikus als Gebärde des visionären Gebets zu deuten ist. Dieser Modus

⁷⁴ Isnard Frank, Dominikus von Caleruega (DOMINGO de Guzmán). In: LCI, wie Anm. 21, Bd. 6, 1974, Sp. 74, nennt den Adelhausener Altar als Beispiel für die gemeinsame Darstellung der drei Heiligen. Zu ihrer Zusammenstellung in einem Freiburger Graduale (Freiburg, Augustinermuseum: Cod. Adelhausen 3) vgl. Anm. 21.

⁷⁵ Die unterschiedlichen Funktionen werden durch den Verzicht auf das übliche Buch als Attribut des Dominikus zugunsten des eher ungewöhnlichen Predigerstabs betont, während das Buch dem Gelehrten Thomas von Aquin vorbehalten ist.

⁷⁶ Ein Beispiel für die dominikanische Traditionsbildung ist das 1466 verfasste „Liber de Viris Illustribus Ordinis Praedicatorum“ des oberrheinischen Ordensreformators Johannes Meyer, in dem 235 Brüder und Schwestern des Ordens getrennt nach ihren unterschiedlichen Verdiensten geehrt werden. Dominikus führt dabei die Gruppe derjenigen an, die sich durch besondere Heiligkeit hervorgetan haben, Petrus Martyr ist als erster Vertreter der Märtyrer genannt, während Thomas von Aquin als der herausragende Gelehrte geehrt wird. Vgl. Paulus von Loë (Hg.), Johannes Meyer Ord. Praed., Liber de Viris Illustribus Ordinis Praedicatorum. Leipzig 1918, S. 17ff. Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird auch in der Kunst mit der Bildformel des Dominikanerstammbaums die Ordenstradition thematisiert. Diese Formen der Traditionsbildung stehen mit der Ordensreformbewegung des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang. Dazu: Thomas Lentens, Bild, Reform und cura monialium. Bildverständnis und Bildgebrauch im Buch der Reformacio Predigerordens des Johannes Meyer († 1485), in: Jean-Luc Eichenlaub (Hg.), Dominicains et Dominicaines en Alsace (XIIIe–XXe siècle). Actes du colloque de Guebwiller, 8. bis 9. April 1994, Colmar 1996, S. 182.

⁷⁷ Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 11. Aufl., Gerlingen 1993, S. 326f.

galt als höchste Gebetsform, mit der der Betende etwas aus dem Himmel empfängt und in höhere Sphären entrückt wird.⁷⁸ Petrus Martyr sowie die ihn flankierenden, in die Handlung eingebundenen Dominikanerheiligen werden auf diese Weise als begnadete Visionäre geschildert. Die Berührung der Wolkenkrause unterstreicht die Intensität der Erscheinung Christi, die nicht nur visuell, sondern auch körperlich erfahren wird. Die ungewöhnliche Präsentation der zentralen Figur mit dem Rücken zum Betrachter vermittelt dem Rezipienten, der eine vergleichbare Stellung zum Bild einnimmt, den Eindruck der unmittelbaren Teilhabe an der Gottesschau. Eine weitere Assoziation, die der Blick auf den von hinten gezeigten Dominikaner mit den erhobenen Händen hervorruft, ist diejenige des Priesters während der Elevation der Hostie.

Die Gestik der Dominikanerheiligen bezieht sich auf den gleichsam als Bild im Bild gezeigten Schmerzensmann. Christus hat die Hände vor dem Leib nach unten gekreuzt und hält in den Armbeugen Geißel und Rute. Sein Körper ist frontal wiedergegeben, während er sein Haupt leicht gedreht hat und nach links blickt. Christus ist durch die Arma und seine Wunden als Leiden-der gezeit, gleichzeitig wird er mit erhobenem Haupt und geöffneten Augen als Überwinder des Todes charakterisiert. Der verwendete Bildtyp knüpft durch die halbfigurige Präsentation und die nach unten gekreuzten Arme recht eng an die ursprüngliche Form der seit dem 12. Jahrhundert bekannten „imago pietatis“ an,⁷⁹ auf deren Grundlage sich im Laufe des 14. Jahrhunderts unterschiedliche Bilder des Schmerzensmannes entwickelten.⁸⁰ Der Maler greift einen im 15. Jahrhundert mehrfach belegten Typus auf, der innerhalb der zeitgenössischen Formulierungen eine eher verhaltene Präsentation des Schmerzensmannes vornimmt. Eine starke Emotionalisierung über eine drastische Darstellung der Leiden Christi oder die direkte Ansprache des Rezipienten ist nicht intendiert.

⁷⁸ Die Ende des 13. Jahrhunderts verfasste dominikanische Schrift „De modo orandi corporaliter sancti Dominici“ beschreibt und illustriert neun Gebetsgesten. Der Gestus Petrus Martyrs entspricht dem siebten Modus, der als eine der beiden höchsten Gebetsformen aufgeführt ist. Der Betende hat die Hände zum Himmel gestreckt und leicht geöffnet, „als sollten sie etwas vom Himmel her in Empfang nehmen“. Er verlässt in dieser Haltung für kurze Zeit das irdische Dasein und scheint „den dritten Himmel in Entrückung zu betreten“. Zitiert nach: Leonard E. Boyle u. Jean-Claude Schmitt, *Modi Orandi Sancti Dominici*. Die Gebets- und Andachtsgesten des Heiligen Dominikus, Eine Bilderhandschrift, Kommentarband zur Faksimile-Ausgabe des Cod. Ross. 3 (1), Zürich 1995, S. 79f. Die Kenntnis der Gebetsregeln im Dominikanerorden im mittleren 15. Jahrhundert belegt ihre Darstellung in einem Holzschnitt, die Dominikus allerdings im siebten Modus mit über dem Kopf zusammengelegten Händen zeigt. Vgl. G. Ulrich Großmann (Hg.), *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg vom 31. Mai bis 22. Oktober 2000, Kat. Nr. 6, S. 168f.

⁷⁹ Zur frühen Form der „imago pietatis“: Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 53ff.

⁸⁰ Zu den Ursprüngen und der Entwicklung des Schmerzensmannes einfürend: Wiltrud Mersmann, *Schmerzensmann*. In: LCI, wie Anm. 21, Bd. 4, 1972, Sp. 87–95.

Der dem Schmerzensmann zugeordnete kostbare Brokatvorhang ist kein Teil der Vision der Dominikanerheiligen. Er wird durch die Begrenzung auf die Zone hinter Christus zu einem Hoheitszeichen, das die Zugehörigkeit des Schmerzensmannes zu einer höheren Realität unterstreicht.⁸¹ Das Christusbild wird so zusätzlich zur Kennzeichnung als Vision durch die Verbindung mit dem von Engeln gehaltenen Stoff als von Gott gesandtes Bild charakterisiert.

Ein zentrales Thema des Bildes ist die Kontemplation der Dominikanerheiligen über Christus als Schmerzensmann. Darstellungen von Betenden vor der „imago pietatis“ sind aus verschiedenen Kontexten bekannt und primär von der Vorstellung der besonderen Gnadenwirkung dieses Bildes motiviert.⁸² Auf dem Adelhausener Altar fungieren die Dominikanerheiligen als Vermittler zum Betrachter und als Identifikationsfiguren. Sie ermöglichen die Teilhabe an ihrer Vision und bürgen für die Authentizität des Christusbildes. Damit wird die als isoliertes Andachtsbild bekannte „imago pietatis“ für den Gläubigen aktualisiert und als besonders wertvoller Meditationsgegenstand gezeigt. Die Betrachtung des Schmerzensmannes war ein Schwerpunkt der Passionsmeditation, die im 15. Jahrhundert im Zentrum der dominikanischen Frömmigkeit stand,⁸³ womit der Kontext benannt wäre, in den der Betrachter die Darstellung einordnen konnte. Dagegen lässt die zurückhaltende Gestaltung des Schmerzensmannes, die nicht auf eine emotionale Auseinandersetzung zielt, eine Deutung der Szene als Ausdruck der dominikanischen Mystik weniger plausibel erscheinen.⁸⁴ Die zeichenhafte Vergegenwärtigung Christi innerhalb der „Dominikanerszene“ dient dem Gläubigen als Ausgangspunkt für seine weitere Versenkung. Dabei steht das Bild des Schmerzensmannes als Vergegenwärtigung des zugleich menschlichen und göttlichen Christus, des Leidenden und Erlösers, vielfältigen Assoziationsmöglichkeiten offen.

⁸¹ Zur Verwendung von Stoffen als Auszeichnung eines heiligen Bereiches: Craig Harbison, *Visions and meditations in early Flemish painting*. In: Simiolus, 15, 1985, S. 108.

⁸² Besonders häufig sind Darstellungen von Betenden vor dem Schmerzensmann auf Epitaphen des 14. und 15. Jahrhunderts. Vgl. Gert von der Osten, *Der Schmerzensmann*. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600, Berlin 1935, S. 26f.

⁸³ Vgl. Francis Rapp, *La prière dans les monastères de dominicaines observantes à Colmar et à Strassburg au XVe siècle*. In: *Les dominicaines d'Unterlinden*, Katalog der Ausstellung im Unterlindenmuseum in Colmar vom 10. Dezember 2000 bis 10. Juni 2001, Bd. 1, S. 174; ders., *Zur Spiritualität in elsässischen Frauenklöstern am Ende des Mittelalters*. In: Peter Dinzelbacher u. Dieter R. Bauer, *Frauenmystik im Mittelalter*. 2. Aufl., Ostfildern 1990, S. 356f.

⁸⁴ Zur Deutung der Szene als Ausdruck der mystischen Leidensbetrachtung: Joseph Sauer, *Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins*. In: *Kunstwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, 1, 1928, S. 10f; Walter Blank, *Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbildes um 1300*. In: *Alemannisches Jahrbuch 1964/65*, S. 78. In der Darstellung ist weder wie zumeist in den vor allem aus dem 14. Jahrhundert überlieferten Visionen der Mystiker ein konkreter Moment der Passion dargestellt, noch werden die Dominikanerheiligen und damit der Betrachter durch eine direkte Ansprache des Schmerzensmannes z.B. durch das Vorweisen der Wundmale zum affektiven Mitleiden aufgefordert.

Die schon angesprochene Verbindung zur Erhebung der Hostie in der Messe wird durch Parallelen der Bildlösung zu Darstellungen der Gregorsmesse unterstrichen.⁸⁵ Thema dieser in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Bildformel ist die von Papst Gregor dem Großen geschauten Erscheinung Christi als Schmerzensmann während der Messfeier.⁸⁶ Obwohl in der „Dominikanerszene“ Altargeräte fehlen, wird durch ihre Komposition eine assoziative Verbindung zur Gregorsmesse hergestellt. Besonders die Haltung Petrus Martyrs scheint Bilder Gregors, auf welchen dieser mit dem Rücken zum Betrachter am Altar kniet und auf den Schmerzensmann blickt, zu paraphrasieren.⁸⁷ Die erhobenen Arme und das Berühren der Wolkenkräuse erinnern zudem an Darstellungen, die Gregor im Moment der Elevation der Hostie zeigen.⁸⁸ Zwei große Sinnschichten sind für die Beliebtheit der Gregorsmesse im 15. Jahrhundert bestimmend: zum einen die in der zugrunde liegenden Legende thematisierte leibliche Wandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi, zum anderen das Ablassversprechen, das mit dem auf die Vision Gregors zurückgeführten Bild des Schmerzensmannes verbunden wurde.⁸⁹ Der Verweis auf die Gregorsmesse bekräftigt und ergänzt die aus der Gestik Petrus Martyrs entwickelte Deutung der „Dominikanerszene“. Die in der Vision der Dominikanerheiligen aufscheinende Gregorsvision unterstreicht die Autorität des gezeigten Christusbildes. Vermutlich wurde vom zeitgenössischen Betrachter die mit Papst Gregor verbundene Ablassverheißung assoziiert und auf die „Dominikanerszene“ übertragen. Die entscheidende Bedeutungserweiterung erfährt die Darstellung durch die Thematisierung der Transsubstantiation. Für den Gläubigen wird damit die in der Messe vollzogene Wandlung im Bild des Schmerzensmannes visuell erfahrbar.

Die Darstellung der Dominikanerheiligen mit der Erscheinung Christi visualisiert durch eine raffinierte Gestaltungsweise ein komplexes Programm. Zu unterscheiden sind mehrere Sinnschichten: ein zentrales Motiv ist die Erin-

⁸⁵ Zur Gregorsmesse vgl. Karsten Kelberg, Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland. Münster 1983; Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität, bearb. von Uwe Westfehling, Katalog der Ausstellung im Schnütgen-Museum Köln vom 20. Oktober 1982 bis 30. Januar 1983, Köln 1982. Eine aktuelle Auseinandersetzung mit der Gregorsmesse wird von der VW-Nachwuchsgruppe „Kulturgeschichte und Theologie des Bildes im Christentum“ (Westfälische Wilhelms-Universität Münster) in Form einer Bilddatenbank sowie einer Publikation (erscheint 2002) vorgelegt werden.

⁸⁶ Zur ab ca. 1400 fassbaren Legende um Papst Gregors Vision: Messe Gregors, wie Anm. 85, S. 16ff.

⁸⁷ Ein frühes Beispiel für diese räumliche Disposition, durch die der natürliche Blickwinkel des Gläubigen auf die Messhandlung wiedergegeben wird, ist die um 1420–40 datierte Tafel Robert Campins (Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België; Stefan Lochner, wie Anm. 46, Kat. Nr. 18, S. 264f).

⁸⁸ Ein oberrheinisches Beispiel liegt in einer jüngst Jost Haller zugeschriebenen Miniatur vor (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 13279, fol. 32 v; Lorentz, wie Anm. 29, S. 151 ff, Abb. 130).

⁸⁹ Vgl. Messe Gregors, wie Anm. 85, S. 22 ff.

nerung an die herausragende Tradition des Dominikanerordens, das Hauptthema ist jedoch die zweifache Aktualisierung der „imago pietatis“ für den Betrachter. Zum einen wird das Bild des Schmerzensmannes dem Gläubigen über die Vision der Dominikanerheiligen als Meditationsgegenstand empfohlen, zum anderen wird mittels assoziativer Verweise zur real erlebten Elevation der Hostie sowie zur Gregorsmesse das Messopfer konkretisiert. Die Darstellung enthält als Bild im Bild eine zeichenhafte Vergegenwärtigung des christlichen Gedankenguts und bindet dieses Bild für den Betrachter in den umfassenden Kontext seiner Begegnung mit Christus durch Meditation und in der Liturgie ein.⁹⁰

Die Gesamtkonzeption des Bildprogramms

Nach der getrennten Analyse der einzelnen Bildfelder soll im Folgenden die Gesamtkonzeption der Feiertagsseite des Adelhausener Altars betrachtet werden (Abb. 1). Die Darstellungen sind in sich geschlossene Kompositionen, die sich zunächst durch ihren repräsentativen überhistorischen Charakter für eine getrennte Betrachtung unabhängig von der Szenenfolge anbieten.⁹¹ Zusätzlich zu dieser Möglichkeit der punktuellen Rezeption ist durch die fünf mittleren Szenen eine Hauptleserichtung vorgegeben, die dem Betrachter von links nach rechts die zentralen Momente des Lebens Jesu in ihrem zeitlichen Ablauf von der Inkarnation bis zur Himmelfahrt vor Augen führt. Neben der chronologischen linearen Entfaltung werden durch die Symmetrie des Bildprogramms weitere Bezüge hergestellt. Nicht nur die Eckpunkte mit den Darstellungen von Heiligen, sondern auch die jeweils gegenüberliegenden Bildfelder des Leben-Jesu-Zyklus beziehen sich inhaltlich aufeinander. Die ähnliche Konzeption von Geburts- und Auferstehungsdarstellung verweist auf die in Schriftquellen betonte Parallelisierung der beiden Momente.⁹² In der Verkündigungs- und Himmelfahrtsdarstellung korrespondieren die am oberen Bildrand angegebenen Wolken miteinander, wodurch Anfang und Ende des Erdenlebens Christi, der aus dem Himmel gesandt und wieder in den Himmel aufgenommen wird, verbunden werden. Innerhalb der linearen Szenenfolge sowie im Rahmen der symmetrischen Bezüge wird die Kreuzigungsdarstellung im Zen-

⁹⁰ Interessant ist, dass die beiden Arten der Beschäftigung mit Christus in der dominikanischen Frömmigkeitspraxis eng miteinander verknüpft sein konnten, indem nach der Kommunion die Meditation über den leidenden Christus folgen sollte. Vgl. Rapp, *Spiritualität*, wie Anm. 83, S. 358.

⁹¹ Vgl. Pilz, wie Anm. 5, S. 61.

⁹² Seit frühchristlicher Zeit wird die jungfräuliche Geburt mit der Durchdringung des verschlossenen Grabes durch den Auferstandenen verglichen. Vgl. Pia Wilhelm, *Auferstehung Christi*. In: *LCl*, wie Anm. 21, Bd. 1, 1968, Sp. 216; *Legenda aurea*, wie Anm. 77, S. 274.

trum akzentuierend isoliert. Diese Fokussierung wird durch die Reduktion der Bildelemente und durch die zur Mitte des Triptychons orientierte Komposition der benachbarten Darstellungen unterstützt.⁹³ Die Betonung erinnert an Retabel, in denen eine mittlere Kreuzigung von den umgebenden Darstellungen durch ihre Größe oder ihre Gestaltung als Skulpturengruppe abgesetzt ist.⁹⁴ Eine solch deutliche Akzentuierung ist im Adelhausener Altar nicht angestrebt. Vielmehr steht die Kreuzigung hier durch die Integration in die Szenenfolge bei gleichzeitiger Hervorhebung unterschiedlichen Rezeptionsweisen offen. Sie kann als eine Station des Lebens Jesu gelesen werden, bietet sich aber auch für eine unabhängige Betrachtung als Visualisierung der überzeitlichen Bedeutung des Erlösungsopfers Christi an.

Die Bildfelder der Heiligen bilden nicht nur eine ergänzende Klammer um den Leben-Jesu-Zyklus, sondern beide Darstellungen, insbesondere aber die „Dominikanerszene“, nehmen auf die christologischen Szenen Bezug. Das Bild der Heiligen Johannes und Paulus wird auf subtile Weise mit dem Bildprogramm verschränkt, indem Johannes durch die Haltung seiner Hände die sonstige Statik der Darstellung durchbricht und die Aufmerksamkeit auf sein Attribut, das Lamm Gottes, lenkt. Über dieses Symbol verweist er zum Auftakt des Bildprogramms den Betrachter auf das Zentrum des Retabels, den Opfertod Christi, und stellt zudem eine Verbindung zur sakramentalen Bedeutung der „Dominikanerszene“ her.⁹⁵ Die Vernetzung der „Dominikanerszene“ mit dem vorausgehenden Bildprogramm erfolgt über die Verwendung bestimmter Bildelemente. Sie ist mit Beginn und Abschluss des Leben-Jesu-Zyklus verbunden, indem mit dem Brokatvorhang ein Motiv der Verkündigungsszene wiederholt wird und die graublauere Farbe der Wolkenkräuse an die Wolken der Himmelfahrtsdarstellung anknüpft. Zusätzlich nimmt der Schmerzensmann durch seine Wendung nach links sowie seine mit dem gekreuzigten Christus korrespondierende Position auf die zentrale Kreuzigung Bezug. Bezüglich der Lesarten des Bildprogramms ist außerdem von Interesse, dass dem Memorieren einzelner Momente des Lebens Christi mit dem Bild des Schmerzensmannes innerhalb der „Dominikanerszene“ die Möglichkeit der Vergegenwärti-

⁹³ Die Geburtsdarstellung ist durch die Architektur des Stalles sowie die Lage des Kindes nach rechts ausgerichtet. Die Komposition der Auferstehungsszene ist durch den schräg gestellten Sarg zur Mitteltafel orientiert. Ferner lenkt Christus durch seine Wendung nach links und seine auffällig nach links weisende segnende Hand den Blick zurück auf die Kreuzigung.

⁹⁴ Vgl. Caspar Isenmanns Retabel aus St. Martin (vgl. Anm. 27) oder den Dominikaneraltar aus der Werkstatt Martin Schongauers (vgl. Anm. 28), für die jeweils eine mittlere gemalte oder geschnitzte Kreuzigungsgruppe rekonstruiert wird.

⁹⁵ Das Sprechen des „Agnus Dei“ ist ein wesentlicher Teil der Kommunion. Zur sakramentalen Deutung Johannes Baptistas: Barbara G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984, S. 121.

gung des christlichen Heilsgeschehens über ein bildliches Konzentrat zur Seite gestellt wird.⁹⁶

Insgesamt zeichnet sich die Feiertagsseite des Adelhausener Altars durch eine durchdacht konstruierte Präsentation aus. Die Gesamtkomposition setzt innerhalb der Bilderfolge Akzente, stellt unterschiedliche Verbindungen her und ermöglicht verschiedene Lesarten des Retabelprogramms. Die klaren Strukturen von Linearität und Symmetrie geben optische Anleitungen für die Interpretation und stimulieren ein mehrschichtiges Memorieren der Glaubensinhalte.

Überlegungen zur Bildrhetorik

Die Strukturierung des Retabels steht in Zusammenhang mit seiner Bildrhetorik, die die Rezeption der einzelnen Szenen, aber auch des Gesamtprogramms bestimmt. Ein wesentliches Charakteristikum der Vermittlungsstrategie ist die einfache Lesbarkeit der Einzelbilder und der Szenenfolge. Diese wird zum einen durch die Symmetrie der Darstellungen erreicht, in denen jeweils auf der Mittelachse der zentrale Bildinhalt – unterschiedliche Daseinsformen Christi – präsentiert wird. Zum anderen trägt die additive Zusammenstellung der Bildelemente und die Reduktion auf wenige Figuren und Motive zur Übersichtlichkeit bei. Dominiert werden die Darstellungen von den massigen Gestalten, die weitgehend voneinander isoliert in Szene gesetzt sind. Architektur- und Ausstattungselemente werden attributiv verwendet und dem Betrachter demonstrativ vor Augen geführt.⁹⁷ Die Reduktion der Bildelemente wird durch den weitgehenden Verzicht auf anekdotische und beschreibende Details erreicht. Auffällig ist jedoch die präzise Darstellung der Schmuckstücke und Brokatstoffe,⁹⁸ die als Hoheitszeichen und Hinweis auf die göttli-

⁹⁶ Zur Verbindung von zyklischen Darstellungen mit einer abschließenden zeichenhaften Bildformel: Elisabeth Vavra, Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption. In: Dinzelsbacher/Bauer, wie Anm. 83, S. 224ff. Eine ähnliche Verwendung des Schmerzensmannes als Einzelfigur und in Zusammenhang mit der Gregorsmesse liegt in den Glasfenstern der Wilhelmerkirche in Straßburg aus den 1460er Jahren vor. Hier steht die Darstellung des Schmerzensmannes gleichsam als Titelbild über mariologischen und christologischen Szenen, während die Gregorsmesse als zusammenfassende Erläuterung über Passionsszenen angeordnet ist. Paul Frankl, Die Glasmalereien der Wilhelmerkirche in Strassburg. Rekonstruktionen, Datierungen, Attributionen, Baden-Baden/Straßburg 1960, S. 12 ff, Taf. IV u. VI.

⁹⁷ Besonders deutlich wird dies beim Schwert Petrus Martyrs und dem Schädel Adams. Außerdem sei der einzelne Baum in der Auferstehungsdarstellung angeführt oder das Motiv des abblätternen Putzes, das in der Darstellung der Geburt als isoliertes Merkmal den Verfall des Stalles dokumentiert.

⁹⁸ Für die Darstellung der Stoffe und des Schmuckes bedient sich der Maler neuen künstlerischen Erfindungen. So sind sowohl die Technik der Pressbrokatimitation, als auch die Gestaltung der Perlen und Edelsteine mit Lichtreflexen und Schattenwurf Entwicklungen, die aus der niederländischen Kunst in die ungefähr zeitgleiche oberrheinische Malerei übernommen werden.

che Präsenz eingesetzt sind. Insgesamt ist für den Adelhausener Altar eine zeichenhafte Präsentation der Bildinhalte charakteristisch. Die Betrachtung wird durch diese Gestaltungsweise entscheidend geleitet, indem der Rezipient nach dem Erfassen des Bildthemas weitere Inhalte anhand der deutlich lesbaren Motive memorieren kann.⁹⁹

Gelten die beschriebenen Charakteristika für alle sieben Bildfelder, so ist doch innerhalb der Szenenfolge die Verwendung von unterschiedlichen Vermittlungsarten zu beobachten. Während die Akteure der Geburtsszene und der Auferstehungsdarstellung in einem nachvollziehbaren Ambiente agieren und narrative Nebenszenen mit ins Bild aufgenommen sind, werden in den anderen Szenen die Inhalte äußerst konzentriert wiedergegeben. Die Einbettung der Geburt und Auferstehung in eine Landschaft hat vermutlich inhaltliche Bedeutung, wird doch Jesu Eingang und Christi Rückkehr in die Welt, die explizit ins Bild aufgenommen ist, thematisiert. Das erzählerische Moment der Nebenszenen gibt dem Betrachter die Möglichkeit, sich den Ablauf des Geschehens zu vergegenwärtigen, und macht damit ein Meditationsangebot, das die anderen Szenen nicht aufweisen. Doch stellt diese Lesart lediglich eine Sinnschicht der Bilder dar. Das Hauptanliegen ist dagegen wie in den übrigen Szenen nicht die Momentaufnahme des Lebens Christi, sondern diese tritt hinter einer ahistorischen Komponente zurück. In beiden Darstellungen wird Christus aus dem szenischen Zusammenhang isoliert und so ihre überzeitliche Bedeutung als Ausdruck der Menschwerdung und der Überwindung des Todes unterstrichen.

Eine Besonderheit der Vermittlungsstrategie ist es, dass die dargestellten Personen nicht in spontanen Reaktionen, sondern in eher zeitlosen Handlungen gezeigt sind. Das zentrale Thema ist dabei die Meditation, die ihrerseits als andächtige Versenkung und nicht als affektive Auseinandersetzung verstanden ist. Diese Verhaltenheit der Personen sowie die konzentrierte Darlegung der Bildinhalte stellt einen Gegenpol zu der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu beobachtenden Erneuerung des Erzählerischen und der intensiveren Ansprache des Betrachters dar.¹⁰⁰ So ist in der zeitgenössischen Kunst zum einen eine stärkere Einbeziehung des Rezipienten durch eine Dramatisierung der Bilderzählung zu beobachten, zum anderen kann eine Intensivierung erreicht werden, indem der Betrachter durch die genaue Schilderung menschli-

⁹⁹ Zur Zeichenhaftigkeit und der damit verbundenen Rezeption: Robert Suckale, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 6, 1977, S. 177–208, bes. 196f.

¹⁰⁰ Vgl. Robert Suckale, *Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild*, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text. Berichtsbände des DFG-Symposiums 1988, Stuttgart 1990*, S. 15–34.

cher Reaktionen Anleitung zum Mitfühlen erhält.¹⁰¹ Der Maler des Adelhausener Altars negiert diese Vorgehensweisen einer stärkeren Theatralisierung der Bilder und wählt bewusst eine distanzierte Gestaltungsweise. Ein zwar graduell unterschiedlicher, aber doch ähnlicher Verzicht auf Erzählung und Emotionalisierung lässt sich in den Flügelbildern des um 1454–60 entstandenen Staufenberg-Retabels (Abb. 11)¹⁰² sowie im um 1465–70 datierten Orlier-Retabel Martin Schongauers beobachten.¹⁰³ Diese Parallelen verdeutlichen, dass diese Vermittlungsstrategie nicht als Anachronismus zu werten ist, sondern auch von äußerst qualitätsvollen Malern noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angewandt wird und vermutlich durch die Kontexte der Werke bestimmt ist.¹⁰⁴

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Rezeption der Inhalte des Adelhausener Altars durch die klare Lesbarkeit der Einzelbilder sowie die strukturierte Präsentation des Gesamtprogramms bestimmt wird. Die Meditation des Betrachters über das Dargestellte wird nicht mittels einer emotionalen Ansprache gelenkt, sondern durch die additive Zusammenstellung der Motive geleitet, die mnemotechnische Funktion hat, sowie durch das innerbildliche Thematisieren der andächtigen Betrachtung stimuliert.

Die Feiertagsseite des Adelhausener Altars – ein anspruchsvolles dominikanisches Bildprogramm

Das Bildprogramm des Adelhausener Altars erwies sich in den Analysen der einzelnen Szenen sowie den Untersuchungen übergreifender Gestaltungsaspekte als vielschichtige Konzeption, deren Interpretation nun folgen soll. Ein Hauptanliegen des Retabelprogramms ist es, auf der Feiertagsseite das gesamte Leben Jesu durch die Konzentration auf seine wesentlichen Momente zu präsentieren. Dabei folgt die Szenenauswahl den christologischen Kernaussa-

¹⁰¹ Zur Intensivierung der Betrachtersprache im 15. Jahrhundert: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch, Bildverfremdung gegen Bildverehrung. Zu einigen Darstellungsstrategien in der nördlichen Tafelmalerie des Spätmittelalters, in: Jan-Dirk Müller (Hg.), „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit. Berichtsband des DFG-Symposiums 1994, Stuttgart/Weimar 1996, S. 406–428. Als Beispiel für die Anleitung des Rezipienten zum Mitleiden durch die Schilderung individueller Formen der Trauer wird ebd., S. 426f, Caspar Isenmanns Retabel aus St. Martin in Colmar genannt (vgl. dazu Anm. 27).

¹⁰² Vgl. Anm. 29.

¹⁰³ Colmar, Musée d'Unterlinden. Kat. Unterlinden, wie Anm. 24, Nr. 453, Taf. 16–18, 63; Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491), Katalog der Ausstellung im Unterlinden Museum in Colmar vom 13. September bis 1. Dezember 1991, Straßburg 1991, S. 66f. Vergleichbar mit dem Adelhausener Altar ist die Zurückgenommenheit der Figuren, ihre statische Präsentation, der Verzicht auf eine Einbettung in „realistische“ Räume sowie die additive Verwendung von Bildelementen.

¹⁰⁴ Der Gebrauch der unterschiedlichen Vermittlungsstrategien, die in der oberrheinischen Kunst um 1450 verwendet werden, wäre durch eine umfassende Untersuchung der jeweiligen Werkkontexte, Funktionen, Auftraggeber etc. zu erhellen.

gen des Glaubensbekenntnisses. Die fundamentale Bedeutung der gewählten Themen wird zusätzlich dadurch betont, dass die Darstellungen durch ihren zeitlosen Charakter nicht allein als Ereignisse des Leben Jesu, sondern darüber hinaus als Visualisierung von Glaubenssätzen wie Inkarnation, Menschwerdung, Erlösung durch die Passion und Überwindung des Todes gelesen werden können.¹⁰⁵ Der Betrachter wird durch die Komposition der Bilder zur Konzentration auf Christus, der innerhalb der Darstellungen isoliert ist, angeleitet. Die Fokussierung auf den Herrenleib wird mit dem Schmerzensmann als Konzentrat der vorausgehenden Inhalte in der abschließenden Szene fortgesetzt und durch die Präsentation dieser Bildformel als Vision der Dominikanerheiligen aktualisiert.

Die Zusammenstellung der „*imago pietatis*“ mit den Dominikanern macht die Kontemplation über Christus zu einem zentralen Thema der letzten Szene. Dabei ist die Betrachtung des Schmerzensmannes durch die Dominikanerheiligen als Empfehlung an den Betrachter zu deuten. Der Aspekt der Meditation ist nicht allein ein Leitmotiv dieses Bildes, sondern auch in den Szenen des Leben-Jesu-Zyklus erhält der Gläubige Anleitung für unterschiedliche Arten der Auseinandersetzung mit Glaubensinhalten. Der dominikanischen Frömmigkeitspraxis des 15. Jahrhunderts entsprechend ist dabei der zentrale Bezugspunkt Christus.¹⁰⁶ In der Geburtsszene wird die Verehrung Jesu mit der gemeinsamen Anbetung des Kindes durch Maria und Josef besonders betont und mit dem knienden Gebet das Ideal demütiger Frömmigkeit, *humilitatio*, vorgelebt.¹⁰⁷ In diesem Sinne sind auch die Akteure der Himmelfahrtsszene zu deuten. Die ungewöhnliche Gestaltung der Kreuzigung legt ebenfalls einen Schwerpunkt auf die andächtige Versenkung, indem Maria und Johannes in sekundären Auseinandersetzungen mit dem Ereignis gezeigt sind. Dabei wird dem Betrachter durch den lesenden Johannes die Lektüre der Heiligen Schrift besonders empfohlen. Der Gläubige wird über die Vorbildfunktion der dargestellten Akteure zum Gebet aufgefordert, wodurch das Bildprogramm eine pädagogisch-moralische Komponente erhält.

Mit der „Dominikanerszene“ gewinnt das Retabelprogramm eine weitere Sinnschicht, nämlich die Verbindung zur Eucharistie, die wiederum durch die vorausgehenden Szenen ergänzt wird. Wird in diesem Bild die Anwesenheit Christi in der Hostie nach der Wandlung anschaulich, so verdeutlicht die Bezugnahme des Schmerzensmannes auf den Gekreuzigten im Zentrum des Retabels die Bedeutung des Messopfers als unblutige Wiederholung des Kreuzestods. Die Verkündigungsszene thematisiert die Parallelisierung von Inkarna-

¹⁰⁵ Pilz, wie Anm. 5, S. 61. Zur Visualisierung von Glaubenssätzen: Suckale, Arma, wie Anm. 99, S. 179.

¹⁰⁶ Vgl. Rapp, *Prière*, wie Anm. 83, S. 174.

¹⁰⁷ Boyle/Schmitt, wie Anm. 78, S. 18.

tion und Reinkarnation in der Messe und lässt sich ebenfalls als Erläuterung der eucharistischen Komponente der „Dominikanerszene“ deuten, worauf in den Bildern die zweifache Verwendung des Vorhangmotivs verweist.

Die Bildfelder der Heiligen, die sich als Eckpunkte des Retabels gegenüber stehen, ergänzen das christozentrische Programm um das Thema der Weiterführung des Glaubens nach Christi Tod. Den Auftakt bildet Johannes der Täufer, der letzte Prophet des Alten Bundes, der als Erster Jesus als Gottessohn erkennt und zum ersten Verkünder der Erlösungsbotschaft wird. Ihm zugeordnet ist der Apostelfürst Paulus, ein Protagonist der frühen Verbreitung der christlichen Lehre. Im letzten Bildfeld wird der Rekurs auf die Frühzeit des Christentums um die Fortführung des Glaubens im Dominikanerorden erweitert, für dessen herausragende Tradition die wichtigsten Ordensheiligen Thomas von Aquin, Petrus Martyr und Dominikus stehen. Mit der Erinnerung an die Protagonisten des eigenen Ordens, die mit den frühen Verkündern Johannes Baptista und Paulus in Zusammenhang gebracht werden, ist das Retabel ein programmatischer Ausdruck der Tradition, in die sich die zeitgenössischen Dominikaner stellen.

Über den Kontext des Retabels kann aufgrund der ungeklärten Provenienz allein die Konzeption und Gestaltung des Bildprogramms Aufschluss geben, weshalb die folgenden Überlegungen thesenhaft bleiben müssen. Problematisch erweist sich die insgesamt unzureichende Kenntnis der Funktionszusammenhänge zeitgenössischer Retabelprogramme und das Fehlen direkt vergleichbarer Werke. Die Auswahl und Schilderung der Ordensheiligen in der „Dominikanerszene“ sowie die Konzeption des Gesamtprogramms spricht für einen dominikanischen Auftraggeber. Auch das Publikum ist vermutlich innerhalb eines Klosters des Ordens zu suchen, wird doch dem Rezipienten durch das betonte Thematisieren verschiedener Arten der Meditation die *vita contemplativa* als vorbildlich demonstriert. Das Bildprogramm scheint somit primär eine Propagierung der eigenen Tradition und Lebensführung zu sein und weniger der Vermittlung dominikanischer Interessen an ein Laienpublikum zu dienen.

Welche Hintergründe könnte nun ein solches Bildprogramm haben, das zur Meditation anleitet und die Tradition des Dominikanerordens betont? Ab dem Ende des 14. Jahrhunderts wurden im Dominikanerorden Missstände innerhalb der klösterlichen Gemeinschaften diskutiert. Die einsetzende Reformbewegung, deren vorrangiges Ziel die Herstellung eines strenger geregelten Klosterlebens war,¹⁰⁸ spaltete den Orden in zwei Strömungen, die Observanten

¹⁰⁸ Vgl. Franz Egger, *Beiträge zur Geschichte des Predigerordens. Die Reform des Basler Konvents 1429 und die Stellung des Ordens am Basler Konzil 1431–1448*, Bern 1991, S. 88–92.

und die reformunwilligen Konventualen.¹⁰⁹ Über die Wirkungen der Reform auf die Gestaltung von Bildern ist sehr wenig bekannt. Lediglich die Vorstellungen des am Oberrhein aktiven Reformators Johannes Meyer zum Bildgebrauch für die „cura monialium“ wurden bisher näher untersucht.¹¹⁰ Trotz dieser Forschungssituation sollen die Auffassungen der Reformkräfte mit dem Bildprogramm des Adelhausener Altars verglichen werden. Ein Indiz für einen Bezug zur Reformbewegung ist die Berufung auf die Ursprünge des Ordens und auf seine herausragenden Vertreter. In ihren Schriften stellen die Observanten die Reform als eine Rückkehr zu den Ursprüngen des Ordens dar¹¹¹ und betonen die Tradition der Dominikaner, in die sie sich selbst einreihen.¹¹² Eine solche Einheit zwischen den vorbildlichen Ordensheiligen und den dominikanischen Betrachtern wird in der „Dominikanerszene“ hergestellt. Auch mit der Verwendung des dreifigurigen Typus für die Kreuzigung könnte ein Anknüpfen an die Frühzeit des Ordens intendiert sein, in der lediglich diese Darstellungsweise erlaubt war, und somit eine Traditionserneuerung vorgenommen werden.¹¹³ Zusätzlich dazu könnte der lesende Johannes ein Ausdruck der Neubewertung der Lektüre durch die Reforme sein.¹¹⁴ Das Ideal der Observanten waren fromme Klosterbrüder bzw. -schwestern, die sich unablässig der Verehrung Gottes widmen sollten.¹¹⁵ In den Bildern des Adelhausener Altars wird der Weg der *vita contemplativa* als vorbildliche Lebensform festgehalten. Die Anleitung des Betrachters zur ständigen Verinnerlichung korrespondiert mit der Forderung nach einer Moralisierung der Bildandacht durch die Reforme, für die Bilder gleichsam Mittel der Tugendschulung sein sollten.¹¹⁶ Auch die verhaltene Bildsprache lässt einen Zusammenhang mit den eher bilderskeptischen Vorstellungen der Observanz vermuten. Aufgrund der Parallelen zwischen den bildprogrammatischen Besonderheiten des Adelhausener Altars und ordensreformatorischem Gedankengut erscheint eine Einflussnahme observanter Kräfte auf die Gestaltung des Retabels plausibel.

¹⁰⁹ Dazu: Eugen Hillenbrand, Die Observantenbewegung in der deutschen Ordensprovinz der Dominikaner. In: Kaspar Elm (Hg.), Reformbemühungen und Oberservanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen. Berlin 1989, S. 219–271.

¹¹⁰ Vgl. Lentès, wie Anm. 76, S. 177–195; Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, S. 427–467.

¹¹¹ Egger, wie Anm. 108, S. 88.

¹¹² Es sei an die Erneuerung der Ordensgeschichtsschreibung und die Bildformel der Dominikanerstammabäume erinnert. Zur literarischen und bildlichen Traditionsbildung als Medium der Ordensreform: Lentès, wie Anm. 76, S. 182.

¹¹³ Zum dreifigurigen Typus als Mittel der Traditionserneuerung: ebd., S. 179ff.

¹¹⁴ Vgl. Werner Williams-Krapp, *Frauenmystik und Ordensreform im 15. Jahrhundert*. In: Joachim Heinzle (Hg.), *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*. Berichtsband des DFG-Symposiums 1991, Stuttgart/Weimar 1993, S. 301–313, bes. S. 301. Zur individuellen Lektüre als Bestandteil des klösterlichen Tagesablaufs: Rapp, *Spiritualität*, wie Anm. 83, S. 353.

¹¹⁵ Vgl. Egger, wie Anm. 108, S. 90f; Rapp, *Prière*, wie Anm. 83, bes. S. 173.

¹¹⁶ Vgl. Lentès, wie Anm. 76, bes. S. 187ff.

Jedoch müsste die Deutung des Bildprogramms als Ausdruck und Mittel der Ordensreform durch eine umfassende Untersuchung zu den Wechselwirkungen zwischen Reformbewegung und Bildgestaltung verifiziert werden.

Auch wenn viele Fragen, die der Adelhausener Altar aufwirft, offen bleiben müssen, so konnte doch das bisher kaum beachtete Bildprogramm seiner Feiertagsseite erschlossen werden. Zu der vielschichtigen Aussage der Bilderfolge tragen die ungewöhnliche Retabelform, die Szenenauswahl und Gesamtkomposition, die Variationen konventioneller Bildschemata sowie die außergewöhnliche Konzeption der „Dominikanerszene“ bei. Einer konzentrierten Darlegung des neutestamentlichen Heilsgeschehens sind in den Einzelszenen sowie mit der Erweiterung um die rahmenden Bildfelder weitere Aspekte hinzugefügt, die das Programm aktualisieren. Ein Thema ist dabei die Fortführung des Glaubens in der Kirche und insbesondere im Dominikanerorden. Darüber hinaus werden konkrete Verbindungen zur Glaubenspraxis gezogen, indem Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Christus aufgezeigt und zur Nachahmung empfohlen werden, sowie das Messopfer erläutert wird. Mit dieser umfassenden Aussage stellt das Bildprogramm des Adelhausener Altars eine anspruchsvolle dominikanische Selbstdarstellung und Glaubensvermittlung dar, über deren Kontext ein weiteres Nachdenken lohnend erscheint.



Abb. 1
Oberheimischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Gesamtansicht des geöffneten Retabels, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 2
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Johannes der
Täufer und Paulus, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 3
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhäuser Altar, Verkündigung an
Maria, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 4
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Geburt Jesu, um
1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 5
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Kreuzigung Christi,
um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 6
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Auferstehung Christi, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 7
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Himmelfahrt
Christi, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum

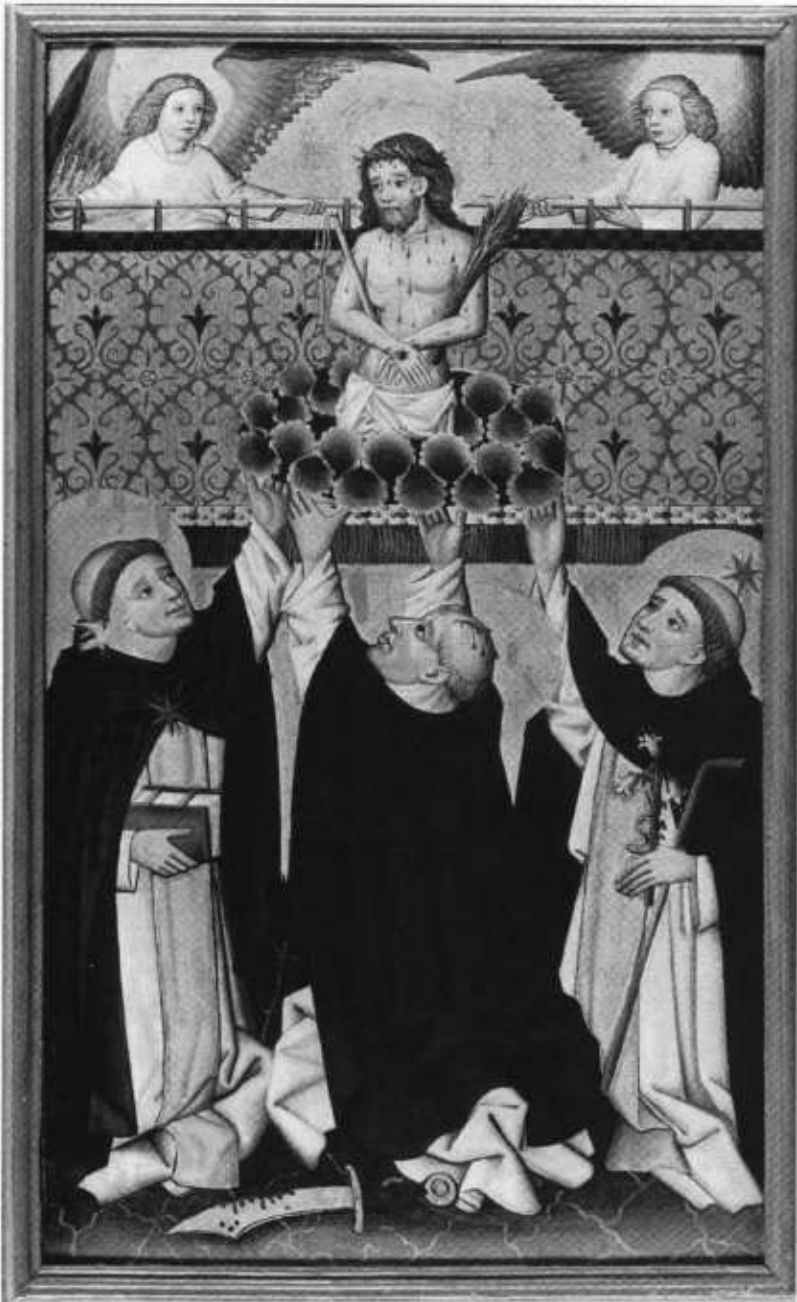


Abb. 8
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Adelhausener Altar, Dominikanerheilige
mit der Vision des Schmerzensmannes, um 1450/55; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 9a

Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Staufener Altar, Verkündigung, Heim-
suchung, Anbetung der Könige, um 1430/40; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 9b
Oberrheinischer (Freiburger?) Meister: Staufener Altar, Geburt, Beschneidung, Darbringung im Tempel, Marienkrönung, um 1430/40; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 10

Oberrheinischer (Straßburger?) Meister: Kreuzigung Christi mit Heiligen und Stiftern, um 1450; Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 11a
Straßburger (?) Meister: Stauffenberg-Retabel, Maria und Johannes, Christus
am Kreuz mit Stiftern, um 1454–60; Colmar, Musée d'Unterlinden



Abb. 11b
Straßburger (?) Meister: Stauffenberg-Retabel, Verkündigung, Pietà, Geburt,
um 1454–60; Colmar, Musée d'Unterlinden



Abb. 12

Werkstatt von 1418: Elsässische ‚Legenda Aurea‘, fol. 340r: Verkündigung an Maria, um 1420; Heidelberg, Universitätsbibliothek: Cod. Pal. germ. 144



Abb. 13

Oberrheinischer Meister: Holzschnitt, Verkündigung an Maria, um 1445/50;
München, Staatliche Graphische Sammlung



Abb. 14

Werkstatt des Konrad Witz: Altarflügel, Geburt Christi, um 1445–48; Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Depositum der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung

xxxij
 Das got wart geboren von der reinen maget marien
 vor der stat vnder ein berge in einer hülen



Joseph vernam gar sthe
 re das die zit kōmen
 was der gebürt das
 si ein k̄nig gebere
 solte Do lieff Joseph
 in die stat vnd holte

Also hebeamen das si
 zu marien kōment vnd
 ir p̄flegent das dar
 er darumb das er mit
 allen were Als balde
 Joseph of der hūle kam

Abb. 15

Werkstatt Diebold Laubers: Historienbibel, fol. 306v: Geburt Jesu, um 1460;
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek: Cod. Guelf. 1.15. Aug. 2°

Der Auftrag der Kirchen und ihre Finanzierung

Von Paul Kirchhof

Als vor nunmehr 100 Jahren die „katholische Kirchensteuervertretung“ erstmals im Kornhaus der Stadt Freiburg zusammentrat, hatte diese „steuerbewilligende Versammlung“ die Aufgabe, in Baden das Besteuerungsrecht der katholischen Kirche auf Diözesanebene einzuführen und damit eine Vorreiterrolle für Deutschland zu übernehmen¹. Während es bisher nur eine Ortskirchensteuer gab, die örtliche kirchliche Bedürfnisse wie die Unterhaltung und den Neubau von Pfarrkirchen und Pfarrhäusern, die Anschaffung und Unterhaltung von Kultgeräten sowie die Bezahlung der niederen kirchlichen Bediensteten, insbesondere der Küster und Organisten zu finanzieren hatte, sollte nunmehr nach dem staatlichen Gesetz, die Besteuerung für allgemeine kirchliche Bedürfnisse betreffend vom 18. Juni 1892², der überregionale Finanzbedarf durch Steuern finanziert werden, insbesondere der Aufwand für die obersten kirchlichen Landesbehörden, eine Aufbesserung gering besoldeter Kirchendiener und der Aufwand für Ruhe- und Unterstützungsgelöhner der geistlichen und kirchlichen Beamten.

I. Die grundsätzliche Bedeutung der Kirchensteuerbewilligung

Diese Steuerbewilligung, die Einführung einer kirchlichen Steuer in Anlehnung an Formen des demokratischen Rechtsstaates³, hatte für den Status der Kirchen eine dreifache grundsätzliche Bedeutung:

1. Schon das erste badische Kirchensteuerrecht versteht die Kirchensteuer als gemeinsame Angelegenheit von Staat und Kirche. Die Kirchen waren durch das Gesetz vom 9. Oktober 1860 als autonome öffentlich-rechtliche Korporationen anerkannt und durften deshalb auch auf dem Gebiet der Be-

¹ WALTER ERASMY, Entstehung und Entwicklung der Kirchensteuer in Baden bis 1945, 1995, S. 203.

² Anzeigenblatt für die Erzdiözese Freiburg vom 4. 1. 1900.

³ Art. 19 des Gesetzes vom 18. Juni 1892, Gesetzes- und Verordnungsblatt für das Großherzogtum Baden 1892, S. 279.

steuerung das Recht der Autonomie beanspruchen⁴. Jedoch müsse sich der Staat das Recht vorbehalten, „das Verhältnis, in welchem das Besteuerungsrecht der Kirche zu dem des Staates und der Gemeinden steht, nach eigenem Ermessen zu bestimmen“. Der Staat könne der Kirche staatlichen Zwang zur Erhebung kirchlicher Steuern nur insoweit gewähren, „als die Notwendigkeit des Bedürfnisses nachgewiesen ist, die kirchliche Steuer nicht einen Umfang annimmt, der zu der Steuerkraft der Staatsangehörigen außer Verhältnis steht, und den Staat selbst in Erfüllung seiner eigenen Zwecke beschränken würde“⁵. Demgegenüber vertritt die katholische Kirche schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts die Auffassung, sie habe ein originäres, ihr ihrem Wesen nach zustehendes Besteuerungsrecht. Zu den Gemeinschaften, welche ihrem Wesen nach „jure proprio et nativo notwendig das Recht der Besteuerung haben“, gehöre neben dem Staat „in erster Reihe die Kirche“, „weil sie eine nothwendige und vollkommene Gesellschaft zur Vermittlung gewisser Güter ist, welche nach Gottes Rathschluss nur in ihr und durch sie der Menschheit vermittelt werden sollen“⁶. Aus diesen gegenläufigen Positionen ergab sich dann eine gemeinsame Aufgabe, in der die Kirchen ihr eigenes Steuerrecht wahrnehmen, der Staat aber dazu seine Hilfe unter bestimmten staatlich definierten Bedingungen gewährt.

2. Die zweite, grundlegende Neuerung war das demokratische Element einer aus Wahl der Kirchengenossen hervorgegangenen Kirchensteuervertretung. Nach dem staatlichen Recht des 19. Jahrhunderts war die Erhebung einer Steuer ohne Beschluss einer Volksvertretung unzulässig. Dementsprechend forderte Art. 5 des Gesetzes vom 18. Juni 1892 „zur Erhebung kirchlicher Steuern“ „einen auf Vorschlag der betreffenden oberen Kirchenbehörde gefassten Beschluss einer kirchlich geordneten und staatlich anerkannten, aus Wahl der Kirchengenossen hervorgegangenen Vertretung“. Diese Vertretung der Kirchengenossen konnte nach Art. 6 ausschließlich aus weltlichen Mitgliedern zusammengesetzt werden. Sollte sie aus geistlichen und weltlichen Mitgliedern bestehen, so mussten auch die Geistlichen aus der Wahl der im aktiven Kirchendienst stehenden Geistlichen hervorgehen und durften in ihrer Anzahl nicht mehr als ein Fünftel der Vertretung bilden. Diese staatliche Vorgabe erreichte die Kirche in einer Phase, in der sie die Auseinandersetzungen über die Errichtung und die Kompetenzen diöze-

⁴ Bericht der Kommission der Zweiten Kammer zu dem Gesetzentwurf, die Besteuerung für allgemeine kirchliche Bedürfnisse betreffend, erstattet von dem Abgeordneten Fieser, S. 1 (A. Allgem. Vorbemerkungen), Beilagen II., Kammer 1892, Bd. IV, S. 641.

⁵ AaO.

⁶ E. KREUZER, Referat über die allgemeine Kirchensteuer. Erstattet auf der Diözesankonferenz zu Freiburg i. Br. am 06. Februar 1900, Freiburg 1900, S. 3.

saner Synoden glaubte hinter sich gebracht zu haben, und nun befürchtete, diese Synodalbewegung werde wieder aufleben. Wolle man in der Organisation der katholischen Kirche eine Volksvertretung einführen, sei dazu die Zustimmung des Heiligen Stuhles unerlässlich, aber auch ganz sicher unerreichbar⁷. Deshalb wurde der neue Vertretungskörper auf der Grundlage der im Ortskirchensteuergesetz bereits geschaffenen Stiftungsräte aufgebaut; die gewählten Mitglieder des Stiftungsrates sollten ihre Vertreter durch Wahl direkt in die Steuervertretung entsenden, so dass die Kirchensteuervertretung nicht als eine Volksrepräsentanz im staatsrechtlichen Sinne auf der Grundlage eines allgemeinen Wahlrechts, sondern als eine Vertrauensmännerversammlung der örtlichen Stiftungsräte und der Geistlichkeit, somit als eine Art allgemeinen Stiftungsrat für das ganze Land verstanden werden konnte⁸. Immerhin diente die Kirchensteuervertretung nach Feststellung des damaligen erzbischöflichen Justitiars und Officialatsraths E. Kreuzer⁹ der „Prüfung der Notwendigkeit und Gerechtigkeit der Steuer durch Leute aus der Mitte der Steuerzahler“, die von vornherein die Steuererhebung und ihre Bemessung vor den Betroffenen rechtfertigen sollten. Zwar sei die Frage „schlechterdings nicht diskutierbar“, ob „im kirchlichen Leben demokratische und parlamentarische Tendenzen Berechtigung hätten“¹⁰. Nach dieser markanten These wird dann aber augenzwinkernd der pragmatische Weg eines Selbstverwaltungsrechts auf dem Boden demokratischer Wahlen geebnet: Wenn die Stiftungsräte „auch durch Wahl des Volkes bestellt sind, so erhalten sie hierdurch nicht die Ausübung eigener Rechte des Volkes übertragen. Nur ihre Person wird so bestimmt; ihre Rechte gründen sich einzig und allein auf die im Prinzip jederzeit widerrufliche Anordnung des Bischofs, dass Vertreter der Pfarrangehörigen zur Behandlung der kirchlichen Vermögensangelegenheiten beizuziehen seien“¹¹. Der demokratische Charakter dieser Vertretung wurde sodann durch das Erfordernis der namentlichen Stimmabgabe, durch das Prinzip der öffentlichen Beratung und Beschlussfassung der Vertretung¹², durch die Bewilligung der allgemeinen Kirchensteuer auf höchstens sechs Jahre¹³ sowie durch

⁷ Erzb. Archiv Freiburg, B2-50-17, Schreiben des Erzb. Ordinariats an das Großherzogliche Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, die Besteuerung für allgemeine kirchliche Bedürfnisse betr. vom 09. Juni 1899, S. 1 f.

⁸ Erzb. Archiv Freiburg, B2-50-17, E. Kreuzer, Vortrag, die Ausgestaltung der zur Bewilligung allgemeiner Kirchensteuern zu berufenden „Vertretung der Kirchengenossen“ betr. vom 14. Mai 1899, Bl. 1 ff., bes. Bl. 6 ff.

⁹ E. KREUZER (vgl. Anm. 6), S. 5.

¹⁰ Ebd. S. 10.

¹¹ § 14 der Erzb. Verordnung, die Organisation der Kath. Kirchensteuervertretung betreffend vom 27. Dezember 1899, Anzeigblatt der Erzdiözese Freiburg, Jahrgang 1900-1902, S. 9.

¹² § 34 der Erzb. Verordnung vom 27. Dezember 1899 (vgl. Anm. 11).

¹³ Art. 18 Abs. 2 des Gesetzes vom 18. Juni 1892 (vgl. Anm. 3).

die Eröffnung des Rechtsweges vor dem Verwaltungsgerichtshof für Klagen gegen Entscheidungen der Verwaltungsbehörden über die Steuerpflicht zur Kirchensteuer und deren Höhe bestärkt¹⁴.

3. Die Verantwortlichkeit der Kirchensteuervertretung für das Kirchenbudget und seine steuerliche Finanzierung machte innerkirchlich eine klare Abgrenzung zwischen den Fragen der kirchlichen Lehre und denen der Kirchenfinanzierung notwendig. Deswegen wurde der Kirchensteuerversammlung „hinsichtlich der auf Budgetpositionen bezüglichen Fragen möglichst weitgehende Beratungsfreiheit gewährt“. „Alle Fragen des Dogmas, der Verfassung, der Disziplin und der Liturgie der Kirche“ wurden aber sowohl von der Erörterung wie von der Beschlussfassung ausgenommen. In dieser Grenzlinie wird einerseits die Kompetenz und Verantwortlichkeit des Bischofs gewahrt, andererseits aber auch die Kompetenz und Verantwortung kirchenparlamentarischer Finanzausstattung der Kirche rechtlich begründet und anerkannt.

II. Historische Fragen und bleibende Antworten

Wollen wir uns die Bedeutung dieses für das Staatskirchenrecht wie das Kirchensteuerrecht bedeutsamen historischen Ereignisses heute bewusst machen, so erscheint es ratsam, sich in die Perspektive der damaligen Kirchensteuervertretung zu versetzen und sich erneut die Fragen zu stellen, die damals Personen „von bewährter kirchlicher Gesinnung, Einsicht und Erfahrung“¹⁵ bewegt haben dürften.

1. Die rechtlichen Rahmenbedingungen

Wenden wir uns zunächst mit der Frage nach den rechtlichen Rahmenbedingungen einer Steuergesetzgebung an den erzbischöflichen Justitiar E. Kreuzer, so wird er uns drei juristische Grundsatzüberlegungen mit auf den Weg geben, die von besonderer Weitsicht und Wirklichkeitsnähe geprägt sind.

a) Zunächst verweist er darauf, dass das – wie er es nennt – „bischöfliche Besteuerungsrecht“ einen „Eingriff in das Privateigentum der Mitglieder der Gemeinschaft“ darstellt, das verletzt würde, wenn wir mehr als die notwendi-

¹⁴ Art. 29 des Gesetzes vom 18. Juni 1892 (vgl. Anm. 3).

¹⁵ § 11 der Erzbischöflichen Verordnung vom 27. Dezember 1899.

gen Steuern anforderten oder die Steuerlast ungerecht verteilten. Würden die Steuern ohne Rücksicht auf die besonderen Verhältnisse der privaten Vermögen auferlegt, so wäre dieses prinzipiell Sozialismus. Der Justitiar rät uns deshalb „lieber zu wenig als zu viel zu heischen“.

Wir nehmen uns fest vor, diesen weitsichtigen, von einem verfassungsrechtlichen Eigentumsverständnis geprägten Rat zu beherzigen, ohne schon zu ahnen, dass wir in unseren Sitzungen am 6., 7. und 8. November 1900 dem Sog des Steuerwesens erliegen werden, der immer zur Anwendung des gesetzlich zulässigen Maximalsatzes¹⁶ drängt und deshalb den allgemeinen kirchlichen Gesamtbedarf für die Jahre 1900, 1901 und 1902 von jährlich 444.346 RM durch eine 1-%ige Belastung der Kapitalrentensteuerkapitalien, durch eine 1,5-%ige Belastung der Grund-, Häuser-, Gefäll- und Gewerbesteuerkapitalien und durch eine 20 %-ige Belastung der Einkommensteueransätze umlegt.

b) Sodann spricht unser Justitiar über „die Seufzer, denen man zur Zeit da und dort in katholischen Blättern begegnet über das Studium der Gesetze und Verordnungen“, die nicht zur Hebung des Ansehens des katholischen Klerus dienten. Doch ließe sich die Sache „nun einmal nicht machen ohne solche Paragraphen“ und die Arbeit, die Paragraphen zu machen, sei noch mühsamer und unerquicklicher als sie anzuwenden. Doch wer Früchte essen wolle, müsse eben den Baum pflanzen und pflegen¹⁷.

Beseelt von dieser Ermahnung entschließen wir uns, das Kirchensteuerrecht so zu organisieren, dass es möglichst wenige Paragraphen mit möglichst einfachen Aussagen enthält, so dass der Kirchensteuerpflichtige durch bloße Lektüre des Textes weiß, ob und wie viel Kirchensteuer er zu bezahlen hat.

c) Schließlich gibt uns unser Justitiar den klugen Rat eines Rechtspraktikers, eine gute Erfüllung des Auftrags eines Kirchensteuerparlaments nicht nur von juristischen Erwägungen zu erhoffen, sondern die Tagung der Kirchensteuervertretung mit einem öffentlichen Gottesdienst zu beginnen¹⁸. So gehen wir zunächst ins Freiburger Münster, richten den Blick nach oben, um dann verlässlich die großen Fragen von der kleinen Münze unterscheiden zu können.

¹⁶ Vgl. Art. 15 des Gesetzes vom 18. Juni 1892.

¹⁷ AaO, S. 13.

¹⁸ Vgl. § 33 der Erzbischöflichen Verordnung vom 27. Dezember 1899, die Organisation der katholischen Kirchensteuervertretung betreffend, Anzeigebblatt für die Erzdiözese Freiburg, 1900, S. 9 (15).

2. Der Auftrag der Kirchen

Wenn wir sodann fragen, welche Aufgaben der Kirche zu finanzieren sind, machen wir uns bewusst, dass auch die geistliche Institution der Kirche weltlich-materieller Grundlagen bedarf. Das gilt für die Organisation der Kirche, die als einzige die Zeitenläufe überstanden hat und nunmehr 1900 und, da sind wir sicher, auch 2000 Jahre besteht. Während Staaten, Fürstengeschlechter, Wirtschaftsorganisationen, Kultureinrichtungen gekommen und gegangen sind, ist die katholische Kirche in ihren räumlichen und zeitlichen Dimensionen von imponierender Einmaligkeit: Sie ist die einzige Organisation, die seit bald 2000 Jahren kontinuierlich wirkt und dabei weltumspannend tätig ist. Diese Verkündungs- und Gestaltungskraft gilt es, in ihren organisatorischen Bedingungen, ihrem Personal, ihren Bauten und Einrichtungen, aber auch ihrer Fähigkeit zur karitativen Zuwendung finanzwirtschaftlich zu fundieren und zu stärken.

Dazu braucht die Kirche Geld: Wer ein Feuer entfachen will, braucht Holz; wer einen Kranken heilen will, benötigt eine Arznei; und wer ein Münster erbauen will, wird ohne Steine und Baumeister nicht auskommen. In einer modernen, auf Arbeitsteilung und offenen Markt des Gütertausches angelegten Gesellschaft können alle diese Güter gegen Geld erworben werden. Wer über Geld verfügt, besitzt eine Blankettbefähigung zum Erwerb beliebiger Güter und Dienstleistungen.

Dementsprechend benötigt auch die Kirche Finanzmittel, wenn sie den Frierenden wärmen oder in einem Menschen religiöses Feuer entfachen; wenn sie den Kranken heilen oder das Heil der Menschen fördern; wenn sie einen Sakralraum errichten oder die Kirche als Institution festigen und erweitern will.

3. Steuer- und Spendenfinanzierung?

Finanzmächtigkeit allerdings ist Gestaltungsmacht zum Guten wie zum Bösen. Deshalb ist es Anliegen jeder Rechtsgemeinschaft, die Finanzmacht möglichst dort anzusiedeln, wo die Verpflichtung auf das konkrete Gemeinwohl, auf Nächstenliebe und sozialen Ausgleich, in Verantwortung vor Gott und den Menschen am verlässlichsten gewährt ist und wo am wenigsten eine finanzwirtschaftliche Korrumpierung des Denkens und Handelns zu erwarten ist.

Dementsprechend sollte man vermuten, dass jede Skepsis gegenüber dem Geld und seiner Verführungskraft, der Geldwirtschaft und ihrer ausschließlichen Ausrichtung auf das Ökonomische, dem Gewinnstreben und seinem alleinigen Maßstab des Gelderwerbs zu der Forderung führt, das Geld und die

in ihm angelegte Mächtigkeit müsse vor allem bei Kirchen und anderen gemeinnützigen Einrichtungen angesammelt werden. Unsere deutsche Diskussion um die Kirchensteuer allerdings geht in die Gegenrichtung: Das Kirchensteueraufkommen begründe soviel an Bequemlichkeit und Selbstgefälligkeit der Kirche, verselbständige die innerkirchliche Bürokratie und verstricke die Kirche zu sehr in innerweltliche Abhängigkeit¹⁹, vermenge die Verantwortlichkeit von Staat und Gesellschaft. Die Erhebung einer Steuer sei zudem unpersönlich und verfehle die mitgliedschaftliche Gebundenheit der Kirchenangehörigen. Das Kirchensteueraufkommen werde außerdem mit Staatsleistungen an die Kirche vermengt, die auch von Nichtkirchenmitgliedern finanziert werden müssten. In dieser Kritik klingt stets die Idee eines freiwilligen Spenden- und Beitragssystems an, das die Finanzierung der Kirche nicht auf eine Grundpflicht jedes Mitglieds zur Mitfinanzierung stützt, sie vielmehr allein von der Freigebigkeit der Eigentümer und ihrer Bereitschaft zum Teilen abhängig macht.

Eine Kirchenfinanzierung durch freiwillige Spenden hätte weitgreifende Folgen für den Handlungsauftrag und die Handlungsmöglichkeiten der Kirchen. Der Säumige und Geizige würde sich als Financier der Kirche zurückziehen, den Großzügigen und Selbstlosen entsprechend mehr belasten. Die Witwe gäbe zwar weiterhin ihr Scherflein, der Reiche jedoch wenig von seinem Überfluss. Die Spendenfinanzierung würde also tendenziell eine Umverteilung von Reich zu Arm veranlassen: Die Reichen würden nicht hinreichend spenden, die Armen müssten dementsprechend vermehrt zu Dienstleistungen herangezogen werden. Die Kirche hätte in ihren Aussagen, ihrer Selbstdarstellung und ihrem Handeln auf ihren Financier Rücksicht zu nehmen, verlöre also ihre innere Unabhängigkeit im Bemühen, die Gewogenheit der Geldgeber, insbesondere der Großspender nicht zu gefährden. Die innere Unabhängigkeit und damit die Offenheit für den kirchlichen Sendungsauftrag wäre in Frage gestellt.

Allerdings gibt es Stimmen, die den Kirchen empfehlen, einen gewissen Reichtum gegen Armut auszutauschen. Dieser Gedanke verdient insbesondere Respekt, wenn er von Kirchenbediensteten geäußert wird, die damit ihre Bereitschaft bekunden, ihren Dienst auch gegen ein geringeres Entgelt auszuüben. Dennoch muss man sich vor Augen halten, dass der relative Reichtum die Kirche befähigt, hochqualifiziertes Personal zu gewinnen, die in den Himmel weisenden Kathedralen zu finanzieren, die zu Selbstbestimmung und Selbstbindung erziehenden Schulen zu unterhalten, in karitativen und sozialen Einrichtungen sich den Bedürftigen und Armen zuzuwenden. Ein Verzicht auf

¹⁹ Vgl. HERIBERT PRANTL, *Der Staat – weltlicher Arm der Kirche*, in: FRIEDRICH FAHR (Hrsg.), *Kirchensteuer*, 1996, Seite 83 ff.

diesen „Reichtum“ wäre ein elementarer Verlust an kultureller Offenheit und sozialer Bindung dieses Gemeinwesens. Wer schließlich Verschwendung oder Fehlleitung von Kirchengeldern beobachtet, muss eine bessere Finanzplanung und Finanzkontrolle fordern, nicht aber die Quellen für kirchliches Tun vermindern oder gar versiegen lassen.

Im Ergebnis sichert also die Steuerfinanzierung eine Gleichmäßigkeit der Kirchensteuerlast, eine Unabhängigkeit der Kirchen von ihren Financiers und eine Stetigkeit des angemessenen Finanzaufkommens. Die Kirchenfinanzierung durch Steuern bleibt ohne gleichrangige Alternative.

4. Der Financier der Kirchensteuer

Bei der weiteren Frage, wer der Steuerfinancier des kirchlichen Finanzbedarfs sein soll, welche Steuerart also der Kirchenfinanzierung zu Grunde zu legen ist, verweist das Legitimationsprinzip der Besteuerung auf die Kirchenmitglieder, die in Wahrnehmung ihrer Religionsfreiheit einer Kirche angehören und deshalb auch deren Finanzlasten zu tragen haben. Diese Mitglieder werden durch eine Gemeinlast in Pflicht genommen, die unabhängig von Gegenleistungen ist, also jeglichem Ansatz einer „Kommerzialisierung“ kirchlichen Tuns von vorneherein Grenzen setzt, und die Kirche als geistige Macht stärkt, die ihre Leistungen um der Menschen willen und nicht im Streben nach Entgelt erbringt. Das Instrument für eine solche allgemeine, jedermann treffende, von Gegenleistungen unabhängige Finanzierung ist die Steuer.

Wird diese Steuer allein auf Mitglieder bezogen, stehen nur die direkten Steuern zur Verfügung, weil bei den indirekten Steuern der Steuerträger in der Anonymität des Marktes bleibt, also eine Unterscheidung zwischen Mitgliedern und Nichtmitgliedern nicht möglich ist. Wollen die Kirchen schließlich das einzelne Mitglied nach Leistungsfähigkeit belasten, also den Armen weitgehend verschonen und den Reichen entsprechend seinem Reichtum überproportional in Pflicht nehmen, so liegt es nahe, die Kirche in der Bemessungsgrundlage des individuellen Einkommens zu belasten, also eine Kircheneinkommenssteuer in den Mittelpunkt des kirchlichen Finanzierungssystems zu stellen.

5. Anlehnung an das staatliche Recht

Bei dieser Steuerbemessung drängt sich die naheliegende Erwägung auf, die Kirchensteuer an die bereits existierende staatliche Einkommensteuer anzu-

lehnen, sie also nach Maßgabe des staatlichen Einkommensteuerrechts bei den Mitgliedern zu erheben. Mit einer solchen Annexsteuer und einer zusätzlichen staatlichen Verwaltungshilfe durch gemeinsame Erhebung der staatlichen und der kirchlichen Einkommensteuer können die Kirchen die Vorzüge dieses staatlichen Besteuerungssystems nutzen.

Die Teilhabe des Kirchensteuerrechts an der Verbindlichkeit staatlichen Rechts sichert dem Kirchensteuerpflichtigen die Errungenschaften moderner Rechtsstaatlichkeit. Die Steuerschuld ist aufgrund eines formell beschlossenen, veröffentlichten, auf langfristige Verbindlichkeit angelegten Gesetzestextes voraussehbar und berechenbar. Die Gleichheit aller Steuerpflichtigen vor dem Gesetz wird durch einen gleichmäßigen Vollzug der Steuerforderung gewährleistet. Der Steuerpflichtige gewinnt so die Sicherheit, dass die Kirche alle Gläubigen je nach individueller finanzieller Leistungsfähigkeit in Anspruch nimmt, Säumigkeit und Geiz erbringen keine Steuerentlastung. Das Kirchenmitglied entscheidet freiwillig über seine Kirchenmitgliedschaft, nicht aber über seine Zahlungsbereitschaft.

Der sachliche Zwang zur finanziellen Belastung der Mitglieder liegt nicht in der Steuer, sondern im kirchlichen Finanzbedarf. Soll die Kirche finanziell lebensfähig und autonom bleiben, muss sie von ihren Mitgliedern auch finanziell ausgestattet werden. Wer in der Kirche leben will, muss seine Kirche ebenso regelmäßig unterhalten, wie derjenige, der leben will, regelmäßig essen muss. Das tägliche Frühstück wird damit nicht zur Zwangsernährung; die regelmäßige Kirchensteuerzahlung könnte nur von demjenigen als Zwangsbeitrag missverstanden werden, der den realen Zusammenhang zwischen Mitgliedschaft und Finanzierungspflichten nicht erkennt oder nicht anerkennt.

Schließlich schafft eine Kirchensteuer nach dem Maßstab staatlicher Steuern auch eine Distanz zwischen Steuerzahler und steuerabhängiger Finanzkraft, die eine Unbefangenheit der Kirchen gegenüber jedem Mitglied unabhängig von dessen Steuerleistung und Spendenbereitschaft wahrt. Innerhalb einer steuerfinanzierten Kirche hat der Einkommenslose das gleiche Gewicht und die gleiche Stimme wie der Bezieher von Spitzeneinkommen. Zudem darf die Kircheneinkommensteuer nicht durch eine Kultursteuer ersetzt werden, die jedem steuerpflichtigen Inländer abverlangt wird, ihm aber die Entscheidung vorbehält, ob sein Steueraufkommen dem Staat oder der Kirche zugewiesen werden soll. Eine solche Kultursteuer brächte Staat und Kirche in einen Wettbewerb um den Financier, widerspräche also grundlegend der Trennung von Staat und Kirche. Zudem müssten die Kirchen nicht mehr nur um Seelen, sondern auch um Financiers kämpfen.

Die Steuerrechtssetzung durch Bezugnahme auf das staatliche Einkommensteuergesetz entlastet die Kirchen, eine eigene steuerliche Bemessungsgrund-

lage zu entwickeln und gegenüber den Steuerschuldnern zu vertreten. Die staatliche Einkommensteuer besitzt in Zeiten rechtsstaatlicher Normalität die Plausibilität einer nach dem Leistungsfähigkeitsprinzip bemessenen Personensteuer; sie ist dem Steuerzahler bereits vertraut. Ihre Weiterentwicklung im Gesetzgebungsverfahren stützt sich auf eine parlamentarisch-repräsentative Mehrheit und Öffentlichkeit. Die Zuschlagssteuer wahrt im Tatbestand der Einkommensteuer grundsätzlich das Steuergleichmaß und vermeidet ein Steuerübermaß. Kirchliche Rechtssetzungsorgane können so die kirchensteuerliche Bemessungsgrundlage durch Verweis auf die jeweiligen staatlichen Gepflogenheiten begründen, gewinnen damit Entscheidungsfreiheit für die eigenen kirchlichen Aufgaben. Hier eröffnet sich eine Chance zur Entlastung der Kirchensteuerparlamente, die wir gerne wahrnehmen.

Schließlich entscheiden wir uns auch für eine Erhebung der Kirchensteuer mit Hilfe der staatlichen Besteuerungsorgane. Dieser Entschluss fällt leicht, weil er durch die ökonomische Vernunft gefordert wird. Der Staat muss für seine Zwecke Einkommensteuer erheben, verfügt deshalb über die notwendigen Daten, Ermittlungsverfahren und Vollstreckungsmöglichkeiten, um die staatliche Einkommensteuer gleichheitsgerecht durchzusetzen. Wenn er im Rahmen dieses Besteuerungsverfahrens zusätzlich die an die staatliche Einkommensteuer anknüpfende Kirchensteuer erhebt, so ist diese Erhebung die kostengünstigste und einfachste Verwaltungsform. Wird diese Verwaltungshilfe dem Staat angemessen entgolten, so stimmt diese effiziente Erhebung der Steuer auch mit der Neutralität von Staat und Kirche überein.

6. Gemeinsame Verantwortung von Staat und Kirche für die Einkommensteuer

Dieses Zusammenwirken von Staat und Kirche bei der Steuergesetzgebung und beim Steuervollzug begründet allerdings eine gemeinsame Verantwortlichkeit beider Körperschaften für den Bestand und die Entwicklung ihrer gemeinsamen steuerlichen Finanzierungsgrundlage. Die Kirchen werden deshalb darüber zu wachen haben, dass um der Gerechtigkeit willen ein Besteuerungsschwerpunkt bei den direkten Steuern verbleibt, die den einzelnen Steuerpflichtigen je nach seiner individuellen Leistungsfähigkeit in Anspruch nimmt; würde sich die Belastung zu den indirekten Steuern, insbesondere einer Ökosteuer und einer erhöhten Umsatzsteuer verschieben, würden die Bezieher geringer Einkommen, die ihr gesamtes Einkommen zur Deckung ihres existenziellen Konsumbedarfs einsetzen müssen, verstärkt belastet. Insoweit gewinnt der Staat im Instrument der kirchlichen Annexsteuer einen Besteuerungspartner, der ein Stück elementarer Steuergerechtigkeit garantiert.

Darüber hinaus kann die Akzessorietät der Kirchensteuer gegenüber der staatlichen Einkommensteuer zu einem Problem werden, wenn das Einkommensteuerrecht durch Interventionstatbestände und durch steuerbewusste Sachverhaltsgestaltungen inhaltlich verfremdet wird. Die Kirchen werden sich kaum Regelungen des staatlichen Einkommensteuergesetzes zu eigen machen wollen, die z.B. Erträge aus niedrig verzinslichen Wertpapieren zur Kapitalmarktförderung von der Besteuerung befreien, den Arbeitnehmerlohn für die Mehrarbeit an Sonntagen und Feiertagen steuerlich entlasten und damit die Problematik des Sonntagsschutzes und der Arbeitslosigkeit verschärfen. Sie werden als gemeinnützige Organisation auch zögern, das Golfspielen als gemeinnützige Tätigkeit anzuerkennen.

Wenn steuerplanende Sachverhaltsgestaltungen mit List und Geschick den formaljuristischen Grenzfall der Steuerentlastung suchen, kann dieses weder den staatlichen noch den kirchlichen Steuergläubiger zufrieden stellen. Wenn z.B. Abschreibungs- und Verlustzuweisungsgesellschaften ein Überangebot von Wohnanlagen entstehen lassen, Steueranreize eine geologisch zum Misserfolg verurteilte Ölsuche fördern oder das Produzieren minderwertiger Filme anregen, ein Halbeinkünfteverfahren die natürliche Person in die – religionslose – juristische Person drängen, so müssten Staat und Kirche solchen Entwicklungen energisch begegnen.

Der Vorzug einer gemeinsamen gesetzlichen Besteuerungsgrundlage und eines gemeinsamen Besteuerungsverfahrens macht Staat und Kirche wechselseitig zu Garanten der Steuergerechtigkeit. Der Staat gewährleistet die Verfassungsmäßigkeit der Besteuerung, die Kirche deren Moralität. Diese Perspektive fasziniert unser Kirchensteuerparlament und begründet Hoffnungen, die weit in das 20. Jahrhundert und vielleicht darüber hinaus weisen.

7. Die Koalition von Sachverstand und Redlichkeit

Wenn sich das Kirchensteuerparlament auf ein an das staatliche Recht angelehntes Besteuerungssystem einlässt, handelt es zugleich in der gefestigten Absicht, den Staat immer wieder auf ein durch seine Rechts- und Verfassungs-ideen geprägtes Steuerrecht zurückzuführen. Damit drängt sich eine Koalition des Sachverstandes und der Redlichkeit zwischen den staatlichen und den kirchlichen Steuerjuristen auf. Die Gläubiger- und Regelungsgemeinschaft von Staat und Kirche könnte zu einem Verbund von Recht und Moral werden. Die Kirche wird sich ihrer langfristigen Mitverantwortlichkeit für das staatliche Einkommensteuergesetz nicht entziehen und ihre Mitgestaltungspflicht auch nicht allein durch Teilverselbständigung der Kirchensteuer gegenüber dem staatlichen Gesetz aufheben können. Der Staat seinerseits wird sein Einkom-

mensteuergesetz weder gegenüber dem Steuerpflichtigen noch gegenüber den Kirchen vertreten können, wenn er dieses Gesetz nicht immer wieder auf seine einsichtigen Grundprinzipien zurückführt, es den Einflüssen von Verbänden und Interessengruppen entzieht, es stets erneut in seiner elementaren Gerechtigkeit bewusst machen kann.

Damit eröffnet sich für unser Kirchensteuerparlament die Erwartung, aus dem kirchlichen Finanzierungsinstrument zugleich ein Gerechtigkeitsinstrument zu machen: Die gemeinsame Einkommenbesteuerung gibt der Kirche die kontinuierliche Möglichkeit, ihre Vorstellungen von Gerechtigkeit und Moral unmittelbar in dem von ihr mitverantworteten Einkommensteuerrecht zur Geltung zu bringen. Dies erscheint gerade für ein Rechtsgebiet glücklich, in dem es um Geld und Finanzmacht geht, Privilegien und Sonderbelastungen immer wieder abzuwehren sind, die Allgemeinheit des Gesetzes sich in der Allgemeinheit der Last stets aufs Neue zu bewähren hat.

III. Die Kirchensteuer als Errungenschaft parlamentarischer, gerechtigkeitsgebundener Kirchlichkeit

Wenn wir über diese Erwägungen der „katholischen Kirchensteuervertretung“ vom November 1900 nachdenken und in der Gegenwart nachklingen lassen, haben wir allen Anlass, dieser Kirchensteuervertretung dafür zu danken, dass sie vor 100 Jahren mit der Kirchensteuer ein zeitgerechtes Instrument der Kirchenfinanzierung geschaffen hat, das den Grundsatzwertungen einer mitgliedschaftlichen Belastungsgerechtigkeit entspricht, die innere Unabhängigkeit der Kirchen von ihren Financiers sichert, den notwendigen Beitrag der Kirchen zum freiheitlichen Kulturstaat der Gegenwart anerkennt, die Steuerlast demokratisch legitimiert und den geistigen und geistlichen Auftrag der Kirche in der Art der Kirchenfinanzierung bestätigt und bekräftigt. Eine Steuer kann die geistige Kraft und das Sendungsbewusstsein von Priestern, die Gemeinwohlverpflichtung der Christen und ihrer Einsatzbereitschaft im Staat, die ständig notwendige Sichtbarkeit des Christentums in kirchlichen Lehren, kirchlicher Kunst und Sakralbauten, die Zugehörigkeit des Christentums und seiner Symbole zu den stets erfahrbaren und begreifbaren Wurzeln dieses Staates zwar nicht gewährleisten, wohl aber in ihren finanziellen Rahmenbedingungen erleichtern, befestigen und fördern.

Vielleicht mag eine nach den Prinzipien der Armut und des ökonomischen Verzichts geprägte Kirche möglich sein, in der asketische Mönche predigen, Klöster den Mittelpunkt des Kulturlebens bilden und die Überzeugungskraft von Ordensregeln, klösterlicher Wissenschaft und Caritas das geistig-kulturelle Leben prägen. Doch bis wir an diesem Ziel angelangt sind, braucht die

Kirche noch viel Kraft, auch viel Finanzkraft. Derzeit bin ich der Auffassung, dass auch die Pracht eines Freiburger Münsters, der Reichtum einer christlichen Bibliothek und Akademie, das Orgelspiel und die Großzügigkeit eines bischöflichen Festaktes zum Kirchlichen der Gegenwart gehören. Deswegen braucht heute der kirchliche Finanzbedarf nicht gerechtfertigt zu werden. Zu beantworten ist allein die Frage, wie dieser Finanzbedarf sachgerecht befriedigt werden kann. Dazu gibt uns das Kirchensteuerparlament 1900 eine zukunftsgerichtete Antwort.

Buchbesprechungen

Insel Reichenau, UNESCO-Weltkulturerbe, hrsg. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg und von der Landesbildstelle Baden Karlsruhe, Staatsanzeiger Verlag, Stuttgart 2001, 64 Seiten.

Die umfassenden wissenschaftlichen Publikationen aus Anlass der Erhebung der Insel Reichenau zum Weltkulturerbe werden ergänzt durch ein 64-seitiges Heft, das vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg und von der Landesbildstelle Baden Karlsruhe herausgegeben worden ist. Dieses Heft widmet sich zunächst der Natur und den Pflanzen der Insel Reichenau sowie der Landwirtschaft, der Besiedlung und dem Verkehr. Auf Seite 16 ff. folgt ein ausführlicher Beitrag über die Klostergeschichte, bearbeitet von Alfons Zettler, dem sich ein umfangreicher Abschnitt über die Kirchenbauten anschließt, der von Wolfgang E. Stopfel verfasst worden ist. Dieser Artikel ermöglicht mit den dokumentarischen Aufnahmen eine schnelle und grundlegende Information über die Bauentwicklung der Kirchen der Insel Reichenau. Im nächsten Beitrag, S. 41 ff., schildert Stopfel die Restaurierung der Kirchen auf der Insel Reichenau. Die markanten Aufnahmen dokumentieren, wie stark sich diese Bauten im Laufe der Geschichte verändert haben. Das Heft wird abgeschlossen mit Beiträgen über Bauernstuben, Klosterhöfe und „Nonnenhüser“ und einem Beitrag, der sich den Künstlern widmet, die auf der Reichenau gewirkt haben.

Das sehr gut ausgestattete Heft ermöglicht einen guten wissenschaftlich fundierten und raschen Einstieg in die Geschichte und die Bedeutung der Insel Reichenau.

Bernd Mathias Kremer

Klosterinsel Reichenau im Bodensee, UNESCO-Weltkulturerbe, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Arbeitsheft 8, zusammengestellt von Matthias Untermann, Konrad Theiss Verlag, Stuttgart 2001, 351 Seiten.

Die Aufnahme der Insel Reichenau in die Welterbeliste der UNESCO fand ihren Niederschlag in einer beachtlichen und instruktiven Publikation des Landesdenkmalamtes, die als Arbeitsheft 8 erschienen ist. Das Welterbekomitee hat die Aufnahme, die im Sommer 2001 offiziell gefeiert werden konnte, bei seiner Tagung in Cairns/Australien beschlossen. In seinem Vorwort weist der Präsident des Landesdenkmalamtes, Prof. Dr. Dieter Planck, darauf hin, dass die Kriterien für die Aufnahme in die Liste des Weltkulturerbes streng und vielfältig seien. Diese Ansprüche würde jedoch die Insel Reichenau in besonderer Weise erfüllen.

Für die Aufnahme in die Welterbeliste ist eine umfangreiche Begründung erforderlich. Diese wurde im Wesentlichen vom Landesdenkmalamt durch Wolfgang E. Stopfel, Erik Roth und Matthias Untermann erarbeitet. Der Antrag ist als erster Beitrag in dem vorliegenden Band auf Seite 9 ff. durch Matthias Untermann dokumentiert. Die Begründung kommt zu dem Ergebnis, dass die Klosterinsel Reichenau ein Meisterwerk der menschlichen Schöpferkraft darstelle, weil sie ein hervorragendes Beispiel einer zusammengehörigen Gruppe mittelalterlicher Kirchen sei. Die Insel sei ein einzigartiges oder zumindest außergewöhnliches Zeugnis kultureller Traditionen und einer bestehenden Kultur. Die Insel Reichenau sei ein hervorragendes Beispiel eines architektonischen Ensembles, das eine wichtige Etappe in der Geschichte der Menschheit illustriert. Schließlich weisen die Verfasser darauf hin, dass die Insel ein hervorragendes Beispiel einer überlieferten menschlichen Siedlungsform und Bodennutzung darstelle und in erkennbarer Weise mit Ereignissen oder überlieferten Lebensformen, mit Ideen und Glaubensbekenntnissen oder mit

künstlerischen und literarischen Werken von außergewöhnlicher universeller Bedeutung verknüpft sei.

Im Anschluss an diesen Beitrag folgt auf Seite 43 ff. der Abdruck des von Germaid Ruck verfassten Abschnitts über die Insel Reichenau im Dehio Baden-Württemberg. Durch die Ergänzung mit eindrucksvollen Aufnahmen erhält der Beitrag aus dem Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler eine ganz neue Akzentuierung. Auf Seite 69 ff. werden von Dörthe Jacobs die drei Kirchen auf der Insel Reichenau und ihre Restaurierung dargestellt. Die Autorin kann dabei auf ihre eigene umfassende Publikation (sh. diese Besprechung) zurückgreifen. Kurt Kramer und Frank T. Leusch stellen auf Seite 85 ff. die Glockenlandschaft der Insel Reichenau dar. Auch hier hat die Reichenau etwas Besonderes zu bieten; die Autoren können nämlich feststellen, dass die Reichenau reich an historischen Glocken sei, wie kaum eine andere Kulturlandschaft. Eine glückliche Ergänzung erhält dieser Artikel durch die der Publikation beigefügte CD: „Eine Glockenwanderung durch die Reichenau“. Von beeindruckender Würde sind die Glocken, die teilweise bereits im 13. Jahrhundert entstanden sind. – Die Reichenau ist nicht nur eine Kirchenlandschaft. Dies dokumentiert der Beitrag von Petra Wichmann: Die Hauslandschaft der Reichenau, ihre Herrensitze und Nonnenhäuser, Seite 95 ff. Die überlieferten Häuser stellen noch heute eine ganz besondere Akzentuierung der Insel dar. Der Landschaft ist der anschließende Beitrag auf Seite 111 ff. von Birgit S. Neuer und Silvia Lazar, Historische Strukturen im heutigen Landschaftsbild der Insel Reichenau, gewidmet, der die Entwicklung der Insellandschaft durch instruktives Kartenmaterial dokumentiert. Mit der Siedlungsgeschichte setzt sich der folgende Abschnitt von Helmut Schlichtherle, Zur Besiedlung der Insel Reichenau von den Anfängen bis in vorklösterliche Zeit, Seite 147 ff. auseinander. Schließlich widmete der Herausgeber des Bandes, Matthias Untermann, sich in seinem Beitrag (Neuabdruck) auf Seite 157 ff. der archäologischen Erforschung der Insel Reichenau. Trotz zahlreicher Recherchen muss der Autor darauf hinweisen, dass zur Aufklärung dieser Fragen noch weitere archäologisch fundierte Studien notwendig sind. Der Wiederabdruck des ergänzten Beitrages: Die beschriftete Altarplatte in Niedercell von Peter Schmidt-Thomé u. a. S. 173 ff. schließt den ersten Teil der Dokumentation ab. Auf Seite 185 ff. folgt anschließend zunächst ein umfangreicher Kartenanhang und danach, auf Seite 197 ff., die Dokumentation des Antragverfahrens. Hervorzuheben ist (Dokument 10) die auf Seite 287 ff. abgedruckte umfassende Auswahlbibliographie zur Reichenau, die ein vertieftes Eindringen in die Geschichte und Kunstgeschichte der Insel ermöglicht.

Das Erscheinen dieses Bandes aus Anlass der Erhebung der Insel Reichenau zum Weltkulturerbe ist lebhaft zu begrüßen.

Bernd Mathias Kremer

Werner Wolf-Holzäpfel, Der Architekt Max Meckel (1847 bis 1910), Studien zur Architektur und zum Kirchenbau des Historismus in Deutschland, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg 2000, 432 Seiten.

Mit seiner an der Universität Karlsruhe (TH) entstandenen Dissertation über Max Meckel hat der Stellv. Leiter des Erzb. Bauamtes Heidelberg eine gewichtige Arbeit zur Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts vorgelegt, die unseren Wissenstand über diese Epoche erheblich erweitert.

Max Meckel war eine ungewöhnliche Persönlichkeit. Dies gilt bereits für seinen beruflichen Werdegang. Ausgebildet zum Maurer und Steinmetzmeister hat Meckel kein ordentliches Studium der Architektur absolviert. Wie Wulf Schirmer in seinem Vorwort darlegt, verkörperte er damit das Ideal des im Sinne der mittelalterlichen Bauhüttentradition handwerklich geschulten und durch unmittelbare Studien der gotischen Baukunst befähigten Baumeisters.

Nach entsprechender praktischer Ausbildung machte sich Meckel 1874 in Frankfurt am Main als Privatarchitekt selbstständig, bevor er 1887 zum Diözesanbaumeister von Limburg ernannt wurde. In diese Zeit fällt der Wiederaufbau der St. Rochuskapelle bei Bingen am Rhein, einem bedeutenden neogotischen Bauwerk, das seinen Ruf weit verbreitete. Sein Ruf verfestigte sich durch den Entwurf für die Neugestaltung der Fassade des Frankfurter „Römer“, bei dem Meckel den Künstlerwettbewerb gewann. 1894 wurde Meckel Erzb. Baudirektor in Freiburg. Meckel übernahm diese Aufgabe in einer Zeit umfangreichster Bautätigkeit. Die allgemeine wirtschaftliche Prosperität nach dem Krieg von 1870/71, die Verbesserung der staatlichen Bedingungen für das kirchliche Bauwesen und das Anwachsen der Städte hatten zu einem wahren „Bauboom“ geführt. Wolf-Holzäpfel weist nach, dass von 1864 bis 1915 unter der Leitung der Erzb. Bauämter 489 Neubauten von Kirchen, Pfarrhäusern und sonstigen kirchlichen Gebäuden entstanden.

Diese Bauten waren alle dem Historismus verpflichtet. Aus dieser Zeit seien drei bedeutende Arbeiten Max Meckels hervorgehoben: Die Herz-Jesu Kirche in Freiburg, die in den letzten Jahren eine vorzügliche Außenrenovation erhielt, die St. Bernhardskirche in Karlsruhe, die vor einigen Jahren eine qualitätsvolle Innenrenovation erfahren durfte, und die umfassende Restaurierung der Abteikirche in Gengenbach.

Mit der Herz-Jesu Kirche und der Bernhardskirche hat Max Meckel Bauten geschaffen, die in ihren Proportionen mittelalterlichen Domen gleich kommen. – Die Restaurierung, d.h. Entbarockisierung der ehemaligen Reichsabteikirche in Gengenbach, war lange Zeit umstritten. Die Kirche wurde zum Glück bei der vor ca. 25 Jahren durchgeführten erneuten Restaurierung vor einer purifizierenden Renovation bewahrt. Mittelalterlicher Bau, noch wahrnehmbare barocke Veränderungen und die fulminante Ausstattung des Historismus unter der künstlerischen Oberleitung von Max Meckel macht seine Restaurierung zu einem Hauptwerk der denkmalpflegerischen Gesinnung dieser Epoche.

Max Meckel war nicht nur Architekt. Er war auch ein hervorragender Entwerfer der Kirchenausstattungen, die er bis ins Detail selbst bestimmte. Seine Bauten sind daher Gesamtkunstwerke geworden, was vor allem die Kirchen dokumentieren, die im Zweiten Weltkrieg und in den nachfolgenden vandalistischen Strömungen der Kirchenpurifizierungen ihre Ausstattung beibehalten haben.

Max Meckel war kein einfacher Mann. Seine gleichzeitige Berufung zum Vorstand des Erzb. Bauamtes in Freiburg und auf die Stelle eines Erzb. Baudirektors, dem „die bauliche Oberaufsicht über sämtliche kirchliche Gebäude und die Oberleitung über die sämtlichen kirchlichen Bau-Inspektionen“ der Erzdiözese Freiburg übertragen wurde, führte zu voraussehbaren Konflikten mit seinen Kollegen im kirchlichen Bauämterdienst. Dass Meckel zugleich hoffte, ebenfalls die Stelle des Münsterbaumeisters übertragen zu bekommen, zeigt wohl auch, dass er die Grenzen seiner möglichen Schaffenskraft überschätzte. Sein Umgangsstil mit den Mitarbeitern und seine Tätigkeiten als Privatarchitekt führten schließlich zu ernsthaften Konflikten mit der Kirchenbehörde, die im Jahre 1900 seine Entlassung als Erzb. Baudirektor zur Folge hatte.

Bis zu seinem Tod führte Max Meckel daraufhin ein gemeinsames Architekturbüro mit seinem Sohn Carl Anton Meckel (1875 bis 1938). In diesem Büro entstanden ebenfalls bedeutende Arbeiten, bei denen sich sein Sohn später der neobarocken Formensprache bediente. Als Hauptwerk Meckels aus dieser späten Schaffensperiode stellt Wolf-Holzäpfel die Garnisonskirche St. Georg in Ulm dar, ein monumentaler Bau, der eine hervorragende künstlerische Ausstattung erhalten hat.

Die Publikation von Werner Wolf-Holzäpfel ist ein großer Wurf. Sie zeigt, dass Max Meckel ein Universalkünstler war, der nicht nur die Architektursprache seiner Zeit in den historischen Formen beherrschte, sondern der auch bis ins kleinste Detail die Bauten bestimmte. Die Dekoration der Räume, die Entwürfe der Altäre, bis hin zu Kelchen und

Monstranzen, gehen auf Max Meckel zurück. Meckel war ein vorzüglicher Entwerfer und äußerst befähigter Zeichner.

Es ist erfreulich, dass dieses Buch, dem eine immense Forschungsarbeit zugrunde liegt, vom Verlag Fink so vorzüglich ausgestattet wurde. Es bringt zahlreiche Vorentwürfe, Entwürfe von alternativ beauftragten Architekten und Aufnahmen von den historischen Zuständen und der weiteren Entwicklung der Bauten. Der Band dokumentiert, wie wichtig die Epoche des Historismus für das Baugeschehen in unserer Erzdiözese war und welches Niveau damals erreicht wurde. Das über diese Zeit in architektonischer und künstlerischer Hinsicht früher ausgesprochene Unwerturteil ist nicht nachvollziehbar.

In den vergangenen Jahren sind mehrere Publikationen zu den Architekten des Historismus und zu den damaligen Leitern der Erzb. Bauämter und ihren Architekturlösungen erschienen. Ferner wurden verschiedene Arbeiten veröffentlicht, die sich mit den Malern und Altarbauern dieser Zeit beschäftigten. Für die wissenschaftliche Aufarbeitung der Phase des Historismus ist damit viel geleistet worden. Die Publikation von Werner Wolf-Holzäpfel ist zu den bedeutenden Forschungsarbeiten über diese Epoche zu zählen. Erfreulich ist die Tatsache, dass in die Darstellung des Wirkens von Max Meckel auch die Arbeiten seines Sohnes Carl Anton Meckel einbezogen werden, der so wichtige Bauten wie das Verlagshaus Herder in Freiburg geschaffen hat (1910 – 1912). Ein Prachtbau, der sich an die Monumentalanlagen der barocken Schloss- und Stiftsbauten anschließt. – Die Publikation weist nach, dass die Bauten Max Meckels im äußeren Erscheinungsbild und in der inneren Dekoration eine Einheit bilden. Die vorsätzliche Zerstörung vieler Kirchenausstattungen nach dem Zweiten Weltkrieg muss daher als schlimmer Missgriff des Umgangs mit diesen Kulturdenkmälern bezeichnet werden.

Bernd Mathias Kremer

Friedbert Andernach/Martin Ruch, Arma Christi- und Longinus-Kreuze im Erzbistum Freiburg, Verlag Éditions du Signe, Straßburg 2001, 48 Seiten.

Mit dieser Veröffentlichung schließt der Verlag Édition du Signe an zahlreiche Publikationen an, die Geschichte und Kunst, insbesondere auch die Volkskunst und den Heiligenkult, in der Erzdiözese Freiburg zum Gegenstand haben. – Die Publikation über die Arma Christi- und Longinus-Kreuze stellt Kreuzestypen dar, die in ihrer Ausgestaltung über den herkömmlichen Typ hinausgehen. Die Arma Christi-Kreuze zeigen neben dem gekreuzigten Herrn auch die Marterwerkzeuge der Leidensgeschichte. – So wollen sie die Einzelheiten des Opfertodes Christi durch die Präsentation der Materinstrumente in besonderer Weise in Erinnerung bringen. Sie erweitern damit den Gehalt der klassischen Kreuzesdarstellungen und rufen, ähnlich einem Kreuzweg, die Etappen des Leidensweges Christi in Erinnerung. Die Präsentation der Marterwerkzeuge zeigt die Vorstationen des Weges des Erlösers bis zum Opfertod am Kreuz. Die Armakreuze wollen damit umfassend die einzelnen Leidensabschnitte unseres Herrn vor Augen rufen und die ganze Größe der Opfertat zusammen mit dem Kreuz zeigen.

Die Ergänzung der Arma Christi-Kreuze um den Soldaten Longinus ist ein weiteres Charakteristikum dieses Typus. Um diesen Soldaten, der mit der heiligen Lanze die Seitenwunde des Herrn öffnete, haben sich schon in frühchristlicher Zeit Legenden gebildet. Die Präsentation des Longinus zusammen mit dem Kreuz zeigt uns diesen als frühen Glaubenszeugen, der unmittelbar in das Geschehen um Golgatha einbezogen war.

Variabel sind die verschiedenen Kreuzestypen hinsichtlich der Materialgestaltung. Neben plastischen Kreuzen, die in unserer Landschaft stehen, gibt es auch die Gestaltung der Arma Christi- und Longinus-Kreuze als Hinterglasmalereien oder in anderer Materialwahl.

Die Kreuze, insbesondere die Arma Christi-Kreuze und Longinus-Kreuze, sind aus dem Herzen des Volkes entstanden. Das zeigt auch ihre künstlerische Gestaltung, die viel-

fach auf Künstler aus dem Volke zurückgeht. Dieser volkstümliche Bezug wird besonders deutlich, wenn dieser Kreuztyp sich mit einem historischen Bauernhofgebäude verbindet. Das Kreuz prägt und zeigt den christlichen Sinn der Bewohner, die in diesem Hause wohnen. Eine besondere Eigentümlichkeit der Kreuztypen in unserer Gegend ist die Tatsache, dass, wie die Autoren nachweisen, der Heilige Longinus in unserer Gegend auch als badi-scher Dragoner abgebildet wird.

Friedbert Andernach und Martin Ruch haben sich bereits an anderer Stelle durch ihre besondere Kenntnis der christlichen Frömmigkeitsgeschichte und Volkskunst ausgewiesen. Friedbert Andernach ist in besonderer Weise zu dieser Publikation prädestiniert, weil er auch als Künstler eine ganze Reihe derartiger Kreuze selbst geschaffen hat.

Mit dieser Veröffentlichung ist ein tiefes Eingehen in die Geschichte der Arma Christi- und Longinus-Kreuze gelungen. Hervorzuheben ist die gewohnt gute Bebilderung des Buches und seine moderne graphische Gestaltung, die den Leser anzieht. Man kann dieser Veröffentlichung zur Frömmigkeitsgeschichte eine weite Verbreitung wünschen.

Bernd Mathias Kremer

Gudrun Griesmayr, Die eine Kirche und die eine Welt, Die ökumenische Vision Kardinal Augustin Beas, Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M. 1997, 371 Seiten.

Die vorgestellte Veröffentlichung ist als Dissertation unter Prof. Hanspeter Heinz an der Katholischen Fakultät der Universität Augsburg in den Jahren 1995 bis 1996 entstanden. – In ihrer Einleitung weist die Autorin darauf hin, dass sich das „ökumenische Werk“ Beas von seiner Biographie her zunächst nicht vermuten lasse. Doch im „Nachlesen“ seiner Biographie hätten sich Berufung, Beruf und Kirchendienst als prägende Einflüsse auf seine Persönlichkeit entfaltet, die ihm die universelle ökumenische Dimension grundlegten und entfalteten. Nach Griesmayr erlebten wir in der Person Beas den ökumenischen Durchbruch und Aufbruch, der heute weithin zu einer „Selbstverständlichkeit“ versandet sei. Das Ziel der Autorin ist es, den „Kirchenvater der Ökumene“ neu zu entdecken und für die Zukunft der Ökumene ans Licht zu heben. In diesem Zusammenhang stellt Griesmayr ein eigenartiges Phänomen fest: „Vor, während und nach dem Konzil waren Person und ökumenische Arbeit Beas Objekte regen Interesses. Dies steigerte sich noch nach seinem Tod und hielt bis Ende 1969. Danach verschwindet Bea mehr oder weniger in den Archiven ökumenischer Geschichte, von wo er nur aus Anlass seines 100. Geburtstags hervorgeholt wurde.“ Diese Feststellung ist jedoch nicht nur ein auf den Kardinal der Einheit zu beziehendes Phänomen. In unserer schnelllebigen Zeit werden rasch bedeutende Persönlichkeiten in den Hintergrund gedrängt, wenn sie nicht mehr unmittelbar für Staat, Kirche und Gesellschaft wirken können. Die Bedeutung Beas für die Ökumene ist ungebrochen. Die ökumenischen Initiativen auf dem 2. Vatikanischen Konzil sind ohne sein Wirken und das Wirken des Einheitssekretariates nicht vorstellbar. Die vielen ökumenischen Akzente des jetzigen Papstes haben ihre Wurzeln in dem gegenseitigen Klima des Vertrauens, das auf dem 2. Vatikanischen Konzil entstand und das wir wesentlich dem badischen Kardinal verdanken.

Gudrun Griesmayr stellt fest, dass Bea keine systematische Abhandlung über sein Ökumeverständnis hinterlassen habe. Er hat zwar, insbesondere auch in seiner Zeit als Kardinal, eine Fülle von Veröffentlichungen geschrieben, die Autorin weist jedoch darauf hin, dass darin kein theologisches Gesamtkonzept entwickelt noch eine systematische Darlegung vorhanden sei, wie Ökumene „praktisch“ zu betreiben bzw. voranzutreiben sei. Das Buch will daher der Versuch sein, eine nachträglich „geordnete Gesamtschau“ des Wirkens und der Publikationstätigkeit Beas vorzunehmen.

In diese Gesamtschau führt sie im ersten Teil ihrer Veröffentlichung ein, in dem sie die prägenden Einflüsse, in seiner Zeit als Jesuit, Bibelwissenschaftler und Kirchenmann,

schildert. Im Abschnitt 2 zeigt sie die ökumenische Vision auf. Abschnitt 3 lautet: Christliche Ökumene zwischen Wahrheit und Liebe. Zunächst schildert sie die ökumenische Bewegung und die kath. Kirche, die Funktion des Einheitssekretariates und die Bedeutung des 2. Vatikanischen Konzils für die Ökumene. Abschnitt 4 ist der ökumenischen Bedeutung der katholischen Kirche als Modell von Einheit in Freiheit gewidmet. In ihrer Bilanz stellt die Autorin fest, dass die Zeit Beas vom Aufbruch und der Zuversicht in Sachen Einheit der Christen geprägt sei. Bereits zwei Jahre nach dem Konzil hätte man jedoch in ökumenischen Artikeln Tendenzen feststellen können, die von einem Stillstand der Bewegung für die Einheit der Christen sprechen. – Beas Bedeutung für die Ökumene kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Nach Griesmayrs Auffassung liege sie nicht so sehr im Bereich der theologischen Ausarbeitung, sondern vielmehr im Aufweis der pastoral-praktischen Bedeutung theologischer Einsichten und Ideen, die dem Handeln der Kirche in der Welt von heute die wegweisende Richtung zeigen würden.

Seit dem 2. Vatikanischen Konzil ist die ökumenische Bewegung nicht stets geradlinig verlaufen. In vielfältiger Weise haben sich jedoch die Kirchen angenähert. Zwischen den christlichen Konfessionen ist ein Klima entstanden, das vor dieser Zeit nicht vorstellbar war. Persönlichkeiten wie der inzwischen selig gesprochene Papst Johannes XXIII. und Kardinal Bea haben zu dieser Entwicklung die Weichen gestellt, die letztlich nicht mehr umkehrbar sind. Das ökumenische Klima wird auch von den Initiativen Papst Johannes Paul II. geprägt, dem das Zugehen auf die getrennten Konfessionen ein großes Anliegen ist.

Das Wirken Kardinal Beas, dessen theologisches Denken und dessen publizistische Tätigkeit erschlossen zu haben, ist ein wesentlicher Verdienst dieses Buches. Es muss ein Anliegen bleiben, sein Wirken und seine Persönlichkeit auch in unsere Zeit und für die nächsten Generationen wach zu halten.

Bernd Mathias Kremer

Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Baden-Württemberg I, Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, bearbeitet von Dagmar Zimdars und anderen, Deutscher Kunstverlag, München 1993, 908 Seiten.

Georg Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Baden-Württemberg II, Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen, bearbeitet von Dagmar Zimdars und anderen, Deutscher Kunstverlag, München 1997, 906 Seiten.

Das Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler wurde 1900 durch den renommierten Kunsthistoriker Georg Dehio begründet; seine Herausgabe wird heute durch die Dehio-Vereinigung besorgt. Die zwei gewichtigen Bände, mit jeweils über 900 Seiten, lösen den Dehio Baden-Württemberg von 1964 ab, der sich auf einen einzigen Band mit einer wesentlich geringeren Seitenzahl beschränkte. Die Ausgabe des neuen Dehio Baden-Württemberg war seit langem erwartet worden. In kunstwissenschaftlicher Hinsicht war der Dehio von 1964 überholt; dies gilt insbesondere für seine weitgehende Ignorierung der Kunst des Historismus, die noch 1964 eine überwiegende Ablehnung erfahren hatte.

Das Erscheinen der beiden Bände konnten die Kunstfreunde als „Sternstunde“ empfinden, ist doch der Dehio so etwas wie die Bibel des durch die Lande reisenden Kunstfreundes. Der Dehio zeigt nicht nur die schenswerten Denkmalobjekte auf, sondern bietet eine wissenschaftlich exakte Einführung in deren kunsthistorische Bedeutung. Nur mit einem qualifizierten Autorenteam konnte die Bearbeiterin, Dagmar Zimdars, die gewaltige Leistung der Beschreibung von Hunderten von Denkmalobjekten bewerkstelligen.

„Was uns die Kunstgeschichte nach ihrem Teil vom kunsthistorischen Lebensinhalt unseres Volkes zu sagen hat, sagt sie zumeist durch die Denkmäler. Von ihnen geht die Betrachtung aus, zu ihnen kehrt sie zurück.“ Diese Worte hat Georg Dehio seinem ersten

Band des „Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler“ vorausgesetzt. Sie stellen auch das Grundanliegen der neuen Publikation dar. Dabei wird im Vorwort zutreffend darauf hingewiesen, dass in den zurückliegenden 30 Jahren sich das Denkmalverständnis gewandelt und die Zeitgrenze sich weiter in die Gegenwart verschoben habe. Dies habe dazu geführt, dass auch Denkmäler des 20. Jahrhunderts in das Handbuch aufgenommen wurden.

Der Dehio Baden-Württemberg hat in seiner neuen Auflage die Gelegenheit genutzt, nicht nur die epochenmäßige Erfassung der Denkmäler wesentlich auszuweiten, sondern auch viele Kunstdenkmäler zu beschreiben, die in der früheren Auflage nicht erfasst waren. Dies gilt nicht nur für die bereits erwähnten Kulturdenkmale des Historismus, insbesondere die Kirchen, sondern auch für zahlreiche Kirchen früherer Epochen, die in dem beschränkt zur Verfügung stehenden Raum nicht berücksichtigt werden konnten. Der Dehio berücksichtigt auch technische Kulturdenkmale, wobei sich die Frage stellt, ob diese unter Umständen in einem eigenen Dehio angemessener besprochen werden sollten, so dass sich mehr Raum für die Beschreibung „klassischer“ Denkmale, wie Kirchen und Schlösser, ergeben würde. Trotz des beschränkt zur Verfügung stehenden Raumes sind einzelne Kulturdenkmale mit großer Ausführlichkeit behandelt. Band II widmet z.B. den Kirchen der Insel Reichenau 14 Seiten, was bei dieser gerade zum UNESCO-Weltkulturerbe erhobenen Insel sehr zu begrüßen ist. Andere Kirchen bzw. Kulturdenkmale von durchaus beträchtlichem Denkmalwert konnten jedoch, trotz der Ausdehnung des Umfangs des Werkes, nur mit wenigen Zeilen Erwähnung finden. Ein weiteres Anschwellen dieser Publikation wäre jedoch schwer zu vertreten. Die Fülle der Kulturdenkmale setzt einer angemessenen Darstellung im Dehio seine Grenzen.

Hervorzuheben ist die Tatsache, dass die Veröffentlichung immer wieder auch Grundrisse der Gebäude bringt, und so deren Bauentwicklung transparent macht. Auf Bildmaterial wird hingegen verzichtet, es würde den Rahmen der Publikation sprengen. Wie die detailliertere Beschreibung von Kulturdenkmälern und die weitere Aufnahme von Kirchen oder sonstigen Bauwerken in einer Nachfolgeausgabe zu bewerkstelligen sein wird, wird eine schwer zu entscheidende Aufgabe sein.

Hervorzuheben ist, dass die Bände auch ein Künstlerverzeichnis bringen. Dies ermöglicht Vergleiche von Arbeiten der Künstler und Architekten, die an anderen Stellen entstanden sind. Zu begrüßen ist auch die Aufnahme eines „Kleinen Lexikons der Fachausdrücke“. Dieses „Lexikon“ ermöglicht einerseits eine wissenschaftsgemäße Sprache im Text und andererseits die Übermittlung der Kenntnis dieser Begriffe auch für Laien, die in der fachwissenschaftlichen Terminologie nicht so beheimatet sind.

Für den Besucher von Kirchen und anderen Kulturdenkmälern ist der Dehio Baden-Württemberg ein großes Geschenk. Man steht dankbar vor der wissenschaftlichen Leistung, die uns eine derartige Fülle von Objekten erschlossen hat. Der Dehio Baden-Württemberg zeigt auch, welchen großen Denkmalbestand unser Land hat, er ist zugleich ein Appell an alle Verantwortlichen diese Kulturdenkmale zu pflegen und zu erhalten.

Bernd Mathias Kremer

Hans Baldung Grien in Freiburg, Katalog zur Ausstellung im Augustinermuseum vom 19.10.2001 bis 15.01.2002, Verlag Rombach, Freiburg 2001, 327 Seiten.

Im Rahmen des Ausstellungszyklus: Um 1500 – Epochenwende am Oberrhein, hat das Augustinermuseum in Freiburg eine Ausstellung zum Wirken des Malers Hans Baldung Grien veranstaltet, zu der ein umfangreicher Katalogband erschienen ist, der in beeindruckender Weise die Ausstellung darstellt und weiterführt. In dem von der Direktorin des Augustinermuseums, Saskia Durian-Ress, herausgegebenen Katalog, die die Ausstellung zusammen mit Ulrich Söding konzipiert hat, werden viele neue Aspekte der künstlerischen

Wertung Baldung Griens angesprochen. Mit Recht weist die Herausgeberin darauf hin, dass Hans Baldung Grien wie kein anderer Künstler am Oberrhein den Epochenwandel und den Aufbruch zur Neuzeit verkörpert habe. In der Kunstwissenschaft werden seine Freiburger Jahre (1512 bis 1517/18) als die fruchtbarste Schaffensperiode eingeordnet.

Der Katalogband wird von Ulrich Söding mit einem umfangreichen Beitrag eingeleitet, der sich der Thematik: Hans Baldung Grien in Freiburg, Themenwahl und Stilentwicklung widmet. Beatriz Söding schildert anschließend Baldung als Zeichner. Diesem Beitrag schließt sich die Darstellung Matthias Mendes: Zu einigen Aspekten der Druckgraphik Baldungs an. Umfangreich sind der Katalogteil und die Beschreibung der Werke im Freiburger Münster. Diese Abschnitte wurden von verschiedenen Autoren konzipiert. Das reiche Bildmaterial dokumentiert die bedeutenden Leihgaben, die für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden und die einen besonderen Einblick in das Wirken Baldung Griens als Zeichner und Druckgraphiker ermöglichen. – Viele Facetten umfasst sein Schaffen. Religiöse Malerei steht neben Landschaftsstudien und drastischen Hexendarstellungen. Diese Sujets, stellt der Katalog fest, haben eine bleibende Faszination auf Baldung Grien gehabt. Sie hätten die Gemüter erregt und seien im Ruf des Verbotenen und Verderbten gestanden.

Einen langen Abschnitt (S. 259 ff.) widmet der Katalog den Arbeiten im Münster, d.h. seinem Hochaltar und dem Schneulin-Retabel, das in der Werkstatt Baldung Griens entstanden ist. Mit dem Hochaltar des Freiburger Münsters ist Baldung Grien in jungen Jahren ein Werk gelungen, das zum Höhepunkt seines Wirkens zählt. Baldung war sich – als Künstler zu Beginn der Neuzeit – seiner Bedeutung bewusst, was die Inschrift auf dem Hochaltar zum Ausdruck bringt, die in deutscher Übersetzung lautet: „Johannes Baldung, mit dem Beinamen Grien, der Gemünder, schuf es mit Hilfe Gottes und der Meisterschaft.“ Durch diesen Hochaltar festigte der Künstler nachhaltig seinen Ruf. Im Urteil der Zeitgenossen wurde er unmittelbar nach Dürer genannt. Der Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt meinte sogar, dass der Freiburger Hochaltar „das höchste“ sei, „was deutsche Malerei hervorgebracht hat“. Wörtlich führt er aus: „Baldung hat mehr als Dürer und Holbein, geschweige denn die kaltprächtigen van Eyck's, den höchsten Ausdruck in seinem einzigen großen Werke niedergelegt, daneben besitzt er mindestens ebensoviel Kenntnis der Zeichnung als die beiden erstgenannten, und eine Zartheit der Empfindung, neben welcher Albrecht Dürer ein roher Gesell ist.“ Wie die einführenden Beiträge des Katalogbandes zeigen, kann man über die Einschätzung Jacob Burckhardts trefflich streiten. Unbestritten gehört jedoch der Altar im Freiburger Münster zu den Spitzenwerken der Deutschen Kunstgeschichte. Er wurde in verdienstvoller Weise in die Ausstellung einbezogen und erschlossen und in diesem Katalogband in seiner Bedeutung gewürdigt. Sehr zu begrüßen ist auch die auf S. 313 ff. abgedruckte Bibliographie zum Schaffen Baldung Griens, die eine weiterführende Beschäftigung mit dem Wirken des Malers ermöglicht.

In den vergangenen Jahren hat das Augustinermuseum in Freiburg eine Vielzahl bedeutender Ausstellungen durchgeführt, die jeweils durch beachtliche Publikationen begleitet wurden. Der Katalog ermöglicht nicht nur ein vertieftes Eindringen in das Schaffen des oberrheinischen Meisters, sondern dokumentiert auch in bleibender Weise die beeindruckende Ausstellung.

Bernd Mathias Kremer

Yvonne Herzig, Süddeutsche Sakrale Skulptur im Historismus, Die Eberle'sche Kunstwerkstätte Gebr. Mezger, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2001, 168 Seiten.

Mit dieser als Dissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg entstandenen Veröffentlichung, die von Prof. Dr. Johann

Michael Fritz betreut wurde, liefert Yvonne Herzig einen wichtigen Beitrag zur Ausstattungsgeschichte des Historismus, insbesondere in der Erzdiözese Freiburg.

Die von Josef Eberle (1838 bis 1903) begründete und von Eugen Mezger und Victor Mezger fortgeführte Werkstatt hat zahlreiche Innenausstattungen von Kirchen dieser Epoche geprägt. Darüber hinaus sind zahlreiche ihrer Arbeiten auch in historischen Kirchenbauten aufgestellt worden.

Die Autorin schildert zunächst die Biographien der Inhaber, deren Fähigkeiten weit über das Handwerkliche hinausgingen, so dass deren Werke geradezu stilprägend wirkten. Vielseitige Einflüsse begleiteten deren Entwicklungsgang, so hat z.B. Eberle in der Werkstatt des renommierten Bildhauers Knittel in Freiburg gearbeitet. Victor Mezger d.Ä. arbeitete unter anderem bei dem Dekorations- und Historienmaler Karl Xaver Kolb in Ellwangen. Dabei zeigte sich Mezger stiloffen. So kritisierte er die ausschließliche Gotikfixierung Max Meckels. Nach dessen Ansicht waren Ausstattungsstücke nur akzeptabel, wenn Reliefs und Figuren „für völlig ächt“ gehalten würden. – Die Werkstatt genoss einen großen Ruf, was einen bedeutenden Mitarbeiterstamm erforderlich machte. So schildert die Autorin, dass in den Jahren von 1898 bis 1905 33 Schreiner, 40 Bildhauer, 64 Maler, 16 Vergolder und 10 Lehrlinge beschäftigt gewesen seien. Diese Zahlen belegen, dass die Herstellung solch qualifizierter Altarbauten und Ausstattungsstücke über die Entwurfstätigkeit ihres Leiters hinaus und dessen konkreten Einfluss auf die Entstehung eines Werkes einen großen personellen Einsatz voraussetzte. Aufwand und Arbeitseinsatz waren gewaltig. Mit großem Engagement wurden, wie die Studie belegt, die neugotischen oder anderen Stilarten des Historismus verpflichteten Arbeiten geschaffen. Dabei bediente sich die Werkstatt einer sehr großen Vorlagensammlung, die, wie Yvonne Herzig nachweist, einen Überblick über die Entwicklung der europäischen Kunstgeschichte geboten hat.

Die Arbeiten Eberles und der Gebrüder Mezger waren primär von der Neugotik geprägt. Mehr als zwei Drittel der erhaltenen Kirchenausstattungen sind diesem Stil zuzurechnen. Dabei ist ein Stilwechsel feststellbar, der sich von der primären Bevorzugung von hochgotischen Formen zu Vorlagen und Vorbildern der ausgehenden Spätgotik entwickelte. Yvonne Herzig spürt in ihrer Doktorarbeit den verschiedenen Einflüssen und stilprägenden Künstlern nach.

Während ursprünglich „Zopf und Barock“ verachtet wurden, erfolgte, begründet durch die Studien von Cornelius Gurlitt, später eine Wiederaufnahme auch dieser Stilformen. Demgemäß sind in der Werkstatt ab 1900 die ersten Ausstattungsstücke im Stil des Neubarock und Neurokoko entstanden, zumal die Inhaber der Werkstatt ohnehin dem auf die Gotik fixierten Stilpurismus nicht zuneigten.

Die Arbeit von Yvonne Herzig schließt das Wirken von Viktor Mezger d. J. nicht ein; dieses erfordert eine eigene Untersuchung, zumal sich der Arbeitsschwerpunkt Mezgers d. J. änderte, und insbesondere im Bereich der Restaurierung lag. Bis 1987 existierte die Werkstatt, die großen Einfluss vor allem im südlichen Bereich der Erzdiözese und darüber hinaus hatte.

Im Anschluss an die Darstellung publiziert die Autorin einen Werkkatalog, der sehr zu begrüßen ist (S. 54 ff.). Hervorzuheben ist auch das Abbildungsmaterial auf S. 127 ff., das den Leistungen der Werkstatt ein hohes Zeugnis ausstellt. Erwähnt sei der Hochaltar der Freiburger St. Martinskirche, der Hochaltar der St. Georgskirche in Ingoldingen, der Hochaltar von St. Bernhard in Karlsruhe sowie deren übrige Ausstattung. Hervorragende Werke sind auch die Ausstattung der Kirche in Orsingen, der Hochaltar des Radolfzeller Münsters, der bei der letzten Renovation durch den Restaurator Alfred Panowsky seine Bekrönung zurückerhielt, und der Altar der Pfarrkirche St. Martin in Seefeld. Die Bildokumentation, die auch Entwürfe einschließt, zeigt, welches künstlerische Niveau die Werkstatt erreicht hatte und welcher Verlust in manchen Kirchen durch die Vernichtung von Kirchenausstattungen des Historismus eingetreten ist.

Bernd Mathias Kremer

Monika Spicker-Beck, Klosterinsel Reichenau, Kultur und Erbe, Jahn Thorbecke Verlag, Stuttgart 2001, 127 Seiten.

Dieses Buch mit Aufnahmen von Theo Keller, das zum Festakt der Erhebung der Insel Reichenau zum Weltkulturerbe der UNESCO erschien, stellt zunächst auf S. 10 ff. die Lage, die Entstehung und Besiedlung der Insel Reichenau dar, bevor das anschließende Kapitel auf S. 20 ff. die Geschichte der Abtei Reichenau würdigt. Der folgende Abschnitt auf S. 68 ff. ist den drei noch vorhandenen Kirchen der Insel Reichenau gewidmet, bevor die Verfasserin auf S. 94 ff. die Gemeinde Reichenau porträtiert. Das populär geschriebene Buch ist sehr schön bebildert. Es zeigt die Geschichte der Insel Reichenau sowie das heutige Leben auf der Insel, die von 3300 Einwohnern bewohnt wird. Bemerkenswert ist der auf S. 99 f. geschilderte letzte militärische Einsatz der Bürgerwehr, die im Gegensatz zu anderen Wehren die Badische Revolutionsarmee in die Flucht schlug! Neben dieser militärischen „Episode“ ist die Kirchenmusik auf der Reichenau hervorzuheben, die auch heute noch ein ungewöhnlich hohes Niveau hat. – Im abschließenden Teil schildert die Autorin die Erwerbsverhältnisse auf der Insel Reichenau, insbesondere den Gemüsebau, Weinbau und Fischfang.

Dieses einnehmend aufgemachte Buch wird vielen Besuchern einen Zugang zur Geschichte der Insel Reichenau und ihren Menschen eröffnen. Bernd Mathias Kremer

Hermann Brommer, Kath. Pfarrkirche St. Martin in Staufen i.Br., Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg 2001, 44 Seiten.

In der Reihe der kleinen Kunstführer des Verlags Josef Fink hat Hermann Brommer den lange erwarteten Führer vorgelegt, der den bedeutenden Kirchenbau der spätgotischen Epoche dokumentiert.

Brommer schildert zunächst die Geschichte der Stadt und der Pfarrei, bevor er Daten zur Baugeschichte der St. Martinskirche bringt. Hervorzuheben ist seine Schilderung der barocken Phase der Kirche, die in dieser Präzision bisher nicht bekannt war. 1870 bis 1879 erfolgte die neugotische Umgestaltung der Kirche, die ihr beachtliche Ausstattungsstücke brachte, jedoch den originalen gotischen Kirchenbau fast unter dem neugotischen Kleid verschwinden ließ. Die 1956 erfolgte Renovation des Kirchenraumes hatte einen zeitbedingten puristischen Ansatz, sie nahm dem Kirchenbau sein Gesicht und seine Ausstrahlung. Die mit der Konsekration des Zelebrationsaltares im Wesentlichen im Jahre 1997 abgeschlossene erneute Restaurierung, kann als besonders gelungen bezeichnet werden. Sie gab dem Raume eine Fassung, die den gotischen Kirchenbau und die neugotischen Ausstattungsstücke verbindet, die wieder in den Raum zurückkehren konnten. Von ganz besonderer Qualität ist der Hochaltar der Staufener Kirche, der von der Kunstwerkstätte Marmon-Simmler geschaffen wurde und der eine gelungene Restaurierung durch den Restaurator Alfred Panowsky erfuhr. Bei dieser Renovation konnte in einer ehemaligen „Rumpelkammer“ des Turmes die St. Annakapelle eingerichtet werden, in der nun viele bedeutende Kunstwerke aus der Geschichte der Kirche geborgen und würdig präsentiert werden.

Trotz der Entbarockisierung der Kirche, des Wütens der Kriegswirren und tiefgreifender puristischer Eingriffe im letzten Jahrhundert besitzt die Staufener Kirche eine Fülle herausragender Kunstschätze, die in dem Führer besprochen und, soweit möglich, abgebildet sind.

Die Publikation von Hermann Brommer stellt eine wesentliche Erhellung der Bau- und Kunstgeschichte der Staufener Pfarrkirche dar. Sie ist vom Verlag Fink in hervorragender Weise aufgemacht und durch vorzügliche Aufnahmen der Bild- und Filmstelle der Erzdi-

özese Freiburg bereichert worden. – Prof. Hermann Brommer hat eine Fülle von Kunstführern zu Kirchen in der Erzdiözese Freiburg geschrieben und damit wesentlich zur Erforschung der Bau- und Kunstgeschichte der Gotteshäuser in der Erzdiözese Freiburg beigetragen. Dankbar ist dieser neue Kirchenführer über die durch das Erzb. Bauamt Freiburg so gelungen restaurierte Kirche zu begrüßen.

Bernd Mathias Kremer

Kochi Koshi, Die frühmittelalterlichen Wandmalereien der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Bodenseinsel Reichenau, 2 Bände, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1999, 381 Seiten und 194 Seiten.

Das großformatige zweibändige Werk des japanischen Kunsthistorikers, Professor am Institut für Kunstgeschichte der Universität Tokio, zeigt, welchen Stellenwert die Erforschung der Malereien der Insel Reichenau auch im außereuropäischen Ausland hat. Seit den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts haben sich japanische Forscher insbesondere mit der Ausmalung von St. Georg in Oberzell beschäftigt. Bei diesem Vorhaben wurden sie vom Landesdenkmalamt Freiburg unterstützt. In seinem Vorwort weist der Herausgeber darauf hin, dass vielfach Schlüsselwerke, die zum Verständnis kunstgeschichtlicher Zusammenhänge Entscheidendes beitragen könnten, noch der Entdeckung harren würden. Nahezu zwei Jahrzehnte habe er sich mit der Georgskirche in Oberzell beschäftigt und vielfach eine Neubewertung des bisherigen Forschungsstandes erreichen können.

Im Textband dokumentiert Koshi in Absatz I. und II. zunächst den Bau und die Freilegung der Wandmalereien, bevor er in III. und IV. das Ausstattungssystem und Programm der Mittelschiff/Längswände und der übrigen Teile des Kircheninneren darstellt. Unter V. erfolgt eine tiefgreifende Analyse der Gesamtaspekte und Komposition der einzelnen Bildfelder, die der Verfasser unter VI. in die Teilaspekte und hinsichtlich ihres Erhaltungszustandes vertieft. Eine Stilanalyse der historischen Bilder nimmt Koshi in Kapitel VIII. wahr. Bemerkenswert ist seine Darstellung auf S. 217 ff., in der er den Zusammenhang der Oberzeller Wandmalerei mit der ottonischen Buchmalerei untersucht und zu dem Ergebnis kommt, dass keine enge Querverbindung zwischen den Reichenauer Buchmalereien und dem Oberzeller Wandmalereizyklus besteht. Die Malereien seien der Gruppe der oberitalienischen Malerei zuzuordnen, die in Mailand ihr Zentrum hatte.

Kapitel IX. widmet sich der Ikonographie der Historienbilder, bevor Koshi im abschließenden Kapitel X. einen Versuch der Datierung unternimmt. Er stellt dort den Diskussionsstand dar und ordnet die Malerei der spätkarolingischen Zeit unter Hatto III. (888 bis 913) zu. – Bringt schon der Textband im Anhang eine beachtliche fotografische Dokumentation, so kann dies erst recht vom anschließenden Tafelband gesagt werden. Neben frühen Aufnahmen der Kirche und der freigelegten Malerei zeigt der großformatige Band besonders wirkungsvoll Gesamtansichten und Detailaufnahmen des Bauwerkes und seiner großartigen Ausmalung.

Bernd Mathias Kremer

Dörthe Jakobs, St. Georg in Reichenau-Oberzell, Der Bau und seine Ausstattung; Bestand, Veränderungen, Restaurierungsgeschichte, Konrad Theiss-Verlag, Stuttgart 1999, 3 Bände, 566 Seiten und 312 Seiten.

Eine herausgehobene wissenschaftliche Leistung stellt die Publikation von Dörthe Jakobs dar, die den Bau und seine Ausstattung in einem dreibändigen Werk (zwei Teiltexthände, ein Tafelband) untersucht. Die Kunsthistorikerin Dörthe Jakobs ist Mitarbeiterin der Restaurierungswerkstatt des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg. Für diese

Veröffentlichung erhielt sie einen Sonderauftrag des Landesdenkmalamtes. Die Publikation ist demgemäß als Band 9 der Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg erschienen.

Wie schon der Untertitel der Publikation „Der Bau und seine Ausstattung“ andeutet, ist das Forschungsspektrum dieser Arbeit weiter als in dem zweibändigen Werk von Kōichi Koshi (vgl. dazu die ebenfalls abgedruckte Besprechung). Dörthe Jakobs stellt die Entwicklung des Baus und seiner Ausstattung, die im Laufe der Jahrhunderte eingetretenen Veränderungen und die Restaurierungsgeschichte dar. Verblüffend sind die Aufnahmen, die die Kirche im Zustand vor der Freilegung der Ausmalung wiedergeben, eine Epoche, in der sie durch die Barockausstattung ein völlig anderes Gepräge hatte.

Im Teil 1 ihrer Veröffentlichung bringt die Autorin zunächst eine Dokumentation der historischen Quellen über den Kirchenbau, bevor sie auf S. 33 ff. den Forschungsstand und die Baugeschichte dokumentiert. Der anschließende Abschnitt gibt eine tiefgreifende Analyse zu den Mauertechniken, Mörteln und Raumfassungen, bevor auf S. 162 ff. Raumkonzepte und Maßnahmen bis in das 19. Jahrhundert untersucht werden. Nicht nur die Maleien mussten im Laufe der Geschichte zahlreiche Eingriffe über sich ergehen lassen, sondern auch der Kirchenraum selbst wurde vielfach verändert, kann doch die Autorin nachweisen, dass bis 1819 ein Lettner in Oberzell stand. Umfassend ergriff der Barock Herrschaft von dem Kirchengebäude. Es erhielt eine barocke Altarausstattung und eine Stuckdecke; zahlreiche Eingriffe erfolgten auch in den Bau selbst, wie insbesondere an den Fenstern. Auf S. 229 ff. untersucht Dörthe Jakobs die Restaurierungsgeschichte im Zusammenhang mit der Aufdeckung des Wandmalereizyklus im Mittelschiff ab 1879. – Besonders interessant ist dabei auf S. 242 ff. die eigentliche Darstellung der Entdeckungsgeschichte.

Teil 2 des Textbandes widmet sich der Untersuchung, Konservierung und Restaurierung der Oberzeller Kirche. Dieser Band zeigt, mit welcher immenser Grundlagenarbeit und Sorgfalt die Restaurierung durchgeführt wurde. Wegen der Bedeutung von St. Georg hatte das Landesdenkmalamt die Einberufung einer internationalen, beratenden Kommission für geboten gehalten.

Der Tafelband ist von großem Dokumentationswert. Er publiziert zunächst Aufnahmen von Gemälden, frühe Fotografien und Pläne, die über die Georgskirche existieren. Geradezu überraschend sind die verschiedenen Aufnahmen der Innenansicht der Kirche von der barocken Phase (vor 1868) bis zum heutigen Zustand, S. 69 ff.

Das Werk von Dörthe Jakobs ist eine hervorragende wissenschaftliche Leistung. Es stellt eine umfassende Bauanalyse dar und hat für alle zukünftigen Maßnahmen des konservierenden Umganges mit diesem Gotteshaus größte Bedeutung. – Im letzten Band der Publikation werden die Untersuchungen von Dörthe Jakobs durch zusätzliche Beiträge zur messtechnischen Bestandsdokumentation, zum Inventar der beweglichen Ausstattung und zu den Grabplatten, die von anderen Autoren beigesteuert wurden, ergänzt. Die Dokumentation ist Spiegelbild der umfassenden analytischen Untersuchung, die das Bauwerk durch das Landesdenkmalamt erfahren hat.

Bernd Mathias Kremer

Augustin Bea (1881 bis 1968). Über Leben, Person und Werk eines badischen Kardinals, Begleitbuch zur Ausstellung, hrsg. von Hans Heid, Stadt Rastatt. Stadtgeschichtliche Reihe, Band 7/1, Rastatt 2000, 624 Seiten.

Augustin Bea, Dokumentation der Ausstellung, Stadt Rastatt, Stadtgeschichtliche Reihe, Band 7/2, Rastatt 1999, 222 Seiten.

Die Publikation der Stadtgeschichtlichen Reihe geht auf eine Ausstellung zurück, die in den Räumen der Historischen Bibliothek Rastatt 1997 – 1998 durchgeführt wurde. Mit

dieser Ausstellung und der nun vorliegenden Publikation wurde ein gewichtiger Beitrag zur Erinnerung an Kardinal Bea geleistet, die nachhaltig begrüßt werden muss.

Augustin Bea wurde am 28. Mai 1881 in Riedböhringen auf der Baar als einziges Kind des Zimmermanns Karl Bea und dessen Frau Maria, geb. Merk, in bescheidenen Verhältnissen geboren. 1902 trat er in den Jesuitenorden ein und wurde 1912 zum Priester geweiht. 1921 bis 1924 war er Provinzial der Oberdeutschen Ordensprovinz. Aus diesem Amt erfolgte 1924 seine Berufung als Professor der biblischen Theologie an der päpstlichen Universität Gregoriana und am Päpstlichen Bibelinstitut, zu dessen Rektor er 1930 bestellt wurde. In dieser Zeit hatte er sich wesentliche Verdienste um die Erneuerung der Bibelwissenschaft erworben. Sein Ruf führte dazu, dass ihn zahlreiche Ernennungen als Konsultor verschiedener römischer Kongregationen erreichten. Papst Pius XII. berief Bea zu seinem Beichtvater. – Die eigentliche geschichtliche Stunde für das Wirken Beas war seine Erhebung zum Kardinal durch Papst Johannes XXIII. am 14.12.1959 und seine Ernennung zum ersten Präsidenten des Sekretariates für die Einheit der Christen am 04.06.1960. Kardinal Bea übernahm damit im hohen Alter von 79 Jahren eine Aufgabe, in der er seine überragenden wissenschaftlichen Kenntnisse und seine ganze Lebenserfahrung einbringen konnte. Er ist auch heute noch Symbolfigur aller Bemühungen um die Einheit der Christen geblieben. Die großen Fortschritte, die die ökumenische Bewegung auf dem 2. Vatikanischen Konzil machte, gingen im wesentlichen auf seine Initiativen zurück. Auch um die Aussöhnung mit den Juden hat sich der Kardinal mit großem Eifer bemüht.

Das Begleitbuch zur Ausstellung enthält Interviewbeiträge mit Alfons Deissler, Ernst Ludwig Ehrlich, Balthasar Fischer, Norbert Lohfink SJ, Walter Kerber SJ, Stjepan Schmidt SJ und anderen, die eine besondere Beziehung zu Kardinal Bea hatten. Bemerkenswerte Grußworte, unter anderem vom Nachfolger des Kardinals als Präsident des Päpstlichen Sekretariates für die Förderung der Einheit der Christen, Kardinal Johannes Willebrands, führen in die Veröffentlichung ein.

Das Begleitbuch ist in zwei Hauptteile Teil I (Aufsätze und Abhandlungen, Porträt in Einzeldarstellungen) und Teil II (Zeitzeugen berichten) unterteilt. Teil I enthält ergänzend einen Anhang über das Kardinal-Bea-Museum in Blumberg-Riedböhringen, das im Geburtshaus des Kardinals eingerichtet worden ist und auf Dauer an sein Wirken erinnert.

Teil I ist nach Themenbereichen gegliedert. Nach einer biographischen Skizze von Manfred Mayer S. 35 ff. folgen die Abschnitte: Der Jesuit, S. 65 ff., Kardinal Bea und das Alte Testament, S. 89 ff., Bea und die Liturgie, S. 121 ff., Augustin Bea – Promotor der Ökumenischen Bewegung und Kardinal der Einheit, S. 135 ff., Bea und das Judentum, S. 161 ff. – Einen besonderen Akzent erhält der Band durch den Beitrag von Hans Heid, Augustin Bea und Rastatt, S. 191 ff. und den anschließenden Abschnitt: Bea und Rastatt: Stimmen von Zeitzeugen, S. 375 ff. Dieser Teil des Buches belegt die besonderen Beziehungen Beas zur Stadt Rastatt, in der er einen Teil seiner Gymnasialzeit verbracht hat. Viele Bilddokumente zeigen, dass der Bezug Beas zu dieser Stadt auch später erhalten blieb und sich während seiner Zeit als Präsident des Einheitssekretariates intensiverte.

Durch diese Themenbereiche ist es dem Herausgeber und seinen Mitarbeitern gelungen, die verschiedenen Aspekte der Persönlichkeit und des Wirkens Kardinal Beas durch Einzelschilderungen kompetenter Autoren zu erfassen. Seine Bedeutung als Jesuit, Bibelforscher und Pionier der ökumenischen Bewegung wird dadurch besonders deutlich.

In Teil II S. 425 ff. (Zeitzeugen berichten) des Begleitbuches sind zahlreiche Interviews von Persönlichkeiten aufgenommen, die einen intensiven Kontakt zu Kardinal Bea hatten oder entscheidend an seinem Wirken als Präsident des Sekretariates für die Einheit der Christen beteiligt waren. Durch diese Schilderungen wird ein lebhaftes Bild des Kardinals gezeichnet. Die Interviews haben einen hohen dokumentarischen Wert. Teil II schließt im Anhang mit der Wiedergabe der Ansprache von Kardinal Joh. Willebrands beim Begräbnisgottesdienst in Riedböhringen, S. 611 ff., ab.

Nicht nur wer die Ausstellung in Rastatt besuchen konnte wird den Ausstellungsband lebhaft begrüßen, der die Ausstellung dokumentiert und wie Band 1 der Publikation zahlreiche neue Erkenntnisse über das Wirken Kardinals Beas bietet. Beide Bände sind in hervorragender Weise mit historischem Bildmaterial ausgestattet, sie zeigen seine persönliche Entwicklung, den lokalen Bezug Beas zu Rastatt und bieten zugleich einen tiefen Einblick in sein Wirken als Kardinal und Präsident des Einheitssekretariates.

In seinem Grußwort schreibt Johannes Kardinal Willebrands, dass er überzeugt sei, dass die Person und die Arbeit des Kardinals keineswegs ihre große und tiefe Bedeutung verloren habe. Ja, sie erfordere ein immer neues und tieferes Studium. Aufgrund neuer, im Konzil gewonnener Erkenntnisse seien die Beziehungen zwischen den christlichen Kirchen in einem neuen Geist entwickelt worden. Erzbischof Saier weist darauf hin, dass Kardinal Bea zu den herausragenden Gestalten des 2. Vatikanischen Konzils gehört habe. Nach Auffassung von Johannes Kardinal Degenhardt sei Bea eine überragende „Pioniergestalt“ gewesen. Bea habe mit außergewöhnlicher natürlicher und übernatürlicher Begabung in einer historischen Zeitenwende verkörpert, was der Geist Gottes in dieser unserer Zeit des zu Ende gehenden Jahrtausends der großen Kirchenspaltungen den Seinen sagen wollte.

Es ist dankbar zu begrüßen, dass die Stadt Rastatt und der Herausgeber dieser Publikation, Hans Heid, nicht nur die weit beachtete Ausstellung durchführten, sondern mit der vorliegenden Publikation einen wesentlichen Beitrag zum Gedächtnis an den Kardinal leisteten. Die umfangreiche Bilddokumentation und die gute Gestaltung der beiden Bände machen diese Veröffentlichung zu einer aufschlussreichen und spannenden Lektüre.

Bernd Mathias Kremer

Jahresbericht 2000

Die Jahresversammlung 2000 fand am 24. April 2001 im Collegium Borromaeum in Freiburg statt. Nachdem der Vorsitzende die Mitglieder und Gäste begrüßt hatte, wurde TOP 4 der Tagesordnung *Neubesetzung des Schriftführers im Vorstand* aus technischen Gründen vorgezogen. Die Wahl fiel auf Herrn Dr. Christoph Schmider, der das Votum annahm. Herr Claudius Heitz vom Arbeitsbereich Kirchliche Landesgeschichte und Frömmigkeitsgeschichte an der Theologischen Fakultät der Universität Freiburg referierte über das Thema *Volksmission im Baden des 19. Jahrhunderts. Methode der Seelsorge und Instrument der Kirchenpolitik*.

Folgende Mitglieder des Vereins sind seit der letzten Jahresversammlung verstorben: Max Bertrud, Prälat, Superior i. R., Freiburg; Manfred Schuler, Professor, Freiburg; Franz Völker, Ehrendomherr, Mannheim.

Im seinem Bericht konnte der Vorstand über mehrere Tagungen referieren, die teilweise schon stattfanden, teilweise in der Planung sind. Die erste dieser Unternehmungen wurde am 14. März 2001 in den Räumen der Katholischen Akademie der Diözese Rottenburg – Stuttgart durchgeführt. Sie war ein Vorgriff auf einen Gegenstand, welcher uns in der nächsten Zeit weiter beschäftigen wird, und trug den Titel *Die Säkularisation in Südwestdeutschland. Fragen und Probleme*. Drei Veranstalter waren daran beteiligt: Die Akademie selbst, der Geschichtsverein der Diözese Rottenburg – Stuttgart und der Kirchengeschichtliche Verein für die Erzdiözese Freiburg. Es handelte sich um ein Expertengespräch, bei dem der Vorsitzende unseres Vereins über den Weg aus der Krise sprach, den die katholische Kirche im 19. Jahrhundert ging. Überraschend und erfreulich war der Besuch dieser Veranstaltung. Mit 85 Teilnehmern übertraf er alle Erwartungen und signalisierte das hohe Interesse an diesem Thema.

In Planung bezüglich der Säkularisation ist eine weitere Tagung, die im Kontext der großen Landesausstellung in Bad Schussenried steht, welche 2003 stattfinden soll. Zusammen mit der Arbeitsgemeinschaft für geschichtliche Landeskunde am Oberrhein und dem Verein für Kirchengeschichte in der Evangelischen Landeskirche in Baden ist für Oktober 2002 ein größeres Symposium zur Säkularisation am Oberrhein vorgesehen, das in Bruchsal durchgeführt wird.

Schließlich war noch über das Projekt einer neuen Geschichte des Erzbistums zu berichten. Die Planung ist in der Zwischenzeit bei einem Stand angelangt, von dem gesagt werden kann, dass so gut wie alle Kapitel des Werkes Autoren und Autorinnen gefunden haben. Die Arbeit an der Abfassung des umfangreichen Stoffes wurde aufgenommen, wobei eine von der Erzdiözese finanzierte Hilfskraft entsprechende Zulieferdienste leistet. Die Planungskom-

mission ist zuversichtlich, dass in einem überschaubaren Zeitrahmen das Projekt zu Ende gebracht werden kann.

Nachdem der Schriftleiter des FDA, Professor Dr. Hugo Ott, und der Rechner, Paul Kern, ihre Berichte vorgelegt hatten, erteilte die Versammlung dem Vorstand Entlastung. Zum Abschluss dankte Erzbischof Dr. Oskar Saier dem Verein für seine Arbeit.

Prof. Dr. Heribert Smolinsky

Kassenbericht 2000

Einnahmen:

Mitgliedsbeiträge	51 575,— DM
Zuschuss aus der Bistumskasse zur Finanzierung der Druckkosten von Band Nr. 120	17 000,— DM
Erlös aus dem Verkauf von Einzelbänden	2 158,— DM
Zinserträge	1 616,72 DM
Spenden	125,— DM
Summe der Einnahmen	<u>72 474,72 DM</u>

Ausgaben:

Herstellung und Versand des Jahresbandes Nr. 120 von 2000	60 869,41 DM
Honorare für den Jahresband Nr. 120	1 837,70 DM
Vergütung für die Schriftleitung	5 400,— DM
Vergütung für die Rechnungsführung	1 200,— DM
Vergütung für die Betreuung der Bibliothek des Kirchengeschichtlichen Seminars	1 039,40 DM
Post- und Bankgebühren	820,93 DM
Sonstige Ausgaben	1 221,89 DM
Summe der Ausgaben	<u>72 389,33 DM</u>

Kassenbestand zu Beginn des Zeitraumes	897,33 DM
Einnahmen 2000	72 474,72 DM
	<u>73 372,05 DM</u>
Ausgaben 2000	72 389,33 DM
Kassenbestand zum Abschluss 2000	<u>982,72 DM</u>

Mitgliederstand zu Beginn des Jahres 2000	1 556
Neuzugänge 2000	4
	<u>1 560</u>

Abgänge bis zum Ende des Jahres 2000 durch Kündigung und Tod	13
Mitgliederstand zu Beginn des Jahres 2001	1 547
Tauschpartner	96

Paul Kern

