



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen**

**Schäfer, Georg**

**Darmstadt, 1898**

Stiftkirche St. Peter

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82585](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82585)

Im 18. Jahrhundert erholte sich zwar das Stift allmählig von den erlittenen, lange nachwirkenden Schicksalen, allein seine Glanzzeit war vorüber; es gelang der Genossenschaft nicht mehr, die frühere Blüthe wiederzugewinnen. Zudem waren die Lebenstage des Stiftes gezählt. Der Umschwung aller Verhältnisse infolge der grossen Revolution um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts brachte seine Aufhebung. Durch den Reichsdeputations-Hauptschluss vom Jahre 1803 wurde das vielhundertjährige Monasterium säkularisirt und dem Landgrafen Ludwig X von Hessen — als Entschädigung für linksrheinische Verluste durch den Lüneviller Frieden — persönlich überwiesen, infolgedessen die ehemals stiftischen Güter und Gebäude auch heute noch auf den Titel »Grossherzogliches Haus, Familieneigenthum« im Wimpfener Grundbuch eingetragen sind.

Die Propstwürde, die schon seit dem Jahre 1604 zu bestehen aufgehört, wurde 1743 durch eine päpstliche Bulle endgiltig aufgehoben; von da an bestand die Stiftsgeistlichkeit nur noch aus einem Dekan und sechs Kapitularen. Die letzten Würdenträger waren: der Dechant von Hohenfeld und der Kustos Freiherr von Folleville.

### DIE STIFTSKIRCHE ST. PETER ZU WIMPFEN IM THAL

Nach der Säkularisation des Ritterstiftes blieb das Gotteshaus noch einige Zeit Pfarrkirche der katholischen Gemeinde zu Wimpfen im Thal, bis diese im Jahre 1818 mit der Pfarrei Wimpfen am Berg vereinigt wurde. Jetzt hat es den Charakter einer Filialkirche, deren Rektor der Pfarrer zu Wimpfen am Berg ist. Ein neben der Stiftskirche wohnender Beneficiat hat die hh. Messen des Beneficiums ad S. Catharinam zu besorgen, dessen Altar in den sechziger Jahren beseitigt wurde aber wiederhergestellt werden soll.

Allgemeines

Schon aus der Ferne gesehen und in der äusseren Erscheinung einen ungewöhnlich bedeutsamen Sakralbau darstellend, erhebt sich die Stiftskirche in wirkungsvoller Monumentalität hoch über die Häusergruppe des Marktfleckens und beherrscht das Flussgelände von Jagstfeld abwärts bis zur Wimpfener Neckarhölde und der auf diesem Höhenzuge sich ausbreitenden alten Reichsstadt.

In die Nähe des Bauwerks getreten bemerkt der Beschauer alsbald, dass es sich bei diesem Denkmal — vergl. Fig. 117 — nicht um eine Schöpfung aus gleichem Guss handelt, sondern um eine Verbindung zeitlich getrennter Baugedanken, die in wechselndem Formenausdruck und scharf ausgesprochener Stilverschiedenheit einander gegenüber stehen. Die östlichen Bestandtheile und der mittlere Baukörper folgen den Gesetzen der Gothik, während der westliche Fassadenabschluss vorgothisch ist und frühromanisches, sogen. ottonisches Stilgepräge aufweist. Alles Interesse nehmen die gothischen Bautheile in Anspruch, deren Grossräumigkeit, tektonischer Charakter und künstlerischer Schönheit weitaus in den Vordergrund tritt und die schlichte Westpartie in den Schatten stellt.

Die Plananlage der Kirche ruht auf der Grundgestalt des lateinischen Kreuzes. Aus dem Grundriss (Fig. 118) ergibt sich eine Länge des Gesamtbaukörpers von annähernd 50 m, wovon — im Durchschnitt, d. h. ohne die sogleich zu erörternden unsymmetrischen Verhältnisse der Axenstellungen in Anschlag zu bringen —

Plananlage

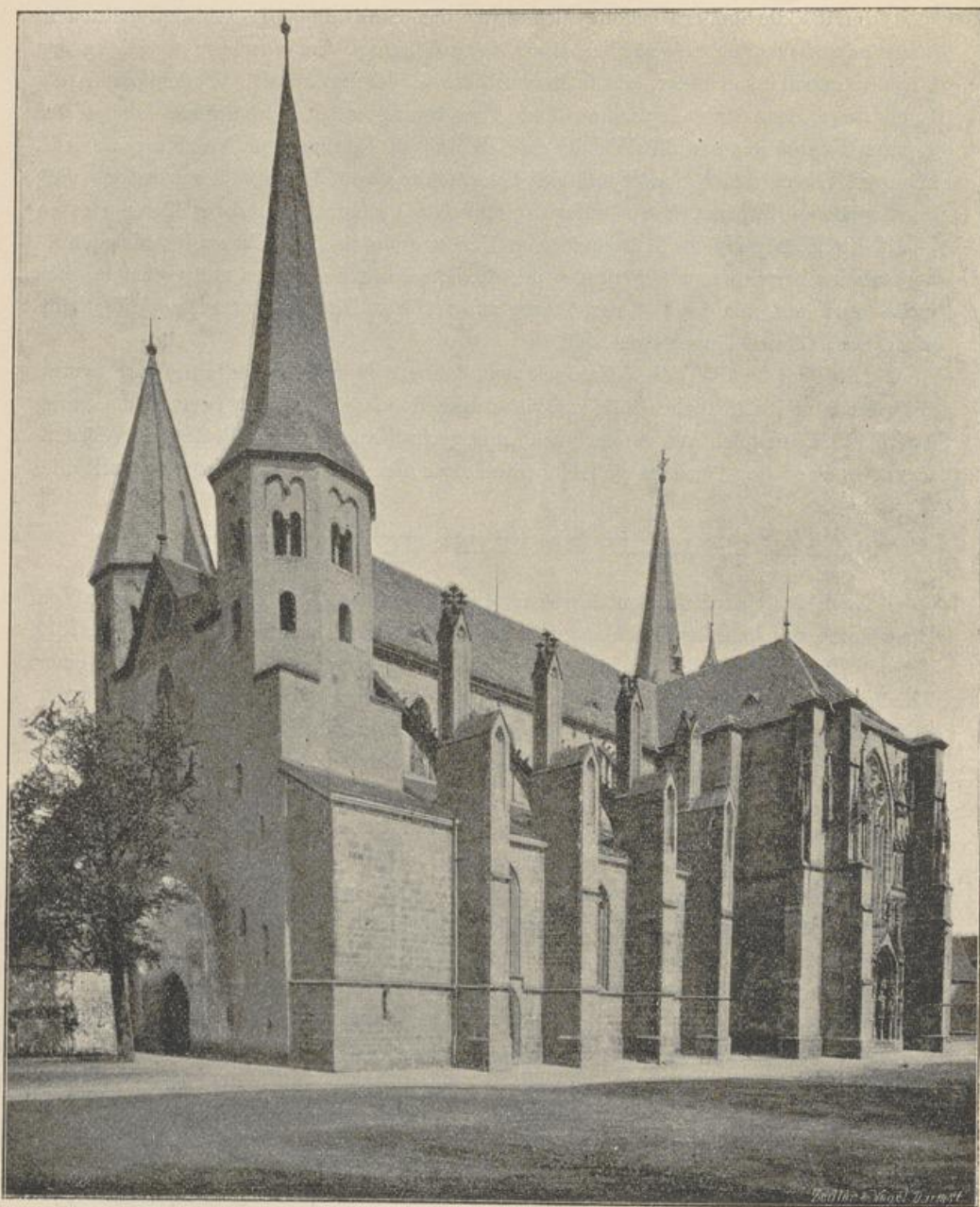


Fig. 117. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Blick von Südwest.

11,60 m auf den Chor, 9,40 m auf die Vierung, 22,50 m auf das Langhaus und 5,30 m auf die Westpartie entfallen. — Das Gebäude zeigt basilikale Anordnung: hohes Mittelschiff, niedrige Seitenschiffe. Der Chor ist orientirt, also gen Sonnenaufgang gerichtet. In den Ecken von Chor und Querschiff erhebt sich ein Thurmpaar. Zu

den Seiten der beiden Thürme treten aus den östlichen Flügeln des breit ausladenden Transsepts Kapellen hervor, mit kleinen Chören von ähnlicher Polygongestaltung wie der in der Flucht des Hochschiffes liegende grosse Hauptchor. Das Langhaus ist dreischiffig; an seiner Westfronte schliesst ein zweites Thurmpaar mit gegiebeltem Zwischenbau das Gebäude fassadenmässig ab. An die Nordseite der Kirche lehnt sich ein Kreuzgang, nebst Kapitelsaal und Archiv als Nebenbauten.

Was an der Plananlage befremdet, liegt in dem Umstand, dass kaum eine Abtheilung rechtwinklig ist. Die Axen der Haupträume stehen schief zu einander und bilden mehr oder weniger verschobene Vierecke. Chor und Querschiff zeigen starke Abweichungen nach Süd. Ob die unsymmetrische, disharmonische Anlage durch den Grundplan des früheren, vorgothischen Gotteshauses, ob durch umliegende Gebäude oder durch besondere Geschmacksrichtung bedingt war? Wir wissen es nicht. Die Erscheinung steht übrigens nicht vereinzelt da. Auch an anderen Sakralbauten, zunal in der mittelhheinischen, schwäbischen und fränkischen Nachbarschaft — wie beispielsweise an den Stiftskirchen zu Aschaffenburg, Kaiserslautern, Stuttgart und an den Pfarrkirchen zu Schwäbisch-Hall, Rottenburg — liegen die Chöre nicht in der Axe des Langhauses. Die Pfeilerabstände sind bei allen diesen Kirchen ungleich. Sogar am Kölner Dom kommen derartige Abweichungen vor, so dass es scheint, als habe die mittelalttrige Kirchenbaukunst, in Uebereinstimmung mit der Antike, die am Tempelbau die Innenneigung der Säulen und die Kurvatur des Gebälkes zugelassen, keineswegs ein für allemal an die starren Linien des Richtscheites und der Setzwage sich gebunden erachtet.

Hinsichtlich der vorgothischen Baugeschichte der Stiftskirche fehlt es, wie überhaupt für die Frühzeit der Gründung, ganz und gar an verbrieften Nachrichten. Um so reicher fliesst eine Schriftquelle aus den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. Dieselbe bezieht sich auf den Dechanten Richard von Ditensheim († 1278), welcher, gleichzeitig mit der oben erwähnten Erneuerung des in Verfall gerathenen Stiftes, die Errichtung eines Gotteshauses nach gothischen Gesetzen in der Gestalt begann, wie das Bauwerk — von der romanischen Westfront selbstverständlich abgesehen — auf dem freien, mit Linden- und Kastanienbäumen von hohem Alter bestandenen Platze, unweit des Unterthores von Thal-Wimpfen, noch heute vor den Augen der Nachwelt sich erhebt.

Baugeschicht-  
liches

Der wiederholt citirte Chronist *Burchardus de Hallis*, zweiter Nachfolger des Richard von Ditensheim in der Dechantenwürde seit 1289 (nach Anderen seit 1296) und gestorben 1300, berichtet in seinem *Chronicon Ecclesiae Wimpinensis*, das der Wormser Geschichtschreiber *J. F. Schannat* in dem 1723 zu Fulda und Leipzig erschienen Werke *Vindemiae literariae, collectio secunda*, pag. 57–61 veröffentlicht hat, wörtlich Folgendes:

»... *Richardus, de villa Ditensheim trans Renum . . . Oriundus, . . . Monasterium\*) a Reverendo Patre Crudolfo praefato constructum, prae nimia vetustate ruinsum, ita ut jam in proximo Ruinam minari putaretur, diruit accitoe,*

\*) *Monasterium* heisst hier nicht Kloster, sondern Münsterkirche, wesshalb wir uns mitunter dieses Ausdruckes bedienen.

*peritissimo Architectoriae artis Latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno Basilicam ex sectis Lapidibus construi jubet: idem vero artifex mirabilis Architecturae Basilicam yconis sanctorum intus & exterius ornatissime distinctam, Fenestras & Columnas ad instar anaglici (i. e. anaglyptici) operis multo sudore & sumptuosis fecerat expensis, sicut usque hodie in praesens humano Visui apparet: Populis itaque undique advenientibus, mirantur tam opus egregium, Laudant artificem, venerantur DEI servum Richardum, gaudent se eum vidisse, nomenque ejus Longe Lateque portatur, & a quibus non agnoscitur saepius nominatur.*

Zu deutsch: »Das von unserem vorgenannten ehrwürdigen Vater Krudolf erbaute Münster, welches vor übergroßem Alter baufällig war, so dass dessen Einsturz schon in nächster Zukunft zu erwarten stand, brach der von dem übergroßrheinischem Orte Dittensheim gebürtige Richard ab, und nachdem er einen in der Baukunst wohl-erfahrenen Steinmetzen berufen hatte, der neuerlich von der Stadt Paris aus der Gegend von Franzien gekommen war, befahl er, eine Basilika in nach französischer Werkart geschnittenen Steinen zu errichten; ebendieser Künstler aber hat den wundersamen Bau der Basilika, die innen und aussen mit Heiligenbildern überaus zierlich geschmückt ist, sowie Fenster und ausgemeisseltes Säulenwerk mit vielem Schweisse und beträchtlichem Kostenaufwand in der Weise geschaffen, wie der Bau dem Gesichte der Menschen bis zur Gegenwart erscheint. Daher wird das ausgezeichnete Werk von der allseitig herbeikommenden Volksmenge bewundert; man lobt den Künstler, verehrt den Diener Gottes Richard, freut sich ihn gesehen zu haben und trägt weithin seinen Namen, der oftmals auch von Denjenigen genannt wird, die seine Person nicht kennen.«

Das Verdienst, den Werth dieser Urkunde für die Wimpfener Stiftskirche im Thal erkannt und die in J. F. Schannat's »*Vindemiae literariae*« befindliche, über ein Jahrhundert lang unbeachtet gebliebene Nachricht im ersten Jahrgang der vom Grossherzoglichen Galleriedirektor Dr. F. H. Müller herausgegebenen »Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, Darmstadt 1832« veröffentlicht zu haben, gebührt dem Historiographen J. C. Dahl, Grossherzoglicher Schulkommissär und katholischer Pfarrer zu Darmstadt, † 1833 als Domkapitular zu Mainz. Die Publikation erregte in kunstwissenschaftlichen Kreisen Aufmerksamkeit. Wie es aber in solchen Dingen zu geschehen pflegt, wurde der Bericht des Burchardus de Hallis von Manchen insofern überschätzt, als durch unrichtige Auffassung einzelner Stellen der Urkunde dem Einfluss der französischen Gothik auf die Entwicklung der deutschen Gothik eine übergroße Bedeutsamkeit zugeschrieben wurde, was mitunter noch heute geschieht.

Eine richtige Folgerung hat J. C. Dahl augenscheinlich selbst aus dem Inhalt der Urkunde gezogen, indem er den auf die Person des Architekten bezüglichen Worten »*qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae opere francigeno etc.*« die Fussnote anfügt: »Ein offener Beweis, dass man auch im Mittelalter schon Werth auf das Reisen der Künstler in's Ausland legte.« Dagegen gingen und gehen diejenigen entschieden zu weit, welche den Ausdruck *opus francigenum* dahin erläutern: »Diess sei ein wichtiges Zeugniß dafür, dass die That-

sache der Uebersiedelung des sogenannt gothischen Baustyles aus Frankreich nach Deutschland auch von den Zeitgenossen als solche aufgefasst ward.\*) In's Masslose aber verlieren sich diejenigen, die aus den beiden Wörtern *opus francigenum* Schlüsse für die Entwicklung der deutschen Gothik herleiten möchten, wie es beispielsweise in folgendem Satze geschieht: »So wurde die Wimpfener Thalkirche zum typischen Beispiel für eine in jenen fernen Tagen damals durchaus neue und eigenartige Kunstrichtung in Deutschland.«\*\*)

Die Anhänger dieser letzteren Meinung übersehen, dass der gothische Umbau der Stiftkirche urkundlich nach dem Kopialbuch des Ritterstiftes im Jahre 1259 (nach J. C. Dahl erst 1262) begann. Ob bei Richard von Ditsenheim's Ableben i. J. 1278 die Bauschöpfung noch im Werden begriffen oder schon bis zur romanischen Westfront gediehen war, ist ungewiss. Wie dem auch sei: bestimmte Zeitgrenzen der Bauführung sind durch die genannten Daten gegeben und darin ist ein wichtiges Kriterium für die der Stiftkirche im kunstgeschichtlichen Entwicklungsgang anzuweisende Stellung enthalten. Denn schon lange vor 1259, beziehungsweise 1262, hatte die deutsche Gothik zahlreiche hervorragende Meisterwerke geschaffen. Der Dom zu Köln, das vollkommenste Denkmal des gothischen Baustiles, wurde 1248 gegründet. Das Langhaus des Münsters zu Strassburg stand 1275 vollendet da. Am Freiburger Münster begann der Langhausbau bereits 1250. Von diesen grossartigen Kathedralen abgesehen, wurden die ebenso stilreine wie formenreiche Liebfrauenkirche zu Trier schon 1224, die Cisterzienserkirche zu Marienstadt im Westerwald 1227 und die St. Elisabethkirche zu Marburg in Hessen, das typische Muster des frühgothischen Baustiles, 1235 begonnen. Gleichzeitig mit der Wimpfener Thalkirche entstanden 1262 die Ostpartie der St. Katharinenkirche zu Oppenheim am Rhein und 1260 die durch ihre Fensterarchitektur edelschöne St. Barbarakapelle in der südlichen Seitenkapellenreihe des Domes zu Mainz. Und in unmittelbarer Nähe der Stiftkirche erhob sich, ebenfalls gleichzeitig und zwar in den sechziger Jahren des 13. Jahrhunderts, die Dominikaner-Klosterkirche (s. o. S. 89), deren in werktüchtigen Quadern errichteter Chor die kraftvolle deutsche Frühgothik des Dominikanerordens würdig vertritt. Wo solche Thatsachen reden und solche Zahlen beweisen, erscheint es fruchtlos an ein Schlagwort wie das viel missdeutete *opus francigenum* sich zu hängen und ihm eine Wichtigkeit beizulegen, die ihm schlechterdings nicht gebührt.

Eine aufmerksame Prüfung des zeitgenössischen Berichtes des Burchardus de Hallis lässt unschwer erkennen, dass jener Ausdruck nur im Zusammenhang mit den darauf folgenden Worten, also in der Vereinigung von *opere francigeno ex sectis lapidibus* verstanden sein will und demgemäss durch *in nach französischer Werkart geschnittenen Steinen* zu übersetzen ist. Es ergibt sich daraus, dass hier der deutschen Werkart die französische Werkart in dem Sinn gegenüber gestellt wird, wie wir auch heute innerhalb des damals allgemein gekannten und geübten gothischen

\*) Vergl. in F. Kugler's »Kleine Schriften und Studien 1853«, B. I S. 97, die Anmerkung zu seinen Tagebuchblättern aus Wimpfen v. J. 1827.

\*\*) Vergl. »Führer für Wimpfen und Umgebung, 1890«, S. 21.

Bausystems von deutscher, französischer, englischer, italienischer Gothik als besonderen Richtungen des Stiles reden, die wir füglich als Dialektformen der Wurzelsprache des Spitzbogenstiles bezeichnen können. Das vielumstrittene Wort *opus francigenum* ist daher — zumal aus dem Zusammenhang herausgerissen — keineswegs als Zeugnis für eine zeitgenössische Auffassung von der »*Uebersiedelung des sogenannt gothischen Stiles aus Frankreich nach Deutschland*« anzurufen, geschweige denn als Beweis für eine vom gothischen Umbau der Stiftskirche im Thal ausgegangene »*durchaus neue und eigenartige Kunstrichtung in Deutschland*«. Das Bauwerk erhielt vielmehr ganz zufällig durch die Einwirkung eines mit gefüllter Studienmappe aus Frankreich zurückgekehrten Künstlers das gemischte Gepräge deutscher und französischer Werkart und steht in dieser Doppelweise der Vollführung als vereinzelte Erscheinung da, die im gleichen Umfang ihres verschieden gearteten gothischen Formenausdruckes ohne Nachfolge in Deutschland geblieben ist.

In gewissem Betracht dürfte auch die Thatsache in's Gewicht fallen, dass am Münsterbau des Dechanten Richard von Dittensheim zwei stiftsgenössische Fachleute thätig waren, deren Namen im Stiftsnekrolog als *Cunradus sacerdos lapicida* und *Bertholdus lapicida*\*) verzeichnet stehen.\*\*\*) Ersterer war somit Priester und Steinmetz, während der Letztere Steinmetz war, aber kein Priester sondern einfacher Konverse d. i. Laie gewesen zu sein scheint. Sollte der Laie Berthold mit dem vom Bauherrn berufenen *latomus* identisch zu setzen sein? Und sollen die beiden *lapicidae* Konrad und Berthold in gemeinsamer Arbeit das Werk vollführt haben? Das sind keine unberechtigten Fragen. Denn die Plananlage des hochmonumentalen Gotteshauses folgt an dem liturgisch wichtigsten Bautheil des Ganzen, nämlich in der Gestaltung des polygonen Chorraumes und der damit übereinstimmenden Nebenapsiden entschieden der Norm deutscher Gothik, während zahlreiche architektonische Einzelheiten, vornehmlich an der Schauseite des südlichen Kreuzschiffes, von ebenso verschiedener Einwirkung französischer Gothik berührt sind. Wäre auch die gesammte Plananlage unter dem Einfluss des aus der Fremde heimgekehrten *latomus* entstanden, so würde die Ostung des Stiftsmünsters aller Wahrscheinlichkeit nach die in der französischen Sakralarchitektur jener Zeit ganz besonders bevorzugte, reiche und wirkungsvolle Absidialkonstruktion mit Chorumgang und Kapellenkranz erhalten haben, und diess um so gewisser, weil der Künstler — wir werden den Nachweis dafür weiter unten bei Beschreibung der südlichen Transeptfront erbringen — eine auffallende Vorliebe für die auf seiner Pariser Studienreise geschauten Beispiele solcher Anlagen besass und sein Skizzenbuch überreich damit angefüllt hatte.

Gerne würden wir grade über diese Punkte etwas Näheres von unserem Gewährsmann *Burchardus de Hallis* vernehmen. Sein Schweigen kann indess nicht befremden. Geht er doch auch über die romanische Westfassade, sowie über die Nichtvollendung des südöstlichen gothischen Thurmes, der beiden Kreuzschiffgiebel und der Strebebögen des Langhauses still hinweg, eine verzeihliche Unterlassung, die

\*) *Lapicidae* hiessen nicht nur die Steinmetzen niederen handwerklichen Schlages sondern auch die praktisch durchgebildeten Bauhüttenmitglieder.

\*\*) Vergl. L. Frohnhäuser S. 41.

aber die Vorstellung eines in allen seinen Theilen fertigen Bauwerkes bei dem Leser gar leicht zu erwecken geeignet ist. Dem Burchardus de Hallis lag eben die Absicht eine Baugeschichte des Münsters zu schreiben völlig ferne; ihm war die biographische Verherrlichung des kunstfreundlichen Dechanten Richard Haupt- und Herzenssache, wie aus den Schlussworten des Urkundencitates erhellt und noch aus verschiedenen anderen Stellen des Chronikons hervorgeht. Das Verdienst, über die Entstehung des Gotteshauses dankenswerthes Licht verbreitet zu haben, bleibt dem Chronisten unangetastet. Dagegen sind wir mit J. Reimers\*) der Ansicht, dass das Schlagwort *opus francigenum* aus der Zahl der Beweise auszuschneiden ist, wenn der Nachweis geführt werden soll, dass Deutschland den gothischen Baustil von Frankreich erhalten habe.

Manchem Leser dürfte sich bei den letzteren Worten die Frage auf die Lippen drängen, welche Bewandniss es denn eigentlich mit dem Ursprung des gothischen Baustiles habe? Anstatt eigener Darlegung sei die Antwort auf diese noch immer brennende Frage der Kunstforschung durch die Mittheilung eines vor längerer Zeit an den Verfasser dieses Buches gerichteten Künstlerbriefes gegeben, dessen Urheber sowohl als Lehrer der mittelaltigen Baukunst wie als praktischer Monumentalbaumeister in gothischer und romanischer Stilart einen Weltruf sich erworben hat. Dieses Schriftstück lautet:

»..... Während meines langen Künstlerlebens und nachdem mir so ziemlich alle hervorragenden Bauwerke des deutschen, französischen und englischen Mittelalters bekannt geworden sind, hat sich mir unwillkürlich die Ueberzeugung aufgedrängt, dass nicht nur die Deutschen und die Franzosen, sondern auch die Engländer an der elementaren Entwicklung der Gothik sich betheiligt haben. Dieser Prozess war bei allen drei Kulturvölkern ein annähernd analoger und unvermeidlicher, und er musste es sein, da die Vorbedingungen hierzu die nämlichen waren. Die romanische Kunst war durch die sieghafte Kirche vom 11. Jahrhundert an bei dem einen wie bei dem anderen dieser Völker gepflegt worden. Da war es denn natürlich, wenn die Konsequenzen einer begeisterten Kunstthätigkeit an den verschiedenen Orten gleichmässig zu Tage traten und wenn die Elemente des neuen Bausystems als das Resultat der Kunstthätigkeit bei allen diesen Völkern, nicht aber nur bei einem Volke entstanden sind. — Was nun speziell Deutschland und Frankreich betrifft, so finden sich polygone Chorabschlüsse und reichere Absidialentwickelungen, ferner die Anordnung von Strebesystemen und kühnen Thurmkonstruktionen als nachweisbar selbstständige Leistungen bei beiden Völkern in grosser Anzahl vor. Aus diesen Elementen besteht aber unwiderleglich der Spitzbogenstil, so dass es schwer werden dürfte nachzuweisen, die elementare Entwicklung dieses Stiles gehöre nicht ebenso gut uns Deutschen an, wie den Franzosen. — In dem ent-

\*) Vergl. den Literaturbericht und besonders die in C. v. Lützw's Zeitschrift für bildende Kunst B. XXII S. 54 befindliche Schlussstelle der Abhandlung I »Scema novum, Studien zur Baugeschichte des Mittelalters, von J. Reimers«.

»scheidenden Momente jedoch, wo sich die Gothik in Deutschland zur reinsten  
 »und edelsten Blüthe entwickeln sollte, traten Umstände dazwischen, die bei  
 »uns hemmend einwirkten und den Franzosen einen gewissen Vorsprung ver-  
 »schafften. Während in der Zeit vom Sturze des letzten Hohenstaufen bis  
 »auf Rudolf von Habsburg Deutschland ein politisches Chaos bildete, erfreute  
 »sich Frankreich im allgemeinen der Ruhe. Kamen Konflikte vor, so liessen  
 »sie wenigstens nach einer und der anderen Seite ein bestimmtes Ziel vor  
 »Augen sehen, so dass der Gedanke an grosse Unternehmungen der Bau-  
 »kunst nicht ausgeschlossen war. In diese Epoche nun fällt die Anlage der  
 »meisten jener grossartigen Kathedralbauten im nordöstlichen Frankreich,  
 »deren geistreiche Anordnung für alle Zeit massgebend wurde und an welchen  
 »sich selbstverständlich die schon bekannten, Frankreich und Deutschland  
 »gemeinsamen Grundsätze des Spitzbogenstiles zur letzten und vollsten Klar-  
 »heit entwickeln konnten. Diese imposanten Bauanlagen sind so recht eigent-  
 »lich dem französischen Volkscharakter entsprungen, welcher stets auf die  
 »Hervorbringung gewaltiger Effekte abzielt, dem gegenüber der Deutsche  
 »mehr Poesie und Innigkeit seinen Kunstwerken zu geben versteht. — Ausser-  
 »dem, dass die Franzosen in jener Zeit durch politische Verhältnisse be-  
 »günstigt wurden, fühlten sie sich aber auch zu jenen merkwürdigen  
 »Architekturwerken angeregt durch den Besitz eines Baumaterials, das  
 »selbst der schrankenlosesten Phantasie keine Grenzen setzte. Während der  
 »Deutsche sein festes und derbes Material nur nach Ueberwindung der  
 »grössten technischen Schwierigkeiten zu erhabenen Formen bildete und Stein  
 »um Stein nach gewissenhafter Einzelvollendung zum Ganzen fügte, setzte der  
 »Franzose seinen Bau aus formlosen, weichen Stücken zusammen, um ihm  
 »dann erst mit grosser Leichtigkeit durch den Meissel künstlerische Form zu  
 »geben. — Wenn ich nun von diesen technischen Verfahrensweisen auch  
 »absehe und den Franzosen gerne den Vortritt in der Ausbildung des  
 »Kathedralsystems zuerkenne, so muss ich gleichzeitig auf den anderen ge-  
 »waltigen Unterschied hinweisen, welcher zwischen der Entfaltung einer ge-  
 »wissen Richtung innerhalb des Stiles und des Stiles im Grossen und Ganzen  
 »besteht. Im Spitzbogenstil haben die Deutschen zu allen Zeiten so gut gebaut  
 »wie die Franzosen. Aber das Kathedralsystem mit Chorumgang und Kapellen-  
 »kranz ist das Eigenthum der Franzosen. — An der Verwechslung dieser  
 »beiden Begriffe (Spitzbogenstil in seiner prinzipiellen Entwicklung und reiche  
 »Durchbildung des Kathedralbaues) scheitern die meisten Beurtheiler. Einer-  
 »seits hatten die unumstösslichen Spuren der selbstständigen Bildung des Spitz-  
 »bogenstiles auf deutscher Erde Viele zu der Ansicht gebracht, die Gothik sei  
 »ausschliesslich deutschen Ursprunges; anderseits, da sich die Entwickelungs-  
 »stufen des Kathedralsystems in Frankreich nachweisen lassen, sind Manche  
 »zu dem entgegengesetzten Schlusse gekommen und sprechen von ausschliess-  
 »lich französischem Ursprung. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Wären  
 »historische und tektonische Kenntnisse bei Architekten wie Kunstgelehrten  
 »häufiger in einer Person verbunden, so möchte auch diese Streit-

»frage längst endgiltig entschieden sein. Die Wissenschaft sollte sich daher viel dringender mit der Aufgabe befassen, die allmälige Entfaltung des »Spitzbogenstiles an den vaterländischen Bauwerken in technischer und ästhetischer Beziehung gemeinsam nachzuweisen. Ich bin moralisch überzeugt, dass sich dann ein ununterbrochener Zusammenhang\*) in der völlig selbstständigen deutschen Kunstthätigkeit des Mittelalters ergeben würde, von dem »einfachen Rundbogen an bis zum Auftreten des Spitzbogens als struktives Bauelement.«

Der diess schrieb, ist kein Geringerer als der verewigte Wiener Akademieprofessor und Dombaumeister Friedrich Freiherr von Schmidt, eine allseitig anerkannte Autorität höchsten Ranges in Sachen der Architektur des Mittelalters, ein Meister, der auch in der stolzen Reihe der Baudenkmäler des Grossherzogthums Hessen, durch die gemeinsam mit seinem Sohn, dem Münchener Hochschulprofessor Freiherr Heinrich von Schmidt, vollführte Wiederherstellung der St. Katharinenkirche zu Oppenheim, leuchtende Spuren seines kunstmächtigen Wirkens hinterlassen hat. Wir glauben die Veröffentlichung seines Wahrspruches über die Frage nach dem Ursprung der deutschen Gothik um so weniger zurückhalten zu sollen, da es im allgemeinen Friedrich von Schmidt's Art nicht war, seine Gedanken in Geschriebenes und Gedrucktes zu fassen, sondern dieselben nach dem Beispiel der alten Bauhüttenmeister in das zündende lebendige Wort, in die kraftvollen Linien seiner Entwürfe und in die monumentale Steinschrift seiner zahlreichen Werke zu kleiden. Hier spricht zudem ein Mann, der aus eigenem gewaltigem Schaffen heraus berufen war, sichere Rückschlüsse auf den Charakter der Kunstthätigkeit früherer Zeiten zu machen, berufener jedenfalls als Andere, denen die Art des baulichen Erfindens und Schaffens unbekannt ist.

Ueberdiess sind manche Ausführungen des inhaltreichen Schriftstückes wohl geeignet, die kunstgeschichtliche Stellung des Stiftsmünsters zu Wimpfen im Thal mittelbar zu beleuchten, insofern nämlich der gothische Umbau des Gotteshauses in die Schlusszeit der Regierung König Ludwigs IX, des Heiligen (1226 bis 1270) fällt, mithin in die Epoche höchster Ausbildung der französischen Gothik innerhalb des Gebietes der sogen. königlichen Domäne mit Paris und Umgebung als Hauptort dieser Kunstbewegung. Was Wunder, wenn damals zahlreiche Künstler aller Herren Länder der Christenheit in der *villa Parisiensi* und den benachbarten *partibus Franciae* Studirens halber zusammenströmten, ähnlich wie diess heutzutage von unseren Neurenaissancisten zu Rom und in anderen tonangebenden Städten Italiens geschieht!

\*) Die Erforschung dieses Zusammenhanges war schon das eifrige Bestreben des Schreibers während seines Aufenthaltes am Niederrhein als Mitarbeiter von Zwirners bei der Vollendung des Kölner Domes. Seine Berufungen nach Mailand und Wien drängten die Idee niemals in den Hintergrund. Vielmehr blieb sein inniger Wunsch unablässig auf Verwirklichung des schönen Gedankens gerichtet, der jahrelang auf unserem gemeinsamen Ferienprogramm stand. »Was werden wir allein schon am noch lange nicht genug durchforschten Mittel- und Oberrhein auf beiden Seiten des Stromes an Ausbeute gewinnen!« rief er, das Herz voll Sehnsucht aus, als wir uns 1890 das letzte Mal in Wien sahen. Der Tod trat dazwischen, brachte den lange gehegten Plan zu Fall und löste die irdischen Bande einer vierzigjährigen Freundschaft.

Unter jenen mittelalttrigen Künstlern befand sich auch unser *latomus*, der bei seiner Heimkehr keinen neuen Baustil, wohl aber Studienblätter französisch-gothischer architektonischer Einzelformen und plastischer Arbeiten mitbrachte, womit er den Beifall des Dechanten Richard von Ditensheim errang und willkommene Gelegenheit erhielt, unter Beibehaltung des deutsch-gothischen Grundgesetzes im Struktiven, die gesammelten baulichen Schmuckmotive und plastischen Studien (*fenestrae, columnae* und *icones sanctorum*) an und in einzelnen Partien des Stiftsmünsters dekorativ zu verwerthen. Es geht daraus hervor, wie wenig in Stilfragen isolirte Erscheinungen für die allgemeine Kunstbewegung von Belang sind und wie geringes Gewicht die Forschung auf reine Zufälligkeiten legen darf, insbesondere im vorliegenden Fall auf die Berufung des in Paris gewesenen deutschen Architekten. Nicht indem man dergleichen Erscheinungen aus dem Zusammenhang löst, sondern dieselben im Werdegang des Ganzen prüft, erhalten sie den ihnen gebührenden zeugenhaften Werth. Die nachstehende Beschreibung wird darüber Näheres darlegen.

Aussenbau  
Allgemeines

Bei Erörterung der Plananlage der Ritterstiftskirche wurde bereits angedeutet, dass der Neubau des Gotteshauses nach frühchristlicher Norm und in Uebereinstimmung mit der erhaltenen Thurmfassade des wegen Baufähigkeit niedergelegten älteren Werkes die Richtung von West gen Ost erhielt. Das Gebäude ist somit nach der sogen. heiligen Baulinie angelegt. Auch darin folgte Richard von Ditensheim dem altherwürdigen Herkommen, dass er beim Angriff des Neubaus vor allem auf Herstellung des Chores mit dem Altar zur Feier der heiligen Geheimnisse bedacht war, worauf die Errichtung des Kreuzschiffes und Langhauses folgte, während die Fertigstellung minder dringlicher Bautheile, wie Ostthürme, Transeptgiebel, Strebesystem, entweder nur theilweise geschah oder vorerst noch unterblieb. — Die Mauertechnik ist im Grossen und Ganzen Quaderbau aus gelblichem Heilbronner Sandstein, stellenweise an Strebepfeilern und Fenstergewänden mit Buntsandstein durchsetzt.

Chorpartie

Der Aussenbau der Chorpartie (Fig. 119 u. 120) zeigt die deutsche Gothik in gemessener Entfaltung des frühen Stilstadiums und konstruktiv unberührt, obschon dekorativ leise angehaucht von fremder Einwirkung. Dass diese Bautheile — Chorthaupt, Thürme, Nebenapsiden — *vielleicht noch vor der durchgreifenderen Wirksamkeit jenes in Frankreich gebildeten Meisters begonnen worden, indem an dem nördlichen dieser Thürme und an seiner inneren Hülle Details von einer fast rohen Einfachheit erscheinen, welche noch dem Style der schwäbischen Architekturen entsprechen*, wie Franz Kugler schreibt,<sup>\*)</sup> ist zwar nur theilweise zutreffend, aber immerhin geeignet, die Annahme von der Thätigkeit der oben erwähnten Meister Cunradus und Bertholdus zu unterstützen.

Die Baugruppe erhebt sich auf einer durch eine abgedeckte Steinumfassung begrenzten Bodenfläche. Das Chorthaupt, 17 m hoch, ist fünfseitig aus dem Achtort konstruirt. Entsprechend dieser Anordnung legen sich vier Strebepfeiler an die Ecken des Chorpolygon. Ein durchlaufender Sockel mit schlichter Abschrägung umgibt den Unterbau. Das dicht an den Fenstersohlbänken hinziehende, auch die Widerlager umgürtende, aber die Thürme frei lassende Kaffgesimse fällt steil ab, mit

<sup>\*)</sup> Vergl. dessen Geschichte der Baukunst, Stuttgart 1859, III B. S. 296.



*Fig. 119. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Chorpattie.  
Blick von Nordost.*

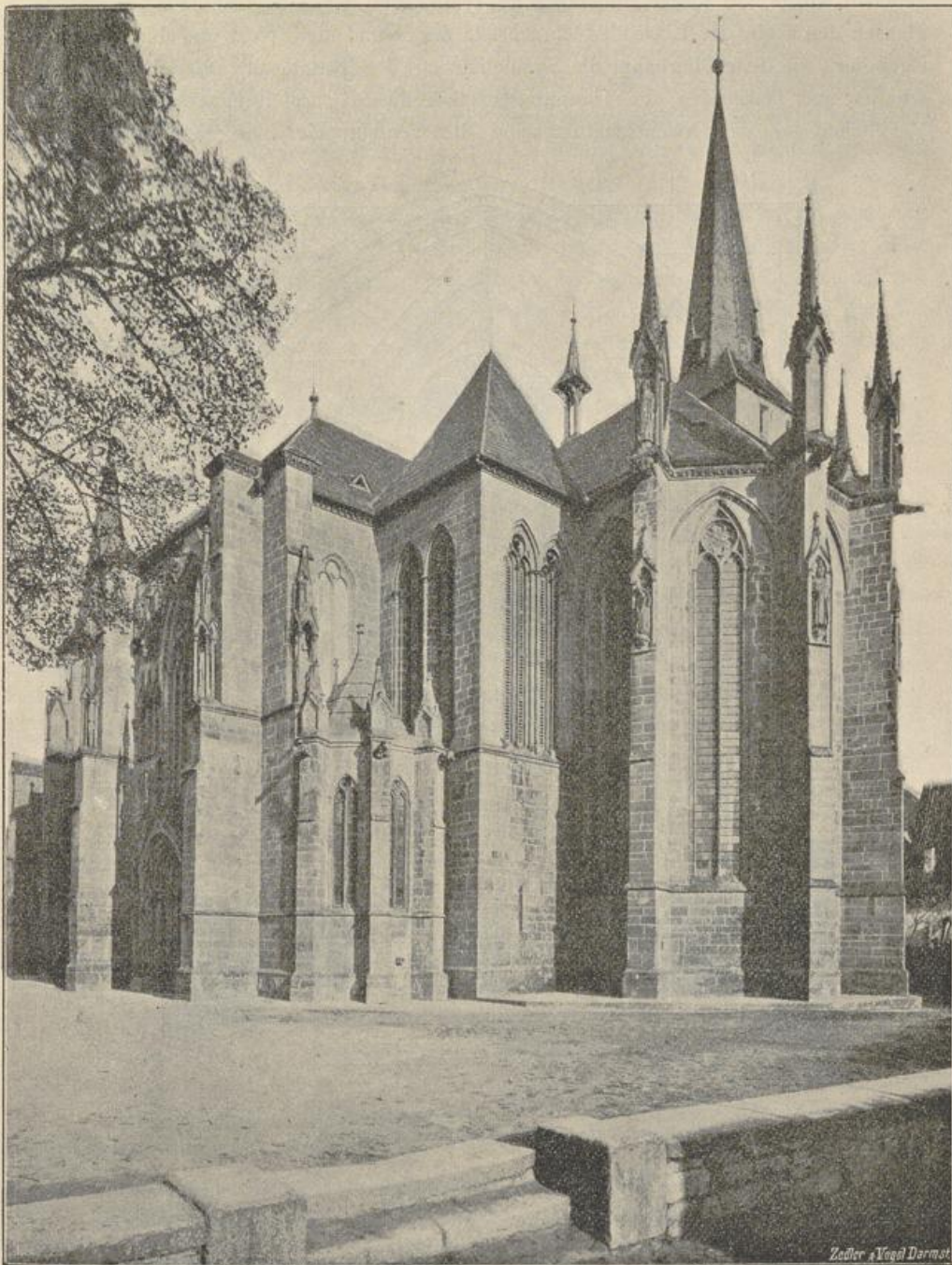
stark unterschrittener Kehlung. Die am Fuss 1 m breiten, 1,50 m vorspringenden Strebepfeiler steigen in drei verjüngten Abtheilungen auf, die durch Wasserschläge getrennt sind. An den obersten Abtheilungen ist das Quaderwerk durch gleichgestaltete, von schlanken Säulen flankirte Nischen belebt. Die Säulen stehen auf quadratischen mit kleinen Vorsprüngen versehenen Plinthen, bald mit bald ohne Basamentvermittlung. Ihre kelchförmigen Kapitäle sind von Spitzbögen mit Dreipassfüllungen überspannt, die in bossengesäumte Giebelungen übergehen, auf deren Spitzen Kreuzblumen mit symbolischen Thierfiguren wechseln, und hinter denen kleine Blendfialen das Nischenwerk baldachinmässig bekrönen.

Statuen  
am Choräussere

Drei dieser Pfeilernischen enthalten lebensgrosse Statuen. — In der südlichen Nische erscheint der Erzengel Michael, baarhäuptig mit fliegendem Gelock. Das Gewand wogt in ungezwungenem Wurf hernieder. Beide Hände führen den Speer, womit der Himmelsbote den zu seinen Füßen kauern den Drachen, das Symbol des Bösen und der Hölle, überwindet. — Die folgende Nischenfigur zeigt eine ritterliche Gestalt in der Tracht des 13. Jahrhunderts. Das bartlose Haupt, Hals, Unterarme und Hände sind von der Brünne und sonstigem Ringgeflecht umhüllt, über welchem der Leibrock in schweren Falten bis an die Knöchel reicht, so dass die ebenfalls mit Ringgeflecht bekleideten Füße sichtbar bleiben. Die Rechte ruht auf dem vom Wehrgehänge umschlungenen Schwert; die Linke liegt auf dem Dreieckschild. Die Deutung des in Ruhe nach vollendetem Kampfe dastehenden Gewappneten als St. Ludwig liegt nicht seitab, da der königliche Führer des letzten Kreuzzuges 1297 kanonisirt wurde, in welche Zeit die Nischenskulpturen unbedenklich zu setzen sind. — Die dritte Statue gibt das Bild einer edlen Frauengestalt mit lang herabfließendem Lockenhaar. Der Blick ist in die Ferne gerichtet. An dem gegen die Brust erhobenen rechten Arm fehlt die Hand. Die Linke trägt einen Ast mit Gezweige und Laubschmuck, das Attribut der h. Bibiana. Das Kostüm ist von vornehmer Einfachheit und besteht aus einem von den Schultern bis zu den Fusspitzen in breiter Faltenanordnung niederwallenden Gewande. — Die nördliche Nische ist leer geblieben oder ihres Figurenschmuckes beraubt. — Prüft man diese Skulpturen auf Grund ihrer Bestimmung als statuarische Dekorativarbeiten, so befriedigen sie in Komposition wie Meisselführung; nur der Kopf der ritterlichen Figur ist nicht eben glücklich gerathen.

Wasserspeier

An den Pfeilerflächen oberhalb der Statuennischen sind plastisch behandelte Wasserspeier in Gestalt von fratzenhaften menschlichen und thierischen Unholden angebracht. Da fesselt vor allem die Aufmerksamkeit des Betrachters das von Schmerz zerwühlte und verzerrte Antlitz eines auf einem Geldsack liegenden Menschen mit geöffnetem Mund und hervorgestreckter Zunge. Auf dem Unglücklichen kauern zwei zottige Bestien und schlagen ihre Krallen in seinen Körper. Die drei anderen Wasserspeier zeigen einen langmähnigen Löwen, einen bellenden Hund und ein verstümmeltes wolfähnliches Raubthier. Nicht selten werden derartige Wasserspeier für willkürliche, wohl gar für spasshafte Gebilde der Steinmetzen angesehen. Mit Unrecht. Ihre wahre Bedeutung hängt mit der alten Thierfabel zusammen, die schon von der romanischen Kunst, insbesondere aber von den gothischen Bauhütten aufgenommen, weitergebildet und der christlichen Belehrung sinnbildlich dienstbar



*Fig. 120. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Chorpartie.  
Blick von Südost.*

gemacht wurde. In dieser Bildersprache symbolisirt der von Unholden gepeinigter Mensch den Geiz, der Löwe den Antichrist, der Hund den Neid und der Wolf die Raubgier, wie denn überhaupt die Symbolisirung des Bösen, der niederen Leidenschaften und Todsünden, die Hauptgegenstände dieses Darstellungsgebietes umfasst. Verglichen mit den Nischenstatuen sind die Wasserspeier von mehr handwerks-



Fig. 121. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Pfosten- und Maasswerk der Chorfenster.

mässiger als künstlerischer Durchführung, was ohne Zweifel mit ihrem praktischen Zweck als Ableiter der atmosphärischen Niederschläge zusammenhängt.

Fialen

Oberhalb der Wasserspeier ragen als Bekrönungen der Strebepfeiler und des dieselben umschliessenden Kranzgesimses stattliche, 7,50 m hohe Fialen frei und luftig am Dachrand empor, eine wirkungsvolle Gruppe über dem Chorraum bildend. Im Aufbau haben sie manches Gemeinsame mit der unteren Nischenarchitektur, nur sind die Abmessungen beträchtlicher, die Fialenleiber kraftvoller, die Baldachingiebel

steiler, die bossengeschmückten Fialriesen schlanker und deren Spitzen mit gedoppelten Kreuzblumenknospen versehen. Auch steigert sich infolge der Freistellung der Fialen die Anzahl der in glatte Kelchkapitäl auslaufenden Ecksäulen von zwei auf vier, und ein Gleiches gilt von den durch diese Säulen flankierten vertieften Seitenflächen, deren plastische Zier übrigens nur durch zwei, wenig mehr als lebensgrosse Figuren vertreten ist, während an den anderen Fialen nur Podien sichtbar sind, die seit sechs Jahrhunderten des Statuenschmuckes harren.

Die nördliche der beiden zur Ausführung gelangten Skulpturen stellt St. Johannes den Täufer mit dem Attribut des Lammes dar. Im Antlitz waltet Ernst und Strenge. Die Körperformen, soweit sie aus der pelzverbrämten Gewandung hervortreten, sind fleischlos bis zur Abmagerung. Die Auffassung entspricht dem Rufenden in der Wüste, der dem ersehnten Heiland die Wege bereitet. — Die südliche Figur gibt das Bildniss eines aus einer Ordensgesellschaft hervorgegangenen oder ihr in hoher Stellung angehörigen kirchlichen Würdenträgers. Das gelockte Haupt zeigt milde Züge und ist mit einer durch Steinfrass stark geschädigten Mitra bedeckt. Die rechte Hand hält das bischöfliche Pedum; die verschwundene Linke trug aller Analogie nach das Evangelienbuch. Eine faltenreiche, durch das glückliche Motiv der Arme gut bewegte Kasula mit darüber herabhängendem Pallium bedeckt das Untergewand, dessen Halsausschnitt ein Mönchshabit erkennen lässt. Hiernach ist die Statue entweder das Bildniss eines Bischofes oder infulirten Abtes und möglicher Weise die Porträtfigur einer um das Ritterstift verdienten Persönlichkeit, vielleicht des heiligmässigen Gründers selbst. Künstlerisch und kunsttechnisch kommt den beiden Figuren die gleiche dekorativ-plastische Werthschätzung zu wie den Nischenskulpturen.

Plastisches  
an Chorfialen

Die fünf durch je einen Pfosten getheilten, 12 m hohen Chorfenster sind durchweg von übereinstimmender schlanker Gestaltung. (Fig. 121.) Das Maasswerk ihrer lanzettförmigen Spitzbögen ist überall mit identischen sechstheiligen Rosetten ausgefüllt. An den Fenstergewänden besteht die architektonische Gliederung aus Rundstab und Kehlung. Die Rundstäbe, welche unter Vermittelung von flach abgerundeten Basamenten mit würfelförmigen Untersätzen den Sohlbänken entsteigen, sind mit zierlichen Blätterkapitäl versehen, während die Fensterpfosten ohne Kapital dem Maasswerk sich anfügen. Eine seltenere Einzelform ist auch die Ueberspannung der Fenstergiebel durch Blendbögen, die konsolenlos an den Winkeln der Strebpfeiler ansetzen und deren Scheitel bis nahe an das Kranzgesims reichen. — Die Ornamentation des Kranzgesimses (Fig. 122), das den Gesamtbaukörper der Kirche umgürtet und belebt, ist von bemerkenswerther Schönheit und besteht in einem fortlaufenden Zuge dicht gereiheter, gleichmässig stilisirter Blätter von trefflicher Zeichnung und Meisselführung.

Chorfenster  
und Kranzgesims

Von den beiden zwischen Chorhaupt und Nebenapsiden anstrebenden, im Grundriss annähernd quadratischen Chorthürmen ist der nordöstliche gediegen im Mauerwerk, schlicht in den Formen. Gelegentlich der baugeschichtlichen Kriterien ist schon einmal von diesem Thurme die Rede gewesen. Auch wurde bei jenem Anlass ein Citat von Franz Kugler erwähnt,\*) das wir jedoch nicht in dem Sinn uns

Chorthürme;  
Nordöstlicher  
Thurm

\*) S. o. S. 212.

anzueignen vermögen, als sei eine »fast rohe Einfachheit« die Signatur dieses Gebäudetheiles; wir können, wie gesagt, nur eine gewisse Formenschlichkeit als charakteristisches Gepräge zugeben. Von Schlichtheit bis zur Rohheit ist aber noch ein weiter Weg, zumal die tadellos geregelte Quadertechnik ganz die gleiche ist, wie an den übrigen gothischen Bestandtheilen des Gotteshauses. Nur hie und da sind dem aus hell leuchtendem Heilbronner Material bestehenden Massenbau einzelne Werkstücke ungleichwerthigen Gesteines eingefügt, eine Erscheinung, die aus sporadischen Erneuerungen sich erklärt. — Der Thurm baut sich in drei 25 m hohen Geschossen auf und erreicht mit dem Helm nebst krönendem stilisirtem Kreuz eine Gesamthöhe von 44 m. Am Untergeschoss bemerkt man über dem Sockel keine eigentliche Fensterarchitektur, sondern nur enge, langgestreckte spitzbogige Mauerschlitze. Ein

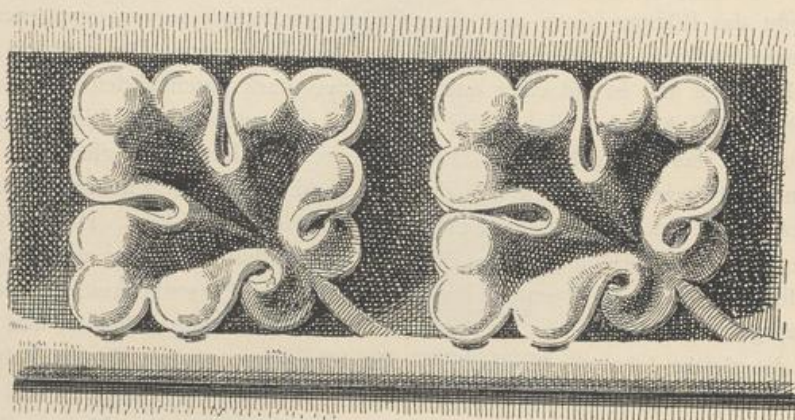


Fig. 122. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Motiv des Kranzgesimses.

einfacher Wasserschlagsims bildet den Uebergang zum zweiten Geschoss, dessen beide freistehenden Flächen von schlanken, paarweise gekuppelten Fenstern mit schmalen Spitzbögen durchbrochen sind. (Fig. 123.) Die Gewände am östlichen Fensterpaar haben breite Doppelkehrlungen, während die nördliche gekuppelte Lichtöffnung bei gleicher Höhenentwicklung minder gegliedert ist. Das dritte auf allen vier Seiten frei emporsteigende Geschoss beginnt auf der Höhe des Dachrandes von Chor und Querschiff, deren wirkungsvolles Kranzgesims am Thurm sich fortsetzt. Die Schallöffnungen dieses Geschosses entsprechen der Fensteranordnung am Mittelschoss. Ueber den stumpfen Giebelschlüssen erscheinen kleine gelaibte Rechteckfenster, worauf oberhalb eines abschliessenden Simses von unerheblicher Kehlung — die durch ihre Kraftlosigkeit gegenüber den Ansprüchen an ein Thurmkranzgesims den Eindruck macht als sei ursprünglich noch ein viertes Geschoss beabsichtigt gewesen — ein achtseitiger von Lukarnen umkränzter Helm aufschiesst und mit Thurmknopf und schmiedeisernem, wohlstilisirtem Kreuz in die Lüfte ragt.

Südöstlicher  
Chorthurm

Der südöstliche Thurm der Chorpartie stimmt in der Höhenabmessung seiner beiden Stockwerke mit denjenigen des nördlichen Genossen überein. Leider

gedieh seine Vollführung nur bis zum Dachrand der benachbarten 17 m hohen Bauteile, Chor und Transsept. Für die Nichtvollendung des dritten Geschosses bietet übrigens die Schönheit der Einzelformen des Vorhandenen befriedigenden Ersatz. Dem Untergeschoss wird zwar auch hier Licht und Luft durch einen ähnlichen schmalen, spitzbogigen Mauerschlitze oberhalb des Sockelsimses zugeführt wie am Nordthurm. Dagegen ist die Architektur der Lichtöffnungen des zweiten Geschosses ungleich vielgestaltiger durchgebildet als dort, insofern die Giebelabschlüsse mit wohl-abgewogenem Vierpassmaasswerk gefüllt sind, die Fensterpaare in grösserer Schlankheit zur Höhe hinanstreben und ihre Wandungen aus säulenartigen Rundstäben mit kehlförmigen Laubkapitälern bestehen, eine Auszier, die im Gegensatz zu den Chorfenstern auch auf die Mittelpfostung sich erstreckt. (Fig. 124.) In Allem und Jedem ist in diesen Einzelformen eine edle Kraftfülle ausgedrückt, wie sie dem Charakter hochmonumentaler Thurmarchitektur entspricht. Das schon erwähnte stil-tüchtige Chorkranzgesims setzt sich am oberen Rande des Thurmtorso fort, den in Erwartung seiner Vollendung ein stumpfes Zeltdach abdeckt. — Das Thürmchen, sogen. Dachreiter, auf dem First der Chorbedachung ist neu, ebenso sein Glöckchen und die Glocken im romanischen Südthurm, die aus den vor einigen Jahrzehnten umgeschmolzenen alten Glocken hergestellt wurden.

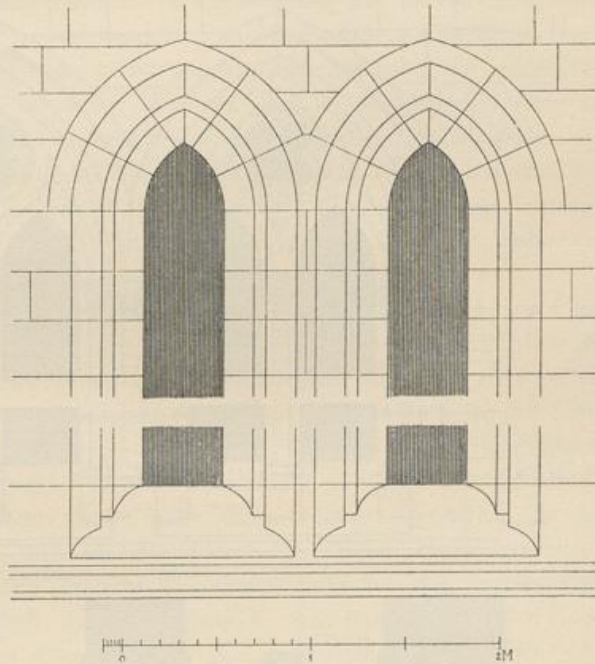


Fig. 123. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Schallöffnung am nordöstlichen Chorthurm.

Zwischen den Thürmen und den östlichen Pfeilern des Querschiffes treten aus dessen Umfassungsmauer zwei kleine Nebenapsiden oder Seitenchöre von 8 m Höhe in einer dem Hauptchor verwandten Polygongestaltung hervor. Diese in der äusseren Erscheinung kapellenartigen Heiligthümer tragen zur Vervollständigung der architektonisch-malerischen Wirkung der reich entwickelten Ostpartie erheblich bei. Uebereinstimmend mit der Fensterarchitektur der Hauptapsis sind die Lichtöffnungen der Nebenapsiden ebenfalls zweitheilig; das Maasswerk jedoch verlässt die Rosettenbildung zu Gunsten der für kleinere Bogenschlüsse geeigneteren Dreipassform. Die 0,75 m breiten und ebenso tiefen Strebepfeiler verjüngen sich in zwei Absätzen und gehen oberhalb des gekehlten Dachgesimses in gedrungene Fialen ohne plastischen Schmuck über. An Stelle der Bedachung der beiden Nebenapsiden mit flach geschweiften welschen Hauben aus dem Stadium der Spätrenaissance sind neuerlich in

Seitenchöre

Stil wie Technik gediegene steinerne Zeltdächer getreten, deren Spitzen als doppelte Blumenknospen endigen. — Die hinter dem nordöstlichen Seitenchor ansteigende Transseptmauer hat ausnahmsweise Bruchstein zum Material und ist von einer kreisrunden, gelaibten Lichtöffnung, sogen. *oeil de boeuf*, durchbrochen. Aus gleichem Material besteht der Kern der beiden an der Transseptecke rechtwinklig zu einander angeordneten Strebpfeiler; nur die Vorderflächen und Kanten zeigen Quaderwerk. Uebrigens schmückt das ornamentirte Kranzgesims der Hauptpartieen auch diesen

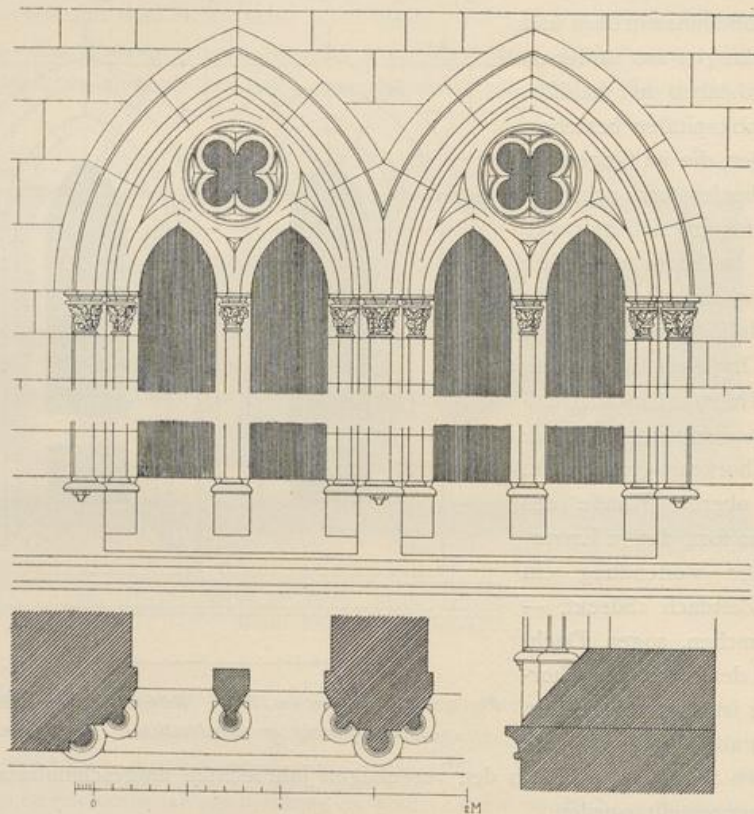


Fig. 124. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Schallöffnung am südöstlichen Chorthurm.

durch sein Gemäuer minder ansehnlichen Bautheil. — Die südöstliche Transseptmauer bietet in bautechnischem Betracht ein erfreulicheres Bild: überall Quaderschichten von tadelloser Ausführung und durchbrochen von einem in wohlgeordnetem Pfosten- und Maasswerk aufstrebenden, geblendeten Spitzbogenfenster.

Neben diesen architektonischen Zierformen ist aber auch die Plastik an der selbst befindlichen Nebenapsis durch Gebilde vertreten, die dem anderseitigen Nebenchor mangeln. Abermals sind es phantastische Wasserspeier, die in Gestalten fratzenhafter Menschen und Thiere geistige Blindheit und niedere Leidenschaften in der derben Ausdrucksweise des Mittelalters symbolisiren. So sinnbildet einerseits die Hab-

gier ein durch seinen trichterförmigen Hut als Jude gekennzeichnetes Individuum, das an einem Schwein saugt und das Ferkel vom Mutterthier wegstösst, während anderseits ein über einem Frauenhaupt erscheinender bärtiger Männerkopf mit verzerrten Zügen als Symbol der Unlauterkeit gilt. Auch die statuengeschmückte Fialennische am Eckstrebepeiler trägt zur dekorativen Wirkung des Bautheiles bei.

Der aufmerksame Betrachter wird angesichts der theils schmucklosen theils dekorativ angehauchten Ostpartie unschwer herausfühlen, dass es sich hier mit dem Eintreten der Wirksamkeit des neuen Werkmeisters um eine wohlervogene allmähliche Steigerung des Formenausdruckes handelte, als Vorbereitung auf die volle Entfaltung der ihm zu Gebot stehenden künstlerischen Mittel an der Fassade des südlichen Querschiffes durch Vereinigung einer Fülle architektonischer Einzelformen mit zahlreichen Werken der Figurenplastik. Als solche Vorboten sind an der Ostpartie vornehmlich die Rosettenmotive in der Fensterarchitektur, die gesäulten Fialennischen und die sie belebenden Statuen anzusehen, Faktoren, die nun am Aussenbau des südlichen Querschiffes in glänzender Weise zur Vollerscheinung gelangen sollten, Faktoren, die der Chronist Burchardus de Hallis in seinem Bericht als *fenestrae*, *columnae* und *icones sanctorum* betont.

Ist die Gruppe der östlichen Bautheile in der Gesamterscheinung von Chor, Thürmen, Nebenapsiden als eine Schöpfung von würdevollem Ernst und stiller Strenge zu rühmen, so darf die südliche Transseptfassade den Anspruch erheben, ein reiches, ja überreiches Prachtstück und die dekorativ belebte Schauseite des Stiftsmünsters zu sein. (Fig. 125.) — Dass hier kein Gothiker deutscher Observanz sondern ein französisch geschulter Werkmeister frei und unabhängig gewaltet, dafür spricht die ganze Anordnung und, man möchte sagen, jeder Meisselschlag. Vor Allem gibt sich die fremde Einwirkung durch den für die französische Gothik charakteristischen Horizontalismus gegenüber dem in Deutschland ungleich mehr betonten Vertikalismus zu erkennen. Dies geschieht theils durch Mehrung der den Bau umgürtenden Simsbänder, theils durch neben und über einander geordnete Reihen von offenen oder geblendeten Arkaturen mit und ohne Statuenschmuck. An Stelle des Ernstes und der Strenge des deutschen Stiles, in welchem die Ornamentation dienend sich verhält, tritt jenes Schmuckwerk um seiner selbst willen auf, so dass die Mauerflächen vollständig damit bedeckt sind. Uebrigens ist einzuräumen, dass das Alles in glücklichen Verhältnissen sowie mit Klarheit und Folgerichtigkeit durchgeführt ist. Diese Schmuckmotive und unter ihnen nicht zum mindesten die Säulung der Arkaturen und fialenbekrönten Statuenbaldachine geben Zeugniß von dem Eifer, womit der *latomus* die Kenntniss des französischen Stilidioms sich anzueignen bestrebt war; selbst am breitgelagerten Portal verläugnet er dieses Studium nicht. Sein deutsches Kunstnaturell blieb sich aber doch in einem Punkte treu, nämlich im Festhalten an der schlanken Lichtöffnung über dem Eingang, an welcher dominirenden Stelle die französische Gothik der Fensterrose den Vorzug zu geben pflegt.

Der aus dem Gesamtbaukörper in einer Abmessung von 4,25 m hervortretende südliche Transseptflügel, dem die Fassade zu hoher Zierde gereicht, ist von je einem rechtwinklig zu einander stehenden Strebepeilerpaar flankirt, das den vielgestaltigen Bautheil gleich einem Rahmen nach beiden Seiten hin abschliesst. Die

Südfassade  
Schauseite,  
Allgemeines

Bau- und  
Schmuckformen

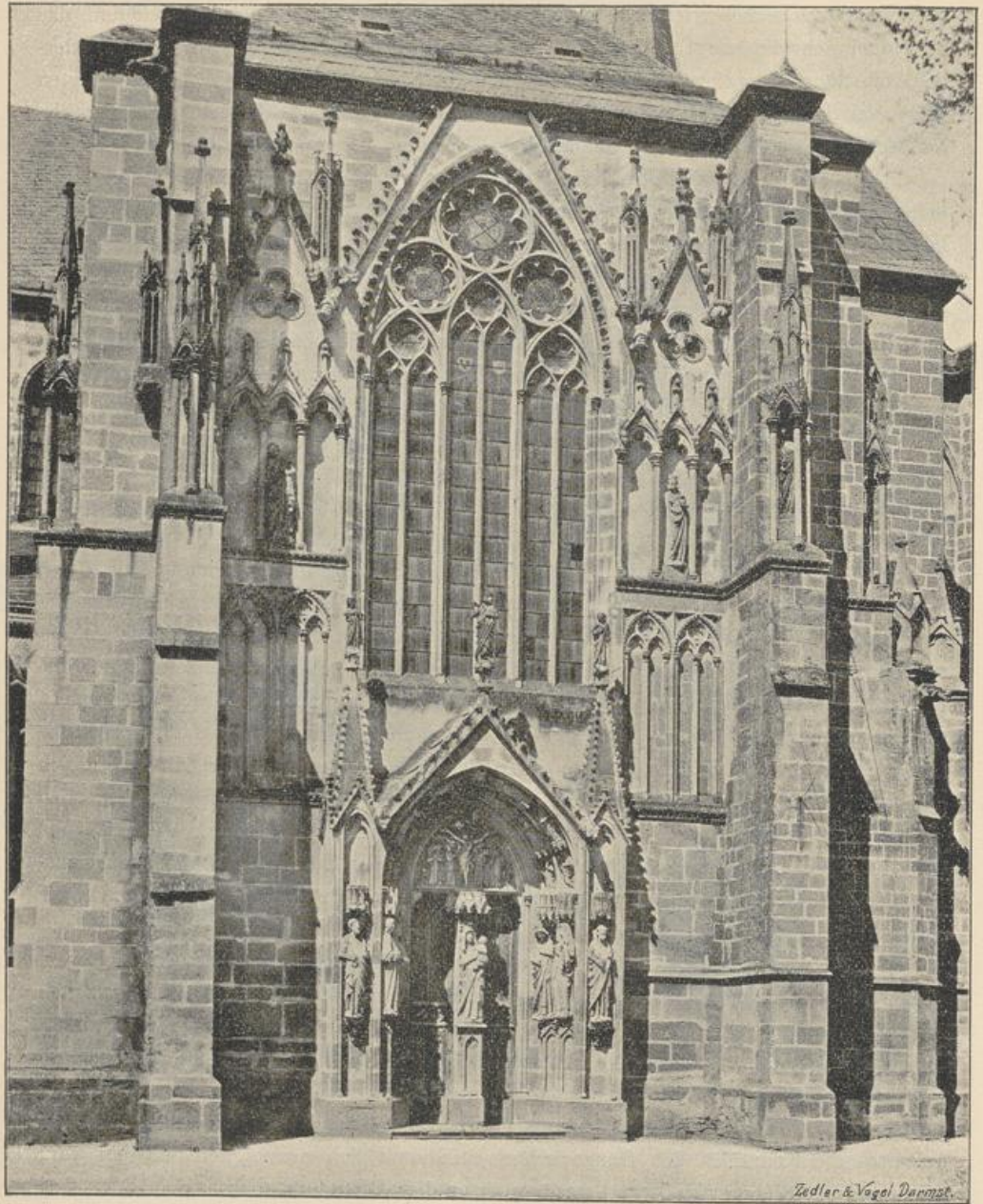


Fig. 125. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Südfassade.  
Schauseite am Transsept.

Strebepfeiler bauen sich kraftvoll auf, beginnend mit der dem ganzen Baukörper gemeinsamen geschrägten Sockelunterlage. Das von der benachbarten Nebenapside ausgehende Kaffgesims gürtet das östliche Pfeilerpaar, setzt sich aber nur bis zum Portalbau fort, wo es todtläuft, d. h. an der westlichen Seite des Portales nicht mehr

zum Vorschein kommt. An der Vorderfläche jedes Strebepfeilers hängen vereinzelte Wasserschläge ohne durch Verjüngungen bedingt zu sein. Die einzige Verjüngung erfolgt erst auf annähernd halber Pfeilerhöhe, wo der obere Theil beträchtlich zurücktritt, um stattlichen Figurennischen Raum zu gewähren.

Kurz bevor dies geschieht, erscheint am Pfeilerabsatz ein blätterreiches Gurtgesimse (Figur 126), das — nur von der grossen Lichtöffnung unterbrochen — am ganzen Fassadenwerk sich fortsetzt. Die Nischen sind in der Weise gesäult, dass zwei Säulen an die Mauerfläche gelehnt sind, die dritte Säule aber vorspringt, eine luftige Dreieckstellung, die wirkungsvolle Durchblicke gewährt und auch künstlerisch durch edle Schlankheit der Säulenstämme und zierliche Blätterkapitäl befriedigt. Ueber der Säulenstellung erheben sich Baldachine, aus deren Giebelecken Gruppen kleinerer Fialen hervorwachsen, denen eine grössere, kräftigere Fiale entsteigt mit

Gurtgesimse



Fig. 126. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Gurtgesims an der Südfassade.

Kreuzblumenknospen und Blüthen auf schlankem Riesen. Das allgemeine Kranzgesimse deckt zur Zeit sämtliche vier Strebepfeiler ab, die niemals zur Vollendung gediehen sind und ihre Fertigstellung in Uebereinstimmung mit dem Fialenkranz über dem Chordachsims von einer besseren Zukunft erwarten.

Die dominirende Rolle in der Fassadenentwicklung ist der Fensterarchitektur zugewiesen, deren einzige riesenhafte Spitzbogen-Lichtöffnung selbst dem an und für sich bedeutsamen Portal einen Theil seiner Wirkung raubt und in diesem Betracht das vergleichende Auge des Beschauers, auf den ersten Blick wenigstens, irre zu leiten vermag. Die Fenstersohlbank hebt dicht über dem Portaloberbau an, und auch zwischen Fenstergiebelung und Kranzgesims ist ein nur geringer Abstand. Der gewaltigen Höhenabmessung von 8,25 m entspricht die ungewöhnliche Breite von 3,50 m, welche beinahe die Hälfte der Fassadenfläche zwischen dem Strebepfeilerpaar beträgt. Praktische Gründe mögen bei dieser grossräumigen Anordnung mitbestimmend gewesen sein, insofern die nur durch eine Gruppe kleiner Rundfenster beleuchtete Nordseite des Querschiffes, woselbst der zweigeschossige Kreuzgang sich anlehnt, den Baumeister zwang, dem Innenraum einen möglichst starken Lichtstrom von Süden her zuzuführen. Diese Aufgabe wurde technisch wie künstlerisch mit Glück gelöst, nicht nur in alter, sondern auch in neuerer Zeit. — Die Anordnung des Prachtfensters ist dreitheilig und besteht aus einer mittleren höheren Abtheilung und zwei niedrigeren Seitenabtheilungen; darüber füllt formenschönes Maasswerk den

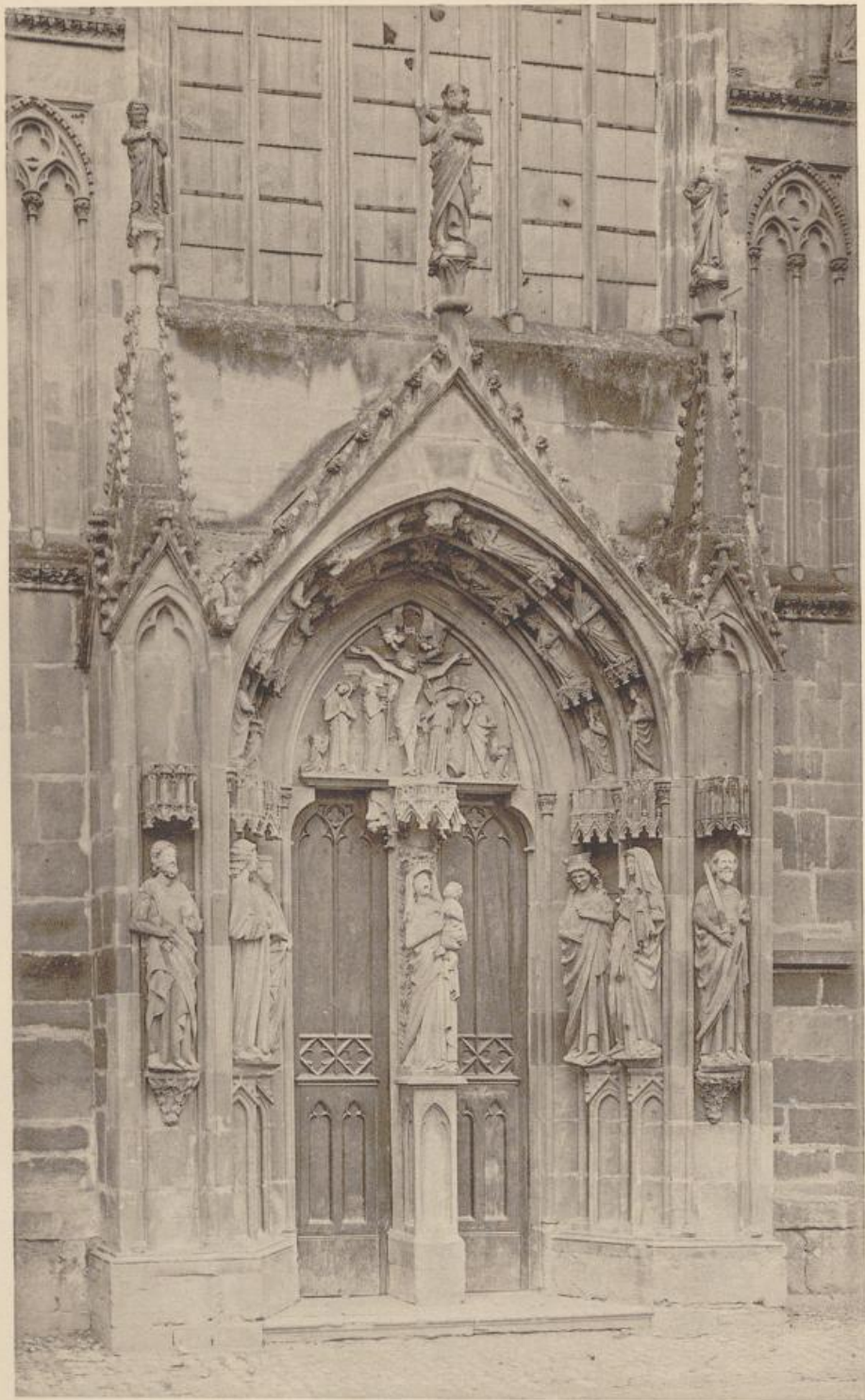
Fenster-  
architektur

grossen Spitzbogen. Die Fenstergewände haben breite Kehlungen, aus denen am Giebelansatz Rebenblätter in dichter Reihe bis zum Scheitel ansteigen. Die drei Abtheilungen sind von kleineren Spitzbögen überspannt und unter sich durch säulenförmige schlanke Rundstabpfosten getrennt, die mit zierlichen Laubkapitälern geschmückt sind, während die drei Mittelpfosten kapitällos am Maasswerk endigen. Uebereinstimmend mit den Fenstern des Hauptchores und der Nebenapsiden herrscht im Maasswerk das Rosettenornament vor, welches dann weiter aufwärts im grossen Giebelschluss zu edelschöner Entfaltung gelangt. Ein wesentlicher Antheil an diesem Erfolg gebührt der in den fünfziger Jahren vollführten Wiederherstellung der schwer beschädigten Fensterarchitektur. Die Verwerthung der Motive des vortrefflichen Blendmaasswerkes an der Mensa des Hochaltars war bei dieser Erneuerung ein glücklicher Griff und macht ihrem Urheber stilistisch wie technisch alle Ehre.

An den Seiten des Prachtfensters sind die Fassadenflächen von je zwei geschossweise sich aufbauenden Arkaturen belebt. Die beiden unteren zweitheiligen Bogengruppen fassen auf einem blätterreichen Sims und bestehen aus gekuppelten Maasswerkblenden mit Laubzier. In der Grundform folgen sie den kleineren Fenster-spitzbögen. — Die obere Arkatur setzt auf dem von den Strebepfeilern her durchlaufenden Gurtgesims an und öffnet sich mit je drei gesäulten Flachnischen. Die schlanken Säulenstämme entwachsen gedoppelten Polsterbasamenten auf ornamentirten Podien und tragen laubbekränzte kelchförmige Knäufe, über denen Baldachine mit Blattmaasswerk und bossenbesetzten Giebeln so dicht dem Mauerwerk sich einfügen, dass sogar für die krönenden Kreuzblumen besondere kleine Nischen vorgesehen sind. Oberhalb der Arkaturen sieht man zwei an ihren Zirkelschlägen mit lebhafter Blätterzier ausgestattete Dreipassnischen, die als Umrahmungen symbolischer Thierfiguren dienen, von denen aber nur ein Stierhaupt — Evangelistenzeichen von St. Lukas, auch Symbol der Habsucht — im östlichen Dreipass zur Ausführung kam. — Den Abschluss der Fassadendekoration nach oben bildet eine mit zahlreichen Bossen besetzte Giebelgruppe in Form von Wimpergen, bestehend aus einem grossen Giebel über der Prunklichtöffnung und zwei kleineren Giebeln über den Dreipassnischen. An den Vereinigungspunkten der drei Giebel vertreten Skulpturen von kauern den Menschen und Thieren die Stelle von Konsolen, über denen Fialen mit fensterartigen Bogenblenden an ihren Leibern und zweifachem Knospenschmuck auf den Spitzen ihrer Riesen aufsteigen. Die Skulpturen sind in den Giebelwinkeln in der Weise zu Dreien gruppiert, dass oberhalb je einer männlichen Figur mit grobsinnlichem Gesichtsausdruck und aufgestülptem Spitzhut gierige Löwen, Bären, Hunde und anderes Ge-thier paarweise lagern als Pendants der in den menschlichen Gestalten symbolisirten Laster Frass und Völlerei. Aehnliche abschreckende Darstellungen stützen die Eckfialen neben den Strebepfeilerpaaren; sogar an den Arkaturgiebeln fehlen diese der Thierfabel entnommenen Sinnbilder nicht. — Der Hauptgiebel über der grossen Lichtöffnung läuft am Kranzgesims todt aus. Ob diese unharmonische Lösung von vornherein beabsichtigt war, ist zweifelhaft; eher dürfte die Erscheinung mit der Nichtvollendung der Strebepfeiler zusammenhängen, so dass die Ergänzung des fehlenden Giebelschlusses mitsammt der Pfeilerbekrönung zu den baukünstlerischen Zukunftsaufgaben gehört.

Fassadenarkatur





*Fig. 127. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Portal der Schauseite.*

Das Portal der Transsept-Schauseite (Fig. 127) erweckt weit mehr durch seine plastische Ausstattung als durch seine Architektur kunstwissenschaftliches und künstlerisches Interesse. Der Bau, 8,25 m hoch, 4,70 m breit, wird von zwei Pfeilern in Gestalt hochragender Fialen flankiert, an denen die Vorderflächen der Fialenleiber als pilasterartige, spitzbogige Rundstabnischen vertieft sind, worauf die Fialenriesen bossengeschmückt aus kleinen Giebelungen hervorwachsen. Die eigentliche Portalumfassung baut sich als gelaibte Spitzbogenhalle mit breit gelagerter Giebelbedachung auf, an welcher die Bossenverzierungen in Form halb erschlossener Knospen leicht bewegte Reihen bilden. Die Portallaubung zeigt zwei breite Hohlkehlen, die sich bis zum Bogenschluss fortsetzen. Ein Mittelpfosten theilt den Eingang, über dessen Horizontalbalken das Tympanon sich einfügt. Die tektonische Gestaltung tritt hier merklich zurück und bleibt gewissermaßen auf einen grossen Nischenbau eingeschränkt, um darin dem Reichthum bildnerischen Schmuckes zu seiner vollen Geltung zu verhelfen.

Südportal  
Architektonisches

Als Haupt- und Mittelpunkt der Portalskulpturen ist das die Bildfläche des Tympanon ausfüllende Hochrelief des Opfertodes auf Golgatha anzusehen, ein Werk, worin der Stil frühgothischer Plastik klar und bestimmt ausgeprägt erscheint, mag immerhin in der Körperbehandlung manches Unfreie, Befangene liegen. Der gekreuzigte Heiland ist im Verscheiden aufgefasst. Das dornengekrönte Haupt neigt sich nach der rechten Schulter; die Haltung des ermatteten Körpers deutet auf das entwindende Leben. Die ausgespannten Arme sind etwas lang gerathen; die Füsse liegen schlaff übereinander und berühren den Boden. Oberhalb des Kreuzarmes mit der Pilatusinschrift schwebt ein Engelpaar heran. Die Himmelsboten sind mit Tuniken bekleidet und falten in Andacht die Hände. Unmittelbar zu den Seiten des Marterpfahles stehen zwei Frauengestalten, deren lange Gewänder in reinem Faltenwurf herabfliessen. Die Frauenfigur rechts hat den Blick zu dem leidenden Menschensohn emporgerichtet; das lockenumwallte Haupt schmückt eine Krone; die Rechte trägt den Kelch des neuen Bundes; die Linke hält eine wehende Siegesfahne: es ist die Allegorie der triumphirenden Kirche. Die Figur links zeigt das Bild einer kraftlos hinsinkenden Frau mit einer Binde um die Augen als Symbol der Blindheit vor dem aufgegangenen Lichte des Heiles; das Haar ist aufgelöst; die vom schwankenden Haupte herabgefallene Krone liegt am Boden; der Linken entgleiten die mosaichen Gesetztafeln; die Rechte greift ermüdet nach dem geborstenen Herrscherstab mit zerzaustem Wimpel: es ist die Allegorie der Synagoge im Sinne der Prophetenstelle: *Wenn der Erlöser naht, weicht das Szepter von Juda*. — Neben diesen Figuren stehen weiterhin unter dem Kreuze die Muttergottes einerseits und Johannes Evangelista anderseits. Die Züge der gebeugten Madonna sind erfüllt von Schmerzgefühl; die über der Brust demüthig gefalteten Hände verrathen fromme Ergebung in den göttlichen Willen. Der Lieblingsjünger des Herrn trägt als Attribut seines Apostolats das Evangelienbuch; das gedankenvolle Haupt ist auf die Rechte gestützt, ein in der mittelaltigen Kunst, besonders in der Miniaturmalerei bevorzugtes Ausdrucksmotiv für tiefes Nachsinnen. An beiden Gestalten fallen die Draperieen breit und voll. Die langgewandeten kleinen Eckfiguren an den Seiten des Bogenfeldes haben die Hände erhoben und schauen anbetend zu dem sterbenden Erlöser empor;

Südportal  
Tympanon

in ihnen sind allen Analogieen zufolge die Donatoren, die Stifter des Werkes zu erkennen. Abgesehen von einzelnen Eigenthümlichkeiten des in der mittelalttrigen Sakralplastik herkömmlich Typischen, die das moderne Auge nicht immer befriedigen, lässt sich vom Zusammenklang des Ganzen sagen, dass durch den schmerzlichen Ausdruck des Ergriffenseins in den Gesichtszügen sowie durch Haltung und Bewegung der von einfach edlem Faltenwurf umflossenen trauernden Gestalten eine dramatische Stimmung in der Kreuzigungsgruppe webt, wie solche der Würde des dargestellten biblischen Ereignisses entspricht. — Dank der gegen Süd gerichteten, atmosphärischen Einflüssen minder ausgesetzten Portalhalle und der geschützten Aufstellung des Reliefs im Bogenschluss, bestätigen Farbenüberreste die Thatsache, dass die Kreuzigungsgruppe in allen ihren Theilen polychromirt war. Haupthaar und Bart des Erlösers sind tiefroth wie in Blut getränkt; die Dornenkrone ist aus grünen Zweigen gewunden. Die Frauengestalten haben goldenes Haar und ihre Gewänder sind buntfarbig. Die Talare der Donatoren hingegen zeigen durchweg schwarze Farbe, was auf Stifter geistlichen Standes hindeutet. Am Fussgesims stehen die folgenden, nicht eingemeisselten, sondern auf rothem Grund in weissen schwabacher Lettern gemalten Worte: *Elias Scherf Serpräbendarius 1586*. Hiernach handelt es sich augenscheinlich nicht um die ursprüngliche Bemalung aus dem Schluss des 13. Jahrhunderts, sondern um eine zwei Jahrhunderte jüngere Erneuerung der polychromen Fassung der Kreuzigungsgruppe.

Südportal-  
Statuetten der  
zwölf Apostel

In beziehungsvollem Zusammenhang mit dem Gedankeninhalt des Hochreliefs stehen die das Tympanon umgebenden Statuetten der zwölf Apostel in den tiefen Hohlkehlen der Bogenschwingungen des Portales. Die Sendboten der Heilslehre treten paarweise auf, so dass zur Rechten und Linken der Kreuzigung je drei durch Baldachine getrennte Figurengruppen zum Bogenscheitel aufsteigen, wo zwei vereinigte Baldachine den Abschluss bilden. In dieser Anordnung des Statuettenkranzes entspricht die nach oben immer mehr von der Senkrechten abweichende und infolgedessen geneigte Stellung der Gruppen allerdings nicht den Anforderungen statischer Gesetzmässigkeit. Allein die gleichwohl schmuckvolle Anordnung ist im ganzen Bereich der gothischen hochmonumentalen Portalarchitektur zumal im Kathedralsystem eine typische Erscheinung; auch ist ihr eine glänzende ornamentale Wirkung nicht abzusprechen. Die Apostel treten mit den Attributen ihres Lehramtes und ihres Martyriums auf. Wohlabgewogene Stellungen, treffliche Bewegungsmotive, edle Einfachheit des Faltenwurfes verleihen der zierlichen Statuettenfolge namhaften Kunstwerth. Leider haben Steinfrass und sonstige Schäden der Zeit die Meisselführung ihrer Schärfe beraubt und die ursprüngliche Schönheit des Werkes beeinträchtigt.

Südportal-  
Statuen  
Madonna

In ganz hervorragender Weise ist der plastische Schmuck der Transsept-Schau-seite durch sieben Statuen von Dreiviertel Lebensgrösse vertreten, die unterhalb der Kreuzigungsgruppe und der Apostelserie die breiten Hohlkehlen und Pfeilernischen des Portalbaues zieren. — Am Mittelpfeiler des Eingangs erscheint die Statue der heiligen Jungfrau mit dem von der Rechten umfangenen Christuskind auf dem linken Arm. Die Madonna ist gekrönt dargestellt und sonach als Himmelskönigin aufgefasst. Ein breites Schleiertuch wallt vom Haupte hernieder und lässt das gelockte

Haar theilweise frei. Die Figur ist erfüllt von vornehmer Bewegung, formenschön in Haltung und Gewandung und wirkt durch diese Vorzüge wahrhaft plastisch und künstlerisch. Der weniger glücklich gewandete Jesusknabe hat den Blick aufwärts gerichtet; das linke Händchen trägt eine Baumfrucht; die Rechte berührt das Gewand der Mutter. In den Gesichtszügen der beiden Gestalten webt seliger Friede und ungetrübte Heiterkeit, verbunden mit dem Ausdruck des Lächelns, das fast allen Lebensäusserungen der Plastik auf den Frühstufen der Entwicklung eigen ist, eine Erscheinung, welche schon die archaische Kunst des klassischen Alterthums — es sei beispielsweise an die Aeginetenskulpturen erinnert — charakterisirt. Dieses eigenthümliche Lächeln zeigen auch die übrigen Portalstatuen, jedoch in geringerem Grade als das Antlitz der Madonna. Letztere hat durch naturalistische Steigerung des Affektes viel von der Anmuth und Würde eingebüsst, welche die christliche Kunst an Darstellungen der Mutter des Heilandes ungern vermisst. Diess sei gesagt, ohne der sonstigen Grazie der edelschönen Figur Eintrag zu thun. Hinter der Gruppe schlängeln sich den Pfeilerflächen entlang bewegte Blättergewinde zum schützenden Baldachin empor, an dessen Seiten zwei beschwingte Himmelsboten erscheinen und in Verehrung zu dem göttlichen Kinde und der Madonna herabschauen.

In den geräumigen Portalkehlen haben zwei Statuenpaare auf übereck gestellten, mit Maasswerkbänden versehenen Postamenten Platz gefunden. Dem Umstand, dass die Podien dieser Figuren durch starkes Ausladen zu den schmalen Oberflächen der Postamente nicht stimmen, ist kein grosses Gewicht beizulegen; das Missverhältniss kann absichtslos oder zufällig durch sogenanntes Verhauen entstanden sein. Wie dem auch sei, die Statuen zeigen die gleiche Höhe des Stiles und haben die nämlichen Abmessungen wie die Madonna; auch stehen sie zu ihr, als Hauptfigur, in völlig harmonischem Gleichgewicht. — An den westlich von der Marienstatue befindlichen, in langfaltige Gewänder gehüllten beiden Gestalten sind Köpfe und Hände erheblich beschädigt. Die vordere jugendlich männliche Figur hält eine Märtyrerpalme in der Linken. Die Bewegung des rechten Armes gestattet die ideale Ergänzung der fehlenden Hand als Trägerin des Attributes eines Steines, so dass die Deutung des Heiligen als St. Stephanus zulässig erscheint. Die andere Figur zeigt das Bild einer Jungfrau, ebenfalls mit der Palme der Blutzeugen; zusammen mit dem um die Stirne gewundenen Blumenkranz dürfte dieses Attribut auf die h. Martina zu beziehen sein. — Die beiden Statuen östlich von der Madonna geben sich als vornehme Matronen zu erkennen. Das Haupt der einen Heiligen schmückt eine offene Krone als königliches Diadem, unter welchem volles Gelock über die Schultern fluthet. Die Hände sind zwar erhalten; ihre Attribute sind jedoch verschwunden. Die zweite Matrone schaut unter einem schweren Schleier hervor und deutet mit der Rechten auf ein von der anderen Hand gehaltenes, mit stilisirtem Beschläge ornamantirtes Buch. Aus Mangel an verlässigeren Attributen wäre jeder Versuch einer Beantwortung der Frage nach dem Namen der dargestellten beiden Heiligen ein hypothetisches Wagniss, da hier die attributiven Abzeichen von Krone und Buch, die einer ganzen Reihe von kanonisirten Auserwählten zukommen, an und für sich nicht entscheidend sind.

Zeugenhafter verhält es sich in diesem Betracht mit den die Pfeilernischen schmückenden beiden Statuen. Ausser den Evangeliarien als Symbolen des Lehr-

Martyrer  
und Bekenner

Apostel

amtes sind hier Schlüssel und Schwert — ersterer im Sinn der Schriftstelle *Dir will ich die Schlüssel des Himmelreiches geben*, letzteres als Merkmal des für den Glauben erlittenen Blutzugentodes — untrügliche Attribute der Apostelfürsten Petrus und Paulus. Die christlichen Heroen stehen auf spitz verlaufenden Kragsteinen, deren Flächen über und über mit Gebilden der heimischen Flora bedeckt sind. Fest, in selbstbewusster Kraft und trotz des leisen archaischen Lächelns eine gewisse Würde in der charaktervollen Haltung athmend, stehen die Gestalten da. Die monumentale Wirkung würde zur Vollerscheinung kommen, wäre dem Künstler nicht der seltsame Missgriff unterlaufen, die Bärte seiner Helden an den Nasenflügeln beginnen zu lassen, wodurch etwas bedauerlich Unschönes, um nicht zu sagen Grimassenhaftes, den Ernst des Ausdruckes in das gerade Gegenteil verkehrt. Ungeachtet dieses gemeinsamen entstellenden Umstandes wird der aufmerksame Betrachter die zwischen den beiden Statuen selbst obwaltenden Licht- und Schattenseiten wohl gegen einander abwägen und insbesondere die Feinheit der Meisselführung in den Gesichtszügen des Apostels Petrus nicht übersehen, ebenso wenig wie die minder glückliche Modellierung im Antlitz des Apostels Paulus. Auffallend ist auch der Widerspruch in den kunsthistorischen Typen der Apostel, insofern St. Petrus mit dichtem Haargelock, St. Paulus hingegen mit spärlichem Haupthaar erscheint. Oder sollte durch eine zufällige Verwechslung der Attribute — etwa bei einer Erneuerung, beziehungsweise Schlimmbesserung der ehemals polychromierten Figuren — Petrus zum Paulus und Paulus zum Petrus gestempelt worden sein? Bei der Identität der Bewegungsmotive von Armen und Händen der beiden Statuen ist ein solcher Wandel der Attribute durchaus nicht technisch undenkbar.

Giebelstatuen

Den plastischen Schmuck des Portalbaues vervollständigen drei Statuen, die anstatt der sonst in der Gothik als krönende Ornamente üblichen Kreuzblumen die Spitzen des Portalgiebels und der flankierenden Pfeilerfialen zieren. Die vielgeschädigte Mittelfigur zeigt den auferstandenen Erlöser mit den Wundmalen an Händen und Füßen. Die Linke liegt auf der Brustwunde; die Rechte ist segnend erhoben. Ein faltenreicher Mantel umhüllt die Gestalt. Die Skulpturen auf den Fialenspitzen stellen gewandete Himmelsboten mit Passionssymbolen dar. Der eine Engel trägt Kreuz und Nägel, der andere die Dornenkrone und den wimpellosen Stab der Siegesfahne. — Nicht unerwähnt seien zwei Wasserspeier in Gestalt eines Hundes und eines Widders, die aus den Winkeln zwischen dem Portalgiebel und den Fialenriesen hervorlugen.

Arkatur  
und Fialenstatuen

Die Arkatur der Schauseite war ihrer ganzen Anordnung nach dazu bestimmt, eine Folge von sechs Heiligenstatuen in ihr Nischenwerk aufzunehmen. Allein das Loos der Nichtvollendung des oberen Abschlusses der Fassade scheint auch die geplante plastische Ausstattung in Mitleidenschaft gezogen zu haben, da nur zwei Statuen vorhanden sind: der h. Martinus, wie er seinen Mantel mit dem Schwerte theilt, um mit der einen Hälfte die Blöße eines zu Füßen des Heiligen kauernenden Nothleidenden zu bedecken, und die Figur eines königlichen Herrschers mit der Krone auf dem Haupte, erhobener Rechten und in der Linken den Reichsapfel tragend: vielleicht Kaiser Heinrich II, der Heilige, der Erbauer des Domes zu Bamberg, noch heute hochverehrt in den benachbarten fränkischen Gauen. — In den gesäulten

Nischen der vier flankirenden Strebepfeiler sind ebenfalls nur zwei Statuen zur Ausführung gekommen; sie zieren das östliche Pfeilerpaar. In der einen Figur tritt ein heiliger Pilger (St. Jakobus d. Ä.?) auf, mit ausdrucksvollen, ascetischen Gesichtszügen, an der Seite eine muschelverzierte Tasche tragend; die andere Statue ist durch schwere Schädigung des Hauptes unkenntlich geworden; nur der Rumpf blieb unverletzt und wirkt bedeutsam durch vortrefflichen Wurf der Gewandhülle.

Ueberhaupt sind es in erster Linie die Draperieen, worin die künstlerischen Vorzüge der Thalwimpfener Fassadenskulpturen gipfeln. Hier ist Adel und Schönheit mit gereiftem Stilausdruck in hohem Grade verbunden. Ueberall wogt die Faltenanordnung einfach und massvoll, ohne alle Verkünstelung oder gesuchte Berechnung auf verblüffende Wirkung, so dass einzelne dieser Gewandfiguren — wir sprechen das Wort in voller Ueberzeugung aus — den Vergleich mit den Draperieen der Antike sehr wohl aushalten können. Die Unscheinbarkeit des rauhen Sandsteines trägt leider viel dazu bei, dass manche Betrachter, deren Auge durch den gleissenden, feinkörnigen Marmor wohlgeschützter Museumsantiken verwöhnt ist, den allen Elementen preisgegebenen Skulpturen des Mittelalters geringe Beachtung schenken. Auch hat die effektvolle Behandlung der spätrömischen Antiken — und diese sind es ja, die zumeist die öffentlichen Sammlungen füllen — gegenüber der Ruhe in den Werken der frühgothischen Plastik einen wesentlichen Antheil an jener ablehnenden Haltung. Wer es aber über sich gewinnen kann, der heimathlichen Kunstübung dieser Epoche vorurtheilsfrei und liebend nachzugehen, wird gar bald in den Wimpfener Statuen, der oben gerügten Mängel ungeachtet, einer Fülle von Schönheit begegnen und insbesondere die staunenswerthe Sicherheit des in den Draperieen waltenden Stilgefühles rückhaltlos anerkennen, das in dem kundigen Beschauer die Erinnerung an die Portalskulpturen der Dome zu Reims und Amiens, aber auch an die herrlichen Gewandstatuen der Strassburger Münsterfassade wachruft.

Ueber den Urheber der geschilderten architektonisch ornamentalen und figürlich plastischen Ausstattung des Fassadenwerkes enthält der mehrfach angezogene Bericht des Burchardus de Hallis (s. o. S. 203 u. 204) nähere Auskunft, indem er den aus Frankreich zurückgekehrten *latomus* als Verfertiger der Heiligenstatuen und Einzelformen an Säulen und Fenstern bezeichnet. Dass der berufene Werkmeister auch auf dem Gebiet der höheren Plastik als hervorragender Künstler sich bewährt hat, kann nicht befremden. In jener Zeit schaffensfreudigen, vielverheissenden Kunstaufschwunges schien es nur eine Kunst zu geben, d. h. es wurde als etwas ganz Selbstverständliches angesehen, dass der Bautechniker gleich schöpferisch in der Plastik war und auch mit Pinsel und Palette umzugehen verstand. Wenn dann der Chronist noch zu der Bemerkung sich veranlasst fühlte, der Künstler habe die Wimpfener Skulpturen *multo sudore*, also im Schweisse seines Angesichts vollführt, so mochte diess mit dem Umstand zusammenhängen, dass ihm die Bearbeitung des spröderen heimischen Gesteines ungleich grössere Anstrengung auferlegte als das leichtere bildsamere Material, womit sein Meissel in den französischen Bauhütten sich vertraut gemacht hatte, ein Material, das zudem die Eigenschaft besitzt, nach der Versetzung ins Freie, mit den Jahren an Härte zuzunehmen.

Die dem *latomus* gebührende Autorschaft des Fassadenschmuckes findet übrigens an der Schauseite selbst eine ganz eigenartige, unseres Wissens einzig dastehende Unterstützung durch folgenden Thatbestand. Die Baldachine der sieben grossen Portalstatuen zeigen nämlich, anstatt der allgemein gebräuchlichen einfachen Fialenbekrönung, meisselfertig ausgearbeitete tektonische Gruppen, die bisher bald als *Stadtmauern*, bald als *niedrige, festungsartige Aufbauten und Städte im Kleinen* erklärt wurden. Sie sind es nicht. Die ungewöhnlichen Ausgestaltungen der Statuenbaldachine

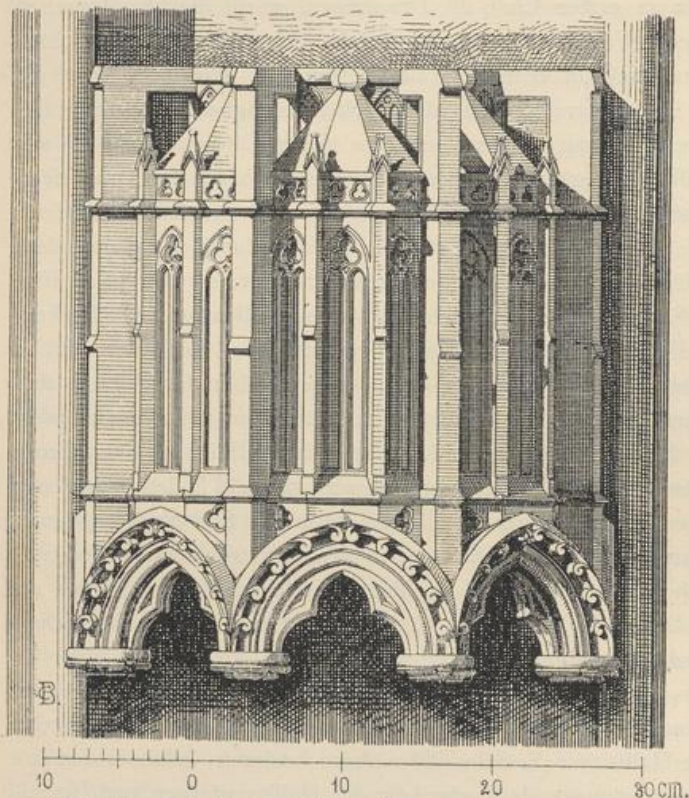


Fig. 128. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Entwickelter Statuen-Baldachin am Südportal.

geben sich vielmehr in grösster Deutlichkeit als Absidialkonstruktionen komplicirter Choranlagen mit Umgang und Kapellenkranz zu erkennen, wie solche um jene Zeit in der französischen Gothik zur vollen Ausbildung gelangt waren.\*) Einige reich ausgestattete Baldachine (wovon ein Beispiel in Fig. 128) lassen darüber keinen Zweifel, dass der vielgereiste Künstler bestrebt war, an der Hand seiner in den französischen Bauhütten gesammelten Skizzen zu zeigen, was er in der Fremde geschaut und der Aufzeichnung werth erachtet hatte. Zu Wimpfen blieben jedoch seine Absidialstudien auf dekorative Verwendung in Form von kleinen Modellen eingeschränkt. Die Struktur des Bauwerkes blieb davon unberührt, sei es dass die Ostpartie der Münsterkirche bereits den der heimischen Stilobservanz huldigenden beiden baukundigen Stiftsangehörigen *sacerdos Cunradus lapicida* und *Burchardus lapicida* (s. o. S. 206) übertragen, oder der einfachere deutsche Chorschluss von Seiten des Bauherrn Richard von Ditsenheim bevorzugt worden war. — Schlichter gestaltete Baldachine, insbesondere derjenige über der Madonnenstatue (Fig. 129), legen die

\*) Thurmartig aufgegipfelte Figurenbaldachine kommen in der deutschen Kirchenbaukunst an manchen Werken des Uebergangstiles vor, u. a. in starker Ausprägung an den Portalstatuen der Ostseite des Domes zu Bamberg.

Vermuthung nahe, dass der wissenseifrige *latomus* ausser den reicheren Absidialkonstruktionen der Kathedralen im nordöstlichen Frankreich auch die einfacheren Chorsysteme in den südöstlichen Theilen des Landes sehr wohl kannte. Analoge Baldachine werden uns im Innern des Hauptchores begegnen. — Unseres Wissens hat bis jetzt noch keine kunsthistorische Feder mit der für die Baugeschichte der Thalkirche wichtigen Erklärung des charakteristischen Gepräges der Wimpfener Statuenbaldachine sich befasst. Um so mehr nehmen wir Veranlassung, diese künstlerischen Steinurkunden hiermit in die Kunstdenkmäler-Literatur einzuführen. \*)

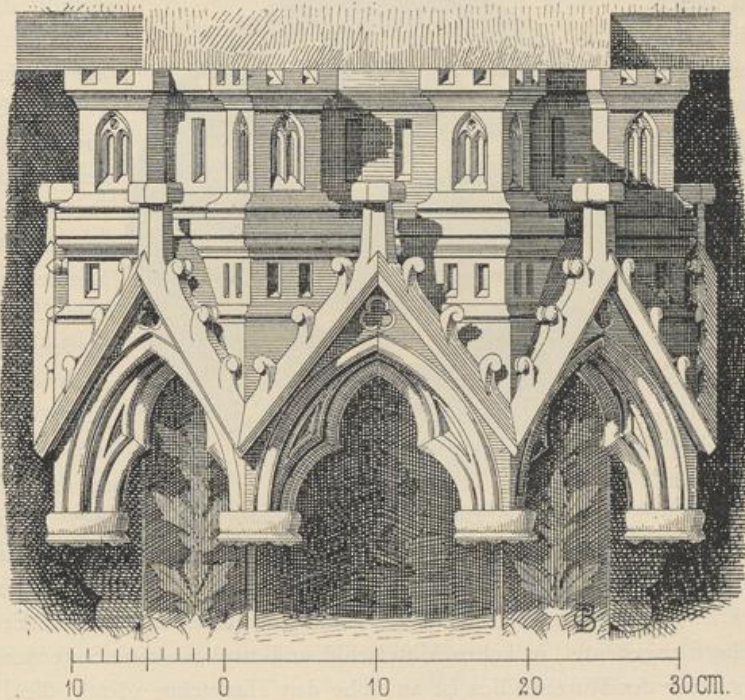


Fig. 129. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Einfacher Statuen-Baldachin am Südportal.

Noch beweiskräftiger für die Wirksamkeit des aus der Bauzone der *Isle de France* und der sogen. *königlichen Domäne* nach Deutschland zurückgekehrten Künstlers und gleichzeitig ein Merkmal seines persönlichen Wohlgefallens an der mit architektonischen Einzelformen und gediegenen Schöpfungen der Figurenplastik

\*) In einer vor etwa zwanzig Jahren unter der Leitung des Hrn. Oberbaurath v. Egle von Schülern der Stuttgarter Baugewerkschule angefertigten Serie von Aufnahmen des Stiftsmünsters, die in einer beschränkten Anzahl von autographirten Exemplaren privatim verbreitet und nicht im Buchhandel erschienen sind, befinden sich auch einige Portalbaldachine, ein Zeichen, dass Hr. von Egle deren Bedeutung erkannt hat. Leider sind die verdienstvollen Aufnahmen, welche für die Herstellung einiger unserer Abbildungen benützt worden sind, bis jetzt wenigstens, ohne begleitenden Text geblieben.

Konsolen-Hoch-  
reliefbildniss

ausgestatteten Südfassade scheint ein unterlebensgrosses Hochreliefbildniss zu sein, das an einer Fialenkonsole in der Ecke des südwestlichen Strebebfeilerpaares, auf gleicher Höhe mit den Pfeilernischen und den Arkaturgiebeln angebracht ist. (Fig. 130.) Vor einem Blätterbüschel sieht man einen jungen Mann in sitzender Haltung mit überschlagenen Beinen und zwanglos darauf gestützten Händen. Das bartlose Antlitz mit dem Ausdruck frohmüthiger, selbstzufriedener Stimmung in den Zügen ist nach vorn geneigt und scheint die Beschauer seines Werkes zu fragen: *Hab' ich's gut gemacht?* Sollen wir eine Antwort auf diese Frage geben, so kann sie nur dahin lauten, dass es dem *lato-mo* — denn diesen glauben wir in der Figur erkennen zu sollen — gelungen ist, Architektur und Plastik zu einem reichen und glänzenden Ganzen an der Schauseite der Stiftskirche zu vereinigen. — Derartige Baumeisterbildnisse sind in der Architektur des Mittelalters keine seltene Erscheinung; am häufigsten kommen sie in der Spätgothik



Fig. 130. *Wimpfen im Thal.*  
Ritterstiftskirche St. Peter. Konsolen-Hochrelief des  
Meisters der Schauseite.

vor; für die Frühgothik darf vielleicht das Wimpfener Hochrelief die Priorität beanspruchen. Ein gegen unsere Deutung des Steinbildes sprechendes Argument könnte vielleicht in dem Umstand gefunden werden, dass die vom Steinfrass geschädigte Skulptur, mit Ausnahme der barettartigen Kopfbedeckung, gewandlos zu sein scheint. \*)

Langhaus  
Aeusseres, Süd-  
fronte

Strebebfeiler  
und Strebebögen

Das Langhaus gliedert sich nach basilikaler Anordnung, wie bei Erörterung der Plananlage angedeutet, in hohes Mittelschiff und zwei niedrige Seitenschiffe. Die Umfassungsmauer des Mittelschiffes ist an Höhe dem Hauptchor gleich; die Höhe der Seitenschiffe beträgt 8,50 m. Auf der südlichen Aussenseite begleitet der die Ostpartie und den Transsept umgürtende Sockel den Bau bis zu dessen Abschluss an der Flucht der westlichen Thurmfassade, während das Kaffgesimse, nachdem es sich an der Schauseite todtgelaufen, erst an der Fenstersohlbank des Nebenschiffes wieder anhebt und mit Umschliessung der Strebebfeiler an der Westfronte endet. Das blätterreiche Kranzgesimse des Nebenschiffes lässt seinerseits die Strebebfeiler frei, die in drei Absätzen ohne Verjüngung über dem Dachrand ansteigen und in gegiebelte leere Nischen übergehen. Auf den Giebelrücken erheben sich aus neuester

\*) Die gleich dem sprichwörtlichen Veilchen wenig beachtete Figur ist noch nicht in die allgemeine Kenntniss gedrungen. Auf den Stuttgarter Blättern ist sie durch ein willkürliches, unverständliches Liniengewirre vegetativer Gebilde vertreten. Den Hinweis auf das heitere Reliefbildniss verdanken wir dem in der Kunstarchäologie der alten Reichsstadt gründlich bewanderten Hrn. Gottschick, Salinen-Kassier zu Wimpfen. — Die in Fig. 130 gegebene Abbildung ist nach einer Original-Federzeichnung des Malers Phil. Otto Schaefer, Sohn des Verfassers, angefertigt.

Zeit stammende maasswerkgeblendete Fialen in der Weise ohne Riesen, dass auf dem in Dreieckform endigenden Fialenleib unentwickelte Kreuzblumen in kleinen Gruppen den Abschluss bilden. Die Anzahl der Strebebfeiler ist vier. Aus ihrem oberen, freistehenden Quaderwerk schwingen sich Strebebögen zum Hochschiff hinan, wo sie auf Säulen mit Kelchkapitälen und Deckplatten ihre Stützpunkte finden. Nur ein einziger Strebebogen stammt aus älterer Zeit. »Die Strebebfeiler der Seitenschiffe«, schrieb Franz Kugler im Jahre 1827, »hatten auch das Gewölbe des Hauptschiffes durch freie Bögen stützen sollen, doch ist von diesen nur einer vollendet.«\*) Die drei anderen Strebebögen wurden erst in den fünfziger und sechziger Jahren ergänzt. Während aber der ältere Strebebogen mit einer luftigen Arkatur geschmückt ist, sind die modernen Bögen ohne Arkaturzier geblieben und an Stelle dieser letzteren offene Rosetten getreten. — Die bescheidene Pforte zwischen den beiden westlichen Strebebfeilern schneidet in die Horizontale des Kaffgesimses ein, das dem Spitzbogenschluss durch Ueberhöhung des Linienzuges ausweicht. Die Gliederung des Einganges beschränkt sich auf maassvollen Wechsel von Rundstäben und Hohlkehlen. — Die vier Fenster des Nebenschiffes sind durch kapitällose Pfosten zweigetheilt; die Pfosten an den Gewänden hingegen tragen Kelchkapitäle, die den Uebergang zum Bogenschlag der Giebelungen vermitteln. Das Maasswerk daselbst besteht aus fünfblättrigen Rosetten innerhalb fein profilirter Steinringe. Die Architektur der Lichtöffnungen am Hochschiff gleicht im allgemeinen derjenigen des Seitenschiffes, mit Ausnahme des Rosettenmaasswerkes, das hier in Vierpassformen auftritt.

Nebenpforte  
und Fenster-  
architektur

Die vom Kreuzgang und Kreuzgarten begrenzte Nordfront des Gotteshauses gliedert sich, übereinstimmend mit der Südfront, in Transsept, Hochschiff und Nebenschiff und zwar in schlichtem Formenausdruck. Die dekorative Ausstattung beschränkt sich auf das mit stilisirten Vegetativgebilden verzierte Kranzgesimse, welches vom Chor und Nordthurm ausgehend den Transsept umschliesst, hingegen am Langhaus das bisherige reiche ornamentale Gepräge verliert und als einfache Hohlkehle bis zur Westfassade sich fortsetzt. — Zwischen den Flankenpfeilern ist das obere Mauerwerk der nördlichen Transsepthochwand von drei kreisrunden Lichtöffnungen mit sechstheiligem Rosettenmaasswerk in triangulärer Anordnung durchbrochen. Eine entwickeltere Fensterarchitektur wie am Südtranssept war an dieser Stelle durch den anstossenden östlichen Kreuzgangflügel verwehrt. Den unvollendeten Hochgiebel über dem Kranzgesims haben jüngere Zeiten durch ein Fachwerkdreieck zu ergänzen gesucht, das dürftiger, um nicht zu sagen scheunenartiger kaum gedacht werden kann und das nicht nur den Bautheil selbst um alle Wirkung bringt, sondern die Monumentalität der ganzen Baugruppe schwer beeinträchtigt. Tagtäglich zieht die Stiftskirche die Blicke zahlreicher Reisender aller Nationen auf sich, welche die Nord- und Süd-deutschland verbindende Schienenstrasse am rechten Neckarufer vorüberführt. Der Anblick des Baudenkmales wäre erfreuend und erhebend, drängte sich nicht der architekturlose Fachwerkgiebel als *partie honteuse* wahrhaft beleidigend in den Vordergrund, sicherlich nicht zur Verherrlichung deutschen Namens und deutschen Kunstsinn. Hier wird darum die geplante Erneuerung zunächst einzusetzen haben,

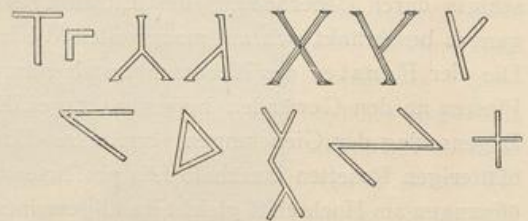
Nordfronte

\*) Vergl. dieses Autors »Kleine Schriften«, B. I, S. 97.

um ein Horrendum aus der Welt zu schaffen und dem hehren Gotteshaus einen wesentlichen Theil seiner Würde zurückzugeben.

An der Nordfront des Langhauses stimmen Sockel und Kaffgesims, Strebe-  
pfeiler und Fensterarchitektur mit der Südfront in der Hauptsache überein. Die  
Strebebögen sind sämtlich neuen Ursprunges; sie deuten auf die Entstehung um  
die Mitte dieses Jahrhunderts, wo die moderne Gothik noch nicht überall auf der  
vollen Höhe richtiger Erkenntniss und reinen Nachempfindens der alten Kunst  
angelangt war. — Die Umfassungsmauer des Nebenschiffes zeigt zwischen den  
Strebe Pfeilern Spuren von Gewölberippen und Kragsteinen; es sind Ueberreste ehe-  
maliger Kapellen, die allem Anschein nach als Sepulkralkapellen errichtet und  
von dem als Stiftsfriedhof dienenden Kreuzgarten her zugänglich waren. Dem puri-  
stischen Unverstand, welchem bald nach der Säkularisation so Manches zum Opfer  
gefallen, scheint auch die malerische Gruppe dieser das Kreuzgangviereck ver-  
vollständigenden kleinen Heiligthümer  
ein Dorn im Auge gewesen zu sein.

Am Aeusseren der Ritterstifts-  
kirche treten in Wiederholungen fol-  
gende Steinmetzzeichen\*) auf:



Innenbau,  
Allgemeines

Betritt man das Innere der  
Stiftskirche von der Westseite her

und hat man das Befremdliche der schiefen Axenstellungen — wovon S. 203 bei Er-  
örterung der allgemeinen Plananlage die Rede war — überwunden, so fühlt sich der  
Beschauer durch die Entfaltung der reinsten Formen des gothischen Stiles freudig be-  
rührt und er empfängt den Eindruck gemeinsamer Harmonie aller Theile eines reich  
gegliederten baulichen Ganzen, in dessen Einzelformen der nämliche Rhythmus nach-  
klingt, der in den Hauptformen waltet und webt. (Fig. 131, 132, 133, 134.) Die Aus-  
führung überrascht durch die wohlabgewogene Sicherheit, womit die wesentlichen  
Strukturfaktoren und dekorativen Momente betont, alles Kleinliche, Unwirksame aber  
vermieden ist. Wir möchten die Gesamterscheinung des bewunderungswürdigen Innen-  
baues klassisch im Sinn des Hochvortrefflichen nennen, über das hinaus die künst-  
lerische Erfindungs- und Gestaltungskraft nicht höher reicht. Hier ist das Prinzip  
des Spitzbogenstiles mit grösster Folgerichtigkeit und Schönheit bis zur Verkörperung  
des Ideales entwickelt und durchgebildet. — Schade, dass der Eindruck des Erhabenen  
und Ergreifenden erheblich herabgestimmt wird durch den Zustand der Verwahr-  
losung des hehren Gotteshauses, durch die Uebertünchung der alten Wandgemälde  
und der Polychromirung sowie durch den Verlust des früheren magischen Licht-  
stromes bunter Glasmalereien figürlichen und ornamentalen Inhalts, ein Schmuck, an  
dessen Stelle theils um die Mitte des 18. theils im Beginn des 19. Jahrhunderts —  
geringe noch vorhandene Spuren ausgenommen — farblose Wände und gewöhnliche  
Fensterverglasung getreten sind.

Chor

Der Chorraum — 17 m hoch, 8 m breit — besteht aus dem Chorraum  
und einem kleinen, nur die Breite der anliegenden Thürme messenden Vorchor,

\*) Diese und die weiter unten folgenden drei Gruppen Thalwimpfener Steinmetzzeichen ver-  
danken wir der Mittheilung des Hrn. C. Bronner.



*Fig. 131. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Innenbau, Blick gen Ost.*





Fig. 132. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Innenbau, Blick gen West.

der jedoch durch Angliederung des Vierungsquadrates und dessen durch hohe Steinschranken bewirkte Abgrenzung nach den Seiten hin eine beträchtliche Erweiterung erfahren hat. Der auf diese Weise mit dem Chor und Vorchor zu einem stattlichen Ganzen von 10 m Länge verbundene und um eine Stufe über das Langhaus erhöhte Vierungsraum wird von kraftvollen Bündelpfeilern flankiert, die auf wuchtigen Polygon-

basamenten ruhen und in belebter Gliederung ihrer zahlreichen um den Pfeilerkern gereihten alten und jungen Dienste in die mit Blättern heimischer Flora geschmückten Kapitälgruppen übergehen, auf deren Deckplatten die Gewölbeanfänge ansetzen und als vielgestaltige Bögen, Gurten und Rippen nach oben sich verzweigen. (Fig. 135.) Die beiden westlichen Vierungspfeiler steigen frei zur Wölbung hinan; die beiden

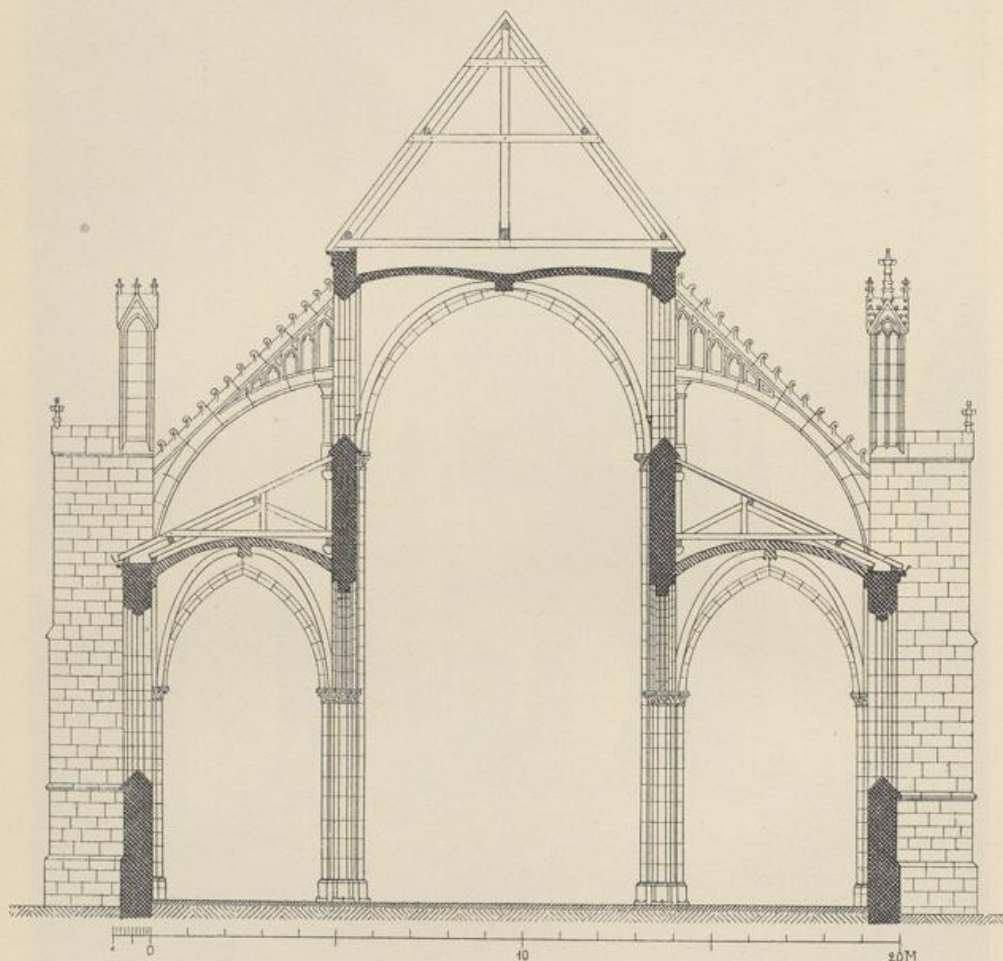


Fig. 134. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Querschnitt.

östlichen stehen mit den Chorthürmen im Mauerverband. — Der Vorchor liegt eine Stufe höher als der Vierungsraum, zwischen dessen östlichem Pfeilerpaar der Triumphbogen (*arcus triumphalis*) sich ausspannt, welcher den eigentlichen Zugang zum Altarheiligthum bezeichnet. Die Thüren an den Schmalseiten des Vorchores führen in die Untergeschosse der Thürme, die als Sakristeien dienen. Ueber den Eingängen streben kräftig gegliederte Fensterblenden mit dreifachen Pfostenstellungen aus steilen Sohlbänken bis zu den Scheidbögen hinan; nur stellenweise ist das Mauerwerk zur Erhellung der Thurmtruppen von kleinen Viereckfenstern durchbrochen.



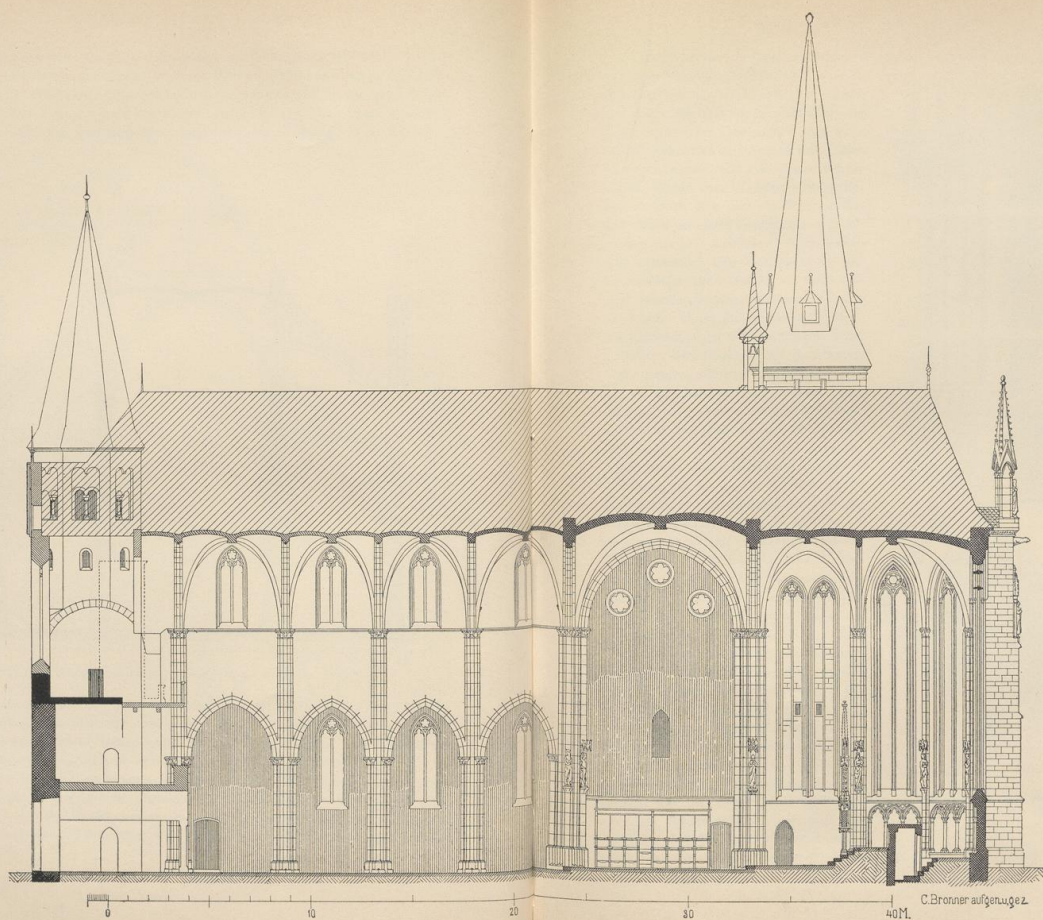


Fig. 133. Wimpfen im Thal. Pfarrkirche St. Peter. Längsschnitt.



Zur Chorapsis führt ein Stufenpaar, an dessen beiden Seiten je eine Gruppe von drei schlanken Dreiviertel-Säulen an die entsprechende Hochwand sich anlehnt. Aehnliche Säulengruppen stehen in den Polygonecken des Chorraumes. Aus ihren Pfeilerknäufen der Vierung verwandten Kapitälern steigen leicht gekahlte, seitlich abgefaste Rippen zum Wölbungsscheitel empor, entfalten sich dort als Sterngewölbe und treffen in einem Schlussstein von bemerkenswerther ikonischer Doppelgestaltung zusammen. Den Mittelpunkt des Gewölbescheitels bildet nämlich ein von Laubwerk umrahmtes Menschenhaupt in Flachrelief nebst einem als Hochrelief skulptierten Frauenkopf mit wild flatterndem Haar, entstellten Gesichtszügen und zu schmerzvoller Klage geöffneten Lippen. (Fig. 136.) Es ist die Allegorie der *Wibpin*- oder *Weiberpein* als schaudererregendes Gedenkzeichen an die Bedrängnisse der Hunnennoth, wie der Volksmund die Ungarninvasion nennt. Die Darstellung stimmt im Grundzug mit den am Chorschlussstein der Stadtkirche und am Gewölbe der alten Sakristei der Dominikanerkirche zu Wimpfen am Berg angebrachten Wibpin-Steinbildern (s. o. S. 24 u. S. 115) überein. Das Weiberpeinrelief in der Thalkirche hat ohne Zweifel das höhere Alter unter diesen drei phantastischen Skulpturen für sich, die in der legendarischen Historie Wimpfens und in der Bevölkerung der alten Reichsstadt noch zur Stunde eine bedeutsame Rolle spielen. Die Schlusssteine in den Wölbungen des Vorchores und der Vierung sind nicht ikonisch sondern vegetativ ornamentiert als luftig geschlungene Blätterkränze; hingegen zeigt das Rippenwerk dieser Gewölbespannungen die gleiche Kehlung und Abfasung wie die Rippen im Chorraum.

Dem raumprüfenden Auge wird am Innenbau der Ostpartie die Erscheinung nicht entgehen, dass der Mittelpunkt des Chorschlusssteines und die Mittelpunkte der

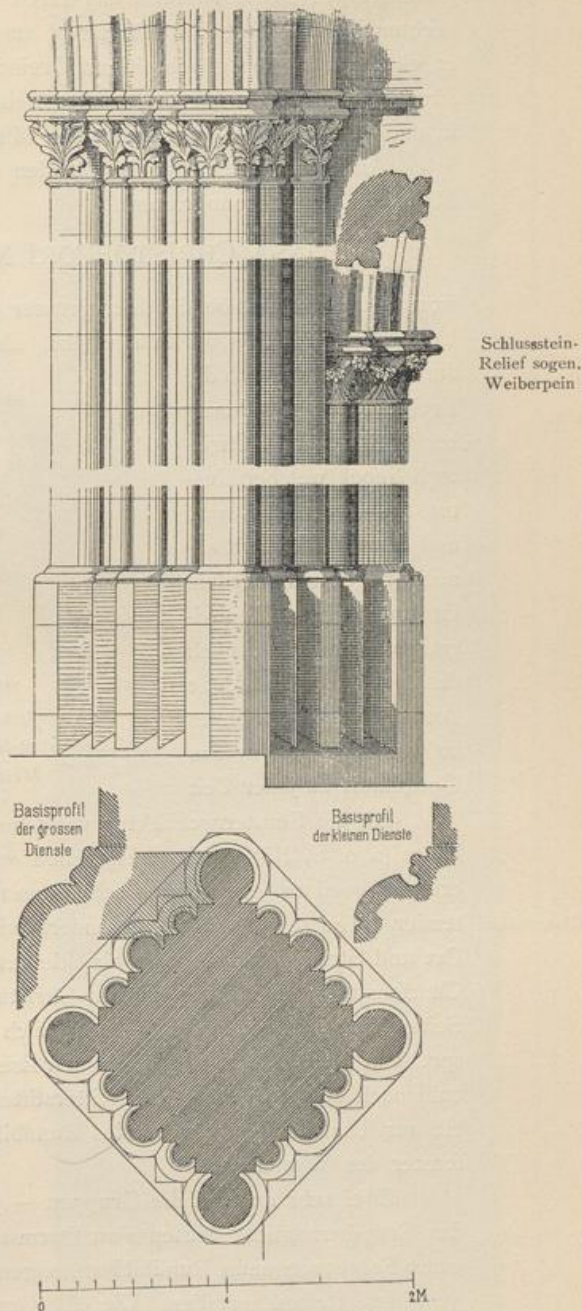


Fig. 135. Wimpfen im Thal, Ritterstiftskirche St. Peter. Bündelpfeiler in der Vierung.

beiden östlichen Bündelpfeiler der Vierung durch Verbindung gerader Linien ein gleichseitiges Dreieck bilden, das durch Verlängerung seiner Schenkel bis zu den im rechten Winkel zwischen Transsept und Langhaus stehenden beiden Bündelpfeilern zu einem grösseren gleichseitigen Dreieck sich ausgestaltet. Kein Zweifel, dass die Erscheinung als ein hervorragendes Beispiel bewusster Anwendung der Triangulatur in der Sakralbaukunst des deutschen Mittelalters sich darstellt.

Am Gurtbogen, der die beiden Chorpfeiler verbindet, steht in lateinischen Majuskeln das Chronogramm:

IMPENSA CHRISTOPHORI NEBEL CVSTODIS RENOVATA,

woraus durch Addition der hier grösser dargestellten, im Original in Roth gesetzten Lettern die Zahl 1764 sich ergibt, als Jahreszahl der Erneuerung des Inneren der Stiftskirche durch die Freigebigkeit des Mainzer Weihbischofes Christoph Nebel, welcher Kustos des Ritterstiftes war und dessen Kenotaph wir noch begegnen werden. Ist unter jener Renovierung allem Anschein nach das noch jetzt vorhandene Aussehen des Innenbaues zu verstehen, so war das Gotteshaus zu jener Zeit



Fig. 136. Wimpfen im Thal.  
Ritterstiftskirche St. Peter.  
Schlussstein-Relief im Chor; sogen.  
Weiberpein.

dem Schicksal dürtigster Weissbinderei verfallen, die ohne Rücksicht auf ältere, stiltüchtige Bemalung Alles und Jedes in ein Leichentuch gleichmässig farbloser Kalktünche hüllte und anstatt eine kunstvolle Erneuerung herbeizuführen eine kunstlose Schlimmbesserung ärgsten Unschmackes verübt hat.

Glasgemälde

An die Fensterarchitektur des Chorraumes, die bei Erörterung des Aussenbaues (s. o. S. 215) bereits besprochen wurde, sei an dieser Stelle nochmals kurz erinnert, weil an jenen hohen schlanken fünf Lichtöffnungen eine reiche Folge leuchtender Glasgemälde zu besonders wirkungsvollem Ausdruck gelangt war. An Ort und Stelle ist nur noch ein kleines Fragment im Giebelschluss des mittleren Chorfensters übrig. Man erkennt Christus in der Herrlichkeit thronend und zu den Seiten zwei schwebende Engel mit Kelch und Kerze in den Händen. Die Färbung sprüht in Gelb, Roth und Blau. Grössere Bestandtheile des Gemäldecyklus kamen bald nach der Aufhebung des Ritterstiftes an andere Orte. Im Wormser Dom zierte ein aus Thalwimpfen stammendes Rundbild inmitten anderer Buntscheiben das Mittelfenster des Westchores.

Zwei sehr ansehnliche Gruppen — je 2,20 m hoch, 56 cm breit — gelangten in das Grossherzogliche Museum zu Darmstadt. Jede der beiden Gruppen besteht aus einer Folge von neun Rundbildern, sogen. Medaillons, welche in drei übereinander geordnete Reihen zerfallen. Die eine Gruppe hat Vorgänge aus dem alten Bund zum Gegenstand, die andere Gruppe vertritt den neuen Bund durch Scenen aus dem Leben Jesu. Einen inneren Zusammenhang der beiden Gruppen erkennt man in den zwischen manchen alttestamentlichen und neutestamentlichen Schilderungen obwaltenden Beziehungen, wie solche in konkordanzmässiger Gegenüberstellung vornehm-



G. BRONNER gez.

Lith. Anst. v. Werner & Winter, Frankfurt a/M.

Fig. 137. Wimpfen im Thal. Aus einer Folge von Glasgemälden; ursprünglich in einem Chorfenster der Ritterstiftskirche St. Peter, jetzt im Grossherzoglichen Museum zu Darmstadt.



lich den typologischen Bilderhandschriften des Mittelalters eigenthümlich sind und auch mehrfach durch die Plastik an Kirchenportalen hochkünstlerischen Ausdruck gefunden haben.

Die neun Rundbilder aus dem alten Bunde zeigen in der ersten Reihe: Noah aus der Arche schauend und die verheissungsvolle Taube erblickend, Moses vor dem brennenden Dornbusch und die Aufrichtung der ehernen Schlange in der Wüste; in der zweiten Reihe: König David als Vorbild des Einzugs Christi in Jerusalem, Simson mit der Tempelsäule und Gideon mit dem thaubenetzten Vliess; in der dritten Reihe: eine Symbolisirung der h. Taufe, das Lamm als Sinnbild des Opfertodes Jesu und den weisen Salomo als Vorläufer des Weltrichters. — In den neun Rundbildern aus dem neuen Bunde sieht man in der ersten Reihe die Anbetung der hh. drei Könige, Simeon das Jesuskind im Tempel erblickend, und die Taufe im Jordan; die zweite Reihe umfasst den Einzug Christi in Jerusalem, den Verrath des Judas und Jesus vor dem König Herodes; die dritte Reihe enthält als weitere Passionsszenen die Geisselung und die Kreuzigung in den beiden oberen Medaillons, während im untersten Rundbild ein Löwe mit offenem Rachen vor seinen beiden Jungen erscheint, über die er seinen Hauch in vollem Strom ausgiesst. Die Symbolik bringt diese Darstellung mit der Auferstehung Christi in Verbindung, im Anschluss an die Erzählung, dass der Löwe seine Jungen, welche die Löwin todt zur Welt bringe, am dritten Tage nach der Geburt durch seinen Athem zum Leben erwecke. Auch sonst gilt der Löwe als Symbol des Erlösers, insbesondere nach der Genesis und der Apokalypse als Löwe vom Stamm Juda, wohl zu unterscheiden vom Symbol des brüllenden Löwen, der als Prinzip des Bösen vom Messias unter die Füße getreten wird. Die Bedeutung des Löwen als König der Fauna auf der in Rede stehenden Glastafel ist jedenfalls eine der bemerkenswerthesten Erscheinungen im ganzen Bereich der alten Thiersymbolik.

Die dargestellten Vorgänge bestehen theils aus einfachen, theils aus figurenreichen Gruppenbildern, die mit anerkennenswerthem Geschick in die verhältnissmässig kleinen Medaillons von nur 45 cm Durchmesser hineinkomponirt sind. Gleich der Figurenanzahl ist auch die Auffassung des Gegenständlichen mitunter sehr verschieden, wie beispielsweise auf dem vier Felder reproduzierenden polychromen Blatt (Fig. 137) die naive Darstellung der Jordantaufer einerseits und andererseits die dramatische Wiedergabe des Judasverraths erkennen lassen. — Die heiligen Personen tragen durchweg die ideale Gewandung des faltenreichen Mantels; es kommen aber auch realistische, dem unmittelbaren Leben entnommene Kostümmotive vor, darunter der mittelalttrige spitze Judenhut bei Schergen und Peinigern. Als verzierendes Schöne tritt hinzu, dass die Medaillons der neutestamentlichen Folge und ihre Zwischenräume von edelgeschwungenen vegetabilischen Ornamenten umrankt sind, wobei grünes Gezweige und buntes Epheu- und Ahornlaub die Hauptrolle spielen und von tiefrothem Grund sich abheben. Auf den Tafeln der alttestamentlichen Bilderfolge erfüllen lineare Motive in Form von bunten Quadrirungen diesen Zweck. Auch die Scheibe des symbolischen Löwen, die wohl einem anderen als dem neutestamentlichen Cyklus entstammen mag, zeigt solche lineare Ornamente als Untergrund. — Etwaige moderne Laienbedenken, hervorgerufen durch die starke Umriss-

zeichnung und die allzu kräftige Charakterisirung der Köpfe mittelst Schwarzloth, werden bei der Erwägung schwinden, dass der Schmuck der Glasmalerei, zumal in grossräumigen Gotteshäusern, nicht auf das Schauen in der Nähe, sondern auf das Betrachten aus entsprechender Ferne berechnet war und noch ist, wenn die beabsichtigte Wirkung nicht verloren gehen soll.

In Stil und Technik weist der Gemäldecyklus, welcher in allem Wesentlichen intakt ist und nur geringe moderne Ergänzungen aufweist, entschieden auf die Entstehungs-

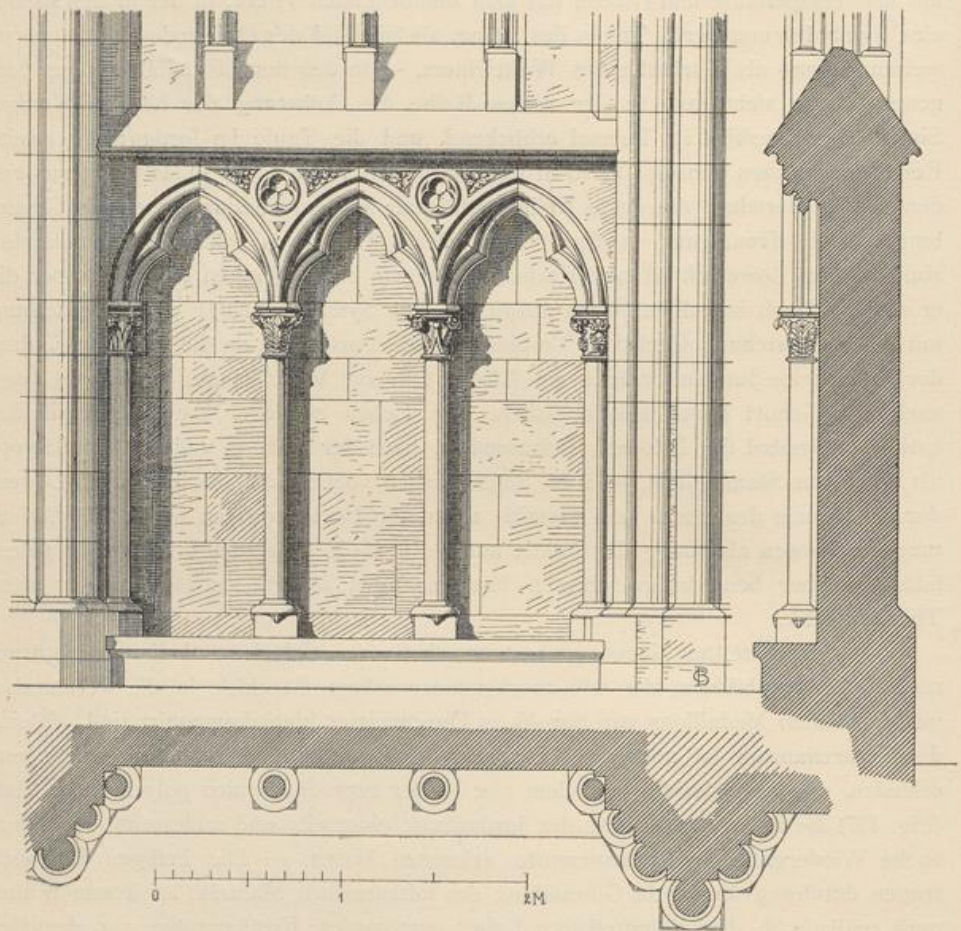


Fig. 138. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Motiv der Chorarkatur.

zeit der Stiftskirche, mithin auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hin. In Betracht der Zerstörung und Entfremdung vieler solcher farbenfreudiger Kunstwerke, sind die Wimpfener Tafeln als höchst seltene Ueberreste frühgothischer Glasmalerei anzusehen und zu würdigen. Die harmonische Zusammenstimmung der vollen und kräftigen Töne verdient mindestens die gleiche Beachtung wie die ungewöhnliche Gluth und Tiefe der Farben an sich, wobei Purpurroth, Goldgelb und Hellgelb, Smaragdgrün, Dunkelblau, Hellblau, Violett und Weiss die überreiche Palette bilden.

eine Farbensymphonie, die zumal bei sonnenbestrahltem Himmel eine wahre Augenweide für den kunstsinnigen Betrachter ist. — Was die herrlichen Leistungen ferner auszeichnet, liegt in dem Umstand, dass der Sinn für Harmonie überall durchdringt. Auch ist ihr ornamentaler Charakter nirgends zu Gunsten gemalter Architektur preisgegeben, wie diess in den späteren Stadien der Gothik und der Renaissance, wie nicht minder in der heutigen kirchlichen Glasmalerei oft bis zum Uebermass geschieht. In dieser räumlichen Einschränkung der alten Kunst auf symmetrisch vertheilte Felder, die den Eindruck lichtdurchstrahlter Prachtteppiche machen, wie solche vor der Einführung der Verglasung als wirklicher Fensterverschluss dienten, liegt ein wesentliches Moment der so erhabenen und wunderbaren Gesamtwirkung der Wimpfener Glasgemälde aus der Ritterstiftskirche St. Peter. — Die Frage nach der Herkunft der kunstarchäologisch wie künstlerisch und kunsttechnisch werthvollen Bilderfolge ist zur Zeit noch eine offene und vorerst nur hypothetisch zu beantworten. Unsererseits neigen wir der Annahme zu, dass der Ursprung dieser Glasgemälde ihrem ganzen Charakter nach auf oberbayerische Klöster zurückzuführen ist, die im Mittelalter eifrige Pflegestätten des edleren Kunstgewerbes überhaupt gewesen sind und in Sachen der Glasmalerei ihre Impulse von der Abtei Tegernsee, der Wiege dieser leuchtenden Kunsttechnik, erhalten hatten.

Eine im Aufbau wie in den Einzelformen vortreffliche Dekoration der unteren Chorwände besteht in der fünfteiligen Arkatur, die an den Polygonseiten zwischen den dort zum Gewölbe aufstrebenden Bündelsäulen in Form von Blendnischen bis an die Fenstersohlbänke reicht. Jede einzelne Arkaturgruppe (Fig. 138) enthält drei Nischenfelder, die durch vier freistehende, basamentirte Rundsäulen mit Knospen- und Laubkapitälen in Kelchform gebildet werden. (Fig. 139.) Den Säulenabaken entsteigen feingegliederte Spitzbögen mit schmalen Dreiblattfüllungen im Giebelschluss, während unmittelbar darüber in den Spandrillen und kleineren Zwickeln theils Dreipässe, theils trefflich gemeisselte Blätter und Blüthen der vaterländischen Flora erscheinen und durch ihr lebendiges Formenspiel die Arkatur nach oben als heiteres Schmuckwerk abschliessen. (Fig. 140.)

Wir würden das stimmungsvolle Gesamtbild, welches der Chorraum auch ohne Mithilfe der entfremdeten Glasgemälde den Blicken noch immer darbietet, beeinträchtigen und die Wirkung, die nur vom Ganzen ausgeht, hintansetzen, wollten wir nicht auch im Anschluss an seine tektonischen Faktoren und deren Einzelformen der künstlerischen Ausstattung gedenken, die dem hehren Altarhause durch andere



Fig. 139. *Wimpfen im Thal.*  
Ritterstiftskirche St. Peter. Säulenkapitäl  
in der Chorarkatur.

Arkatur  
im Chorraum

Chorstatuen

Kunstgattungen, insbesondere durch Mithilfe der Plastik zu theil geworden ist. — In gleicher Höhe mit den Sohlbänken der Fensterarchitektur brechen die an den Seiten des Triumphbogens und in den Polygonwinkeln des Chorhauptes vorspringenden sechs Mittelsäulen der Bündelpfeiler plötzlich ab und gehen in knaufförmige Podien über, auf denen Statuen von dreiviertel Lebensgrösse unter Baldachinen stehen. Oberhalb der Baldachine nehmen die Säulen ihre Normalgestalt wieder an und streben ohne weitere Unterbrechung der Wölbung zu. In diesen Statuen sind sechs *icones sanctorum* d. i. *Heiligenfiguren* zu erkennen, womit nach dem Bericht des Chronisten *Burchardus de Hallis* der *latomus artifex* die neuerbaute Stiftskirche *intus*, *innen* geschmückt, nachdem sein trefflicher Meissel *exterius*, *aussen* in ähnlichen Werken der Skulptur am Portal der Schauseite sich erprobt hatte.

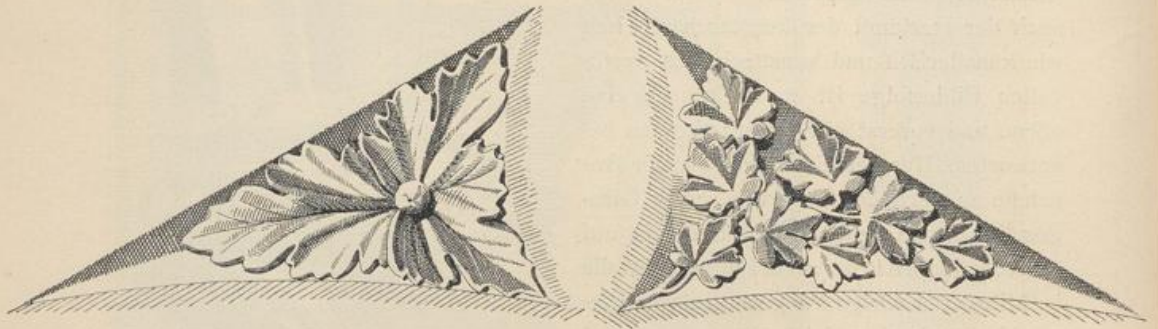


Fig. 140. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Zwickelornamente in der Chorarkatur.

Die Statuenreihe beginnt an der Nordseite des Chorhauptes mit der Madonna und dem Christkinde. An diese Gruppe schliessen sich die Figuren dreier Ordensstifter im Klosterhabit: St. Antonius der Einsiedler aus der Thebais und Begründer des Mönchsthumes, mit Pilgerstab und einem Glöckchen als Zeichen der Nachtwache der Ordensgenossen; St. Franziskus Seraphicus von Assisi mit den Wundmalen an den ausgestreckten Händen, und St. Bernhard von Clairvaux in das Lesen der heiligen Schrift vertieft, der Stifter des nach ihm benannten Cistercienser-Zweigordens der Bernhardiner. Dann folgt der h. Apostel Thomas mit Namenbezeichnung auf einem Spruchband und als Blutzeuge eine Lanze tragend. Den Schluss der Serie bildet eine mit der Diakonendalmatika bekleidete, ein Buch als Zeichen des Lektorenamtes und eine Palme als Merkmal des Martyriums tragende jugendliche Heiligenfigur, deren Erklärung auf Grund des liturgischen Gewandes und der Attribute ebensowohl als St. Vincentius zulässig ist wie als St. Laurentius und St. Stephanus, denen, wenn auch nicht in der malerischen, so doch in der statuarischen Darstellung die gleichen ikonographischen Abzeichen zukommen. Diesen Skulpturen gesellen sich am Choreingang noch zwei weitere Statuen bei, die auf den mit meisseltüchtigen Erdbeerranken verzierten Absätzen der östlichen Vierungspfeiler stehen. Die eine Figur mit Krönungsdiadem und dem Attribut des Kelches in der Linken, auf den die Rechte bedeutungsvoll hindeutet, soll den König Melchisedech von Salem als Vertreter des alten Bundes und gleichzeitig als Prototypus des neuen Bundes darstellen; die andere



*Fig. 141. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Madonnenstatue unter reichem Baldachin im Chor.*



Statue in bischöflichem Ornat mit Mitra, Pedum und Evangeliar wird als St. Bonifatius, Apostel der Deutschen erklärt. — Kein Zweifel, dass diese acht Statuen der gleichen Werkstatt entstammen wie die Portalskulpturen. Sie haben mit letzteren den Vorzug reiner, gemessener Drapierung der Gewänder gemein, die bald in schlichter

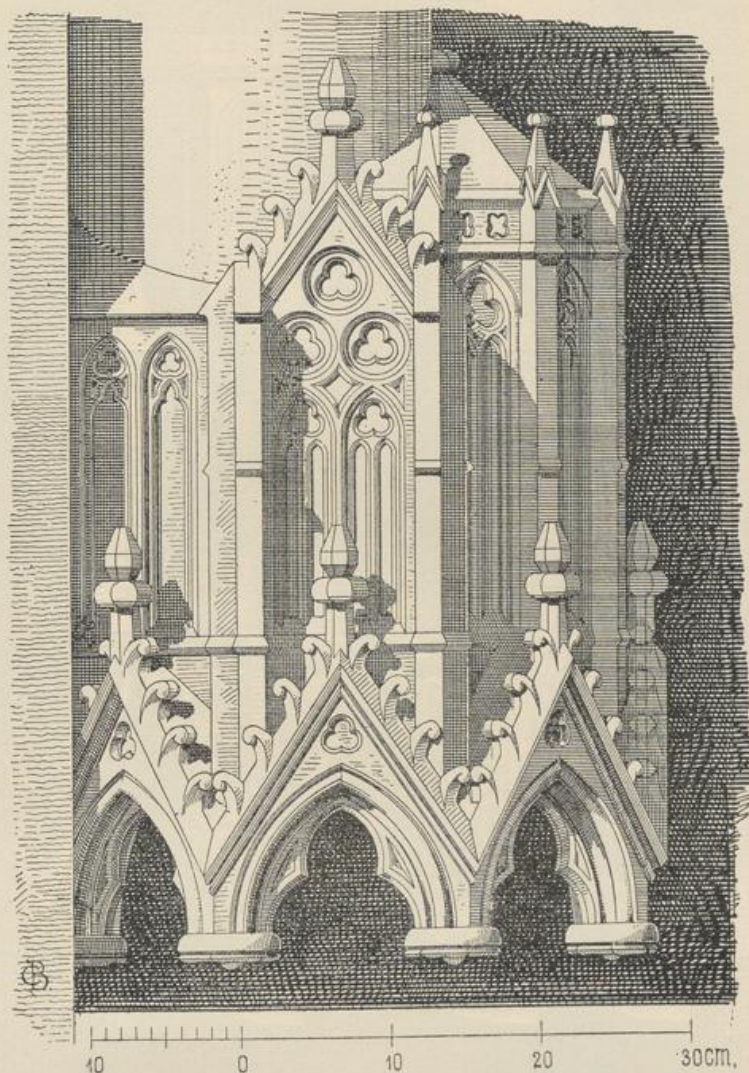


Fig. 142. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Statuenbaldachin am nordöstlichen Vierungspfeiler.

Anordnung bald in vollem bewegtem Faltenwurf herabfliessen. Auch ist ein entschiedener Fortschritt darin zu erkennen, dass mit sichtlicher Beachtung edlen Ausdruckes in den Gesichtszügen jene Manier, die an den Portalstatuen so ungünstig wirkt, durchweg vermieden ist. — Die alte Polychromirung ist verschiedentlich und nicht immer mit Erfolg durch jüngere Farbengebung verdrängt. Nur die Gestalt des jugendlichen Martyrers scheint von der neueren Buntfarbigkeit unberührt geblieben zu sein.

Die tüchtigste Leistung unter sämtlichen acht Skulpturen ist unstreitig die Madonnenstatue Gruppe der Madonna mit dem Jesusknaben. (Fig. 141.)\* Beide Figuren

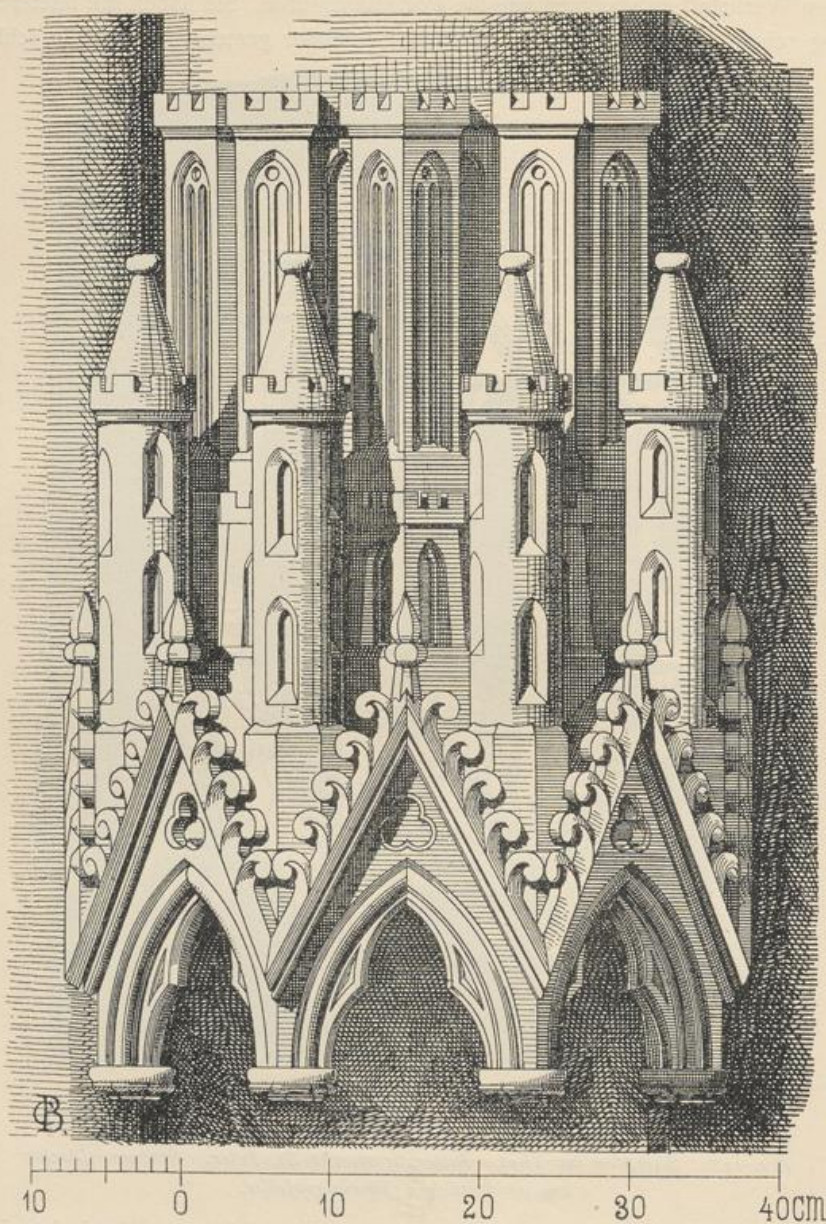


Fig. 143. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Statuenbaldachin am südöstlichen Vierungspfeiler.

\*) Auf Fig. 150 (S. 248), deren Hauptgegenstand das Sakramentshäuschen der Ritterstiftskirche bildet, ist obige Skulptur ebenfalls dargestellt, allerdings in kleinerer Abmessung; trotzdem will es uns scheinen, dass die Profilstellung dieser Aufnahme die Vorzüge der Madonnenstatue, zumal ihre feinen Lineamente und Bewegungsmotive ungleich günstiger wiedergibt als der grössere Lichtdruck Fig. 141.

sind gekrönt. Die Gestalt der Muttergottes strahlt von Hoheit und Würde. Unter der Krone drängt sich das mit einem kurzen Schleier bedeckte Gelock hervor. Der linke Arm trägt das Christuskind, dessen rechte Hand allem Anschein nach in moderner Zeit unschön erneuert wurde. Der Blick der Madonna ist auf den zarten Sohn gerichtet, der in kindlicher Heiterkeit zur geliebten Mutter emporschaut und beide Händchen auf ihre Brust legt. Die gebogene Haltung der Gruppe erklärt sich allerdings aus dem belasteten linken Arm der Mutter; allein die Erscheinung ist auch charakteristisch als ein fast sämtlichen Madonnenstatuen der Epoche eigenthümlicher, verstärkter Ausdruck der Empfindung, ein Motiv, das damals durch die mit cisalpinischen Architekten nach Italien gewanderten Plastiker dort viel Verbreitung fand, besonders in Toskana. Die Gewandung der Figur ist ein Meisterstück vornehmer Anordnung in freiem und doch weichem Wurf. Wir bemerken in diesem Betracht verwandte Züge mit der Marienstatue am Thürpfeiler des Südportales; in allem Uebrigen jedoch ist das letztere Werk weit entfernt von der fesselnden Hoheit und stillen Grösse der Chormadonna.

Den Zusammenhang mit der Werkstatt, welcher die Portal-skulpturen entsprossen sind, bekundet an den Chorstatuen, ausser plastischen Analogieen, auch die verwandte Bildung der Baldachine in Form von einfacheren und reicheren Absidialkonstruktionen des französischen Kathedralensystems mit Chorumgängen und Kapellenumkränzung. Nur der Madonnenbaldachin macht insofern eine Ausnahme, als seine Struktur offenbar nicht einer grösseren Kirche sondern einem kleineren Heiligthum nachgebildet ist, an dessen Ausschmückung Architektur und Plastik gleichmässig sich betheiligten. In der Mittelnische einer Apside thront Christus als Weltrichter; in den Seitennischen erscheinen die Jungfrau Maria und der Evangelist Johannes, die als typische Fürbittende fast bei keiner Darstellung des jüngsten Tages im Bereich der Kunst des Mittelalters und der Renaissance fehlen; weiterhin lassen beschwingte Himmelsboten die Posaunen des Weltgerichts ertönen. Mit aner kennenswerthem Meisselgeschick hat der Künstler diese zierlichen Figurinen dem spröden Sandstein zu entlocken gewusst und dabei nicht unterlassen, das Material auf seine für Jahrhunderte berechnete Dauerhaftigkeit mit Verständniss auszuwählen. — Unter den streng architektonisch entwickelten Baldachinen sind diejenigen über den beiden Statuen an den östlichen Vierungspfeilern von besonders reicher Durchbildung des vielgestaltigen Strebensystems, der Fensterarchitektur, der Kapellengruppierung und der theilweise gethürmten Fialengipfelung. (Fig. 142 u. Fig. 143.)

Im Anschluss an die herrliche Statuenfolge des Chorinneren dürfte hier der Hinweis auf eine Skulptur geboten sein, die im Kapitelsaal des Kreuzganges, mitten unter verschiedenen dort aufbewahrten, mehr oder weniger trümmerhaften Ueberresten architektonischer Einzelformen, als eine bemerkenswerthe frühgothische



Statuen-  
baldachine

Fig. 144. Wimpfen  
im Thal, Ritterstifts-  
kirche St. Peter.  
Engelstatue im Ka-  
pitelsaal.

Engelstatue im  
Kapitelsaal

Schöpfung unter den plastischen Schätzen der Stiftskirche hervorragt. Es ist eine Engelstatue von zweidrittel Lebensgrösse. (Fig. 144.) Das Antlitz des in Jugend und Schönheit strahlenden Himmelsboten zeigt den freundlichen, lächelnden Zug, der auch den Portalfiguren eigenthümlich ist; hier tritt jedoch dieses Charakteristikum maassvoll auf und wirkt verfeinert durch den Ausdruck der Milde und Holdseligkeit. Das dichte Haargelock walt frei um das etwas nach vorn geneigte Haupt, dessen Senkung auf einen ursprünglich erhöhten Standort des Steinbildes an den westlichen Vierungspfeilern oder in der Arkatur der Schauseite schliessen lässt. Ein bis auf die Fussspitzen in einfach vollem Wurf herabfliessendes Gewand umhüllt die in ruhiger

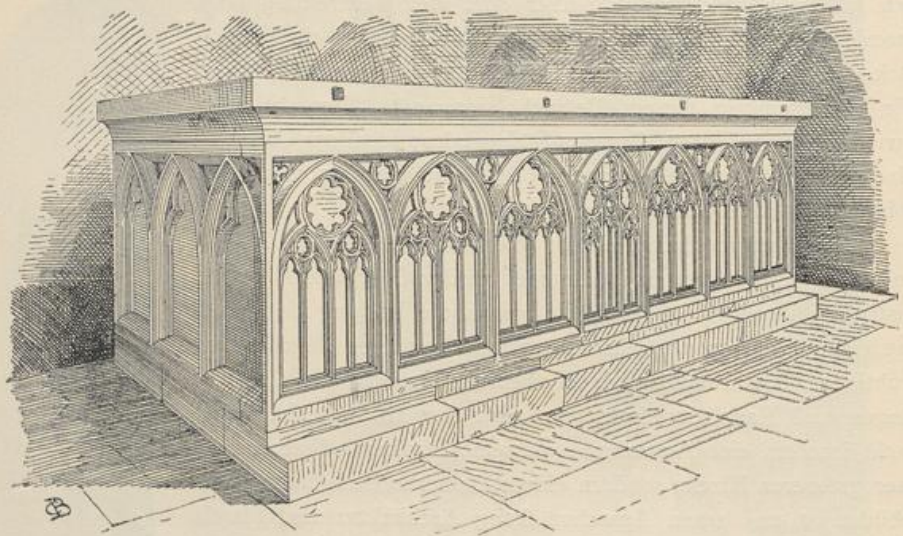


Fig. 145. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Hochaltar mensa.

Haltung dastehende schlanke Gestalt, die mit der rechten Hand (die Linke fehlt) ein Blasinstrument in Form eines Oliphantenhornes hält und dadurch als Verkündiger des Weltgerichtes sich zu erkennen gibt. Sieht man von dem befangenen und missglückten Motiv der gespreizten Finger ab, so erscheint die Statue tadello in Komposition und Meisselführung. Adel des Linienzuges und Feinheit der Empfindung fliessen vereint mit gereiftem Stilgepräge harmonisch in einander, und die Beachtung des Geistigen und Naturwahren (Idealrealismus im besten Sinn) verleiht dem Werke Regung und Leben, mit einem Wort Seele. Diese Eigenschaften sichern der Figur des Himmelsboten, gleich den Chorstatuen, einen Ehrenplatz in der Geschichte der Plastik frühgothischen Stiles.

Hochaltar  
Altarmensa

Umgeben von dem oben erörterten reichen architektonisch-plastischen Schmuck des Chorraumes erhebt sich in dessen Mittelpunkt der Hochaltar auf einem fünfstufigen, pyramidal verjüngten Unterbau. Die Altarmensa — 3,36 m lang, 1,35 m breit, 1,15 m hoch — ist mit einer kräftig profilirten Blendarkatur ornamentirt, die in wohlgeordneten reinen Linien an der Vorderseite (Fig. 145) aus sieben, an den beiden

Nebenflächen aus je drei Spitzbogenstellungen sich zusammensetzt; die ersteren sind in doppelte Pfostenfelder getheilt und in der Giebelung mit einer achtblättrigen Maasswerkrosette nebst begleitenden Vierpässen geschmückt, während die letzteren auf schlichtere Ausstattung sich einschränken. Das mittlere Bogenfeld der Vorderseite (Fig. 146), zeigt gesteigerte Pfosten- und Maasswerkzier; dagegen sind die Spandrillen und Zwickel durchweg von übereinstimmenden kleineren Rosetten und Dreipässen belebt. Der in das Rosettenmaasswerk der mittleren Blendarkade eingelassene quadratische Stein bezeichnet den Verschluss derjenigen Reliquien, die nach kirchlicher Anordnung in keinem zur Celebration des h. Messopfers bestimmten

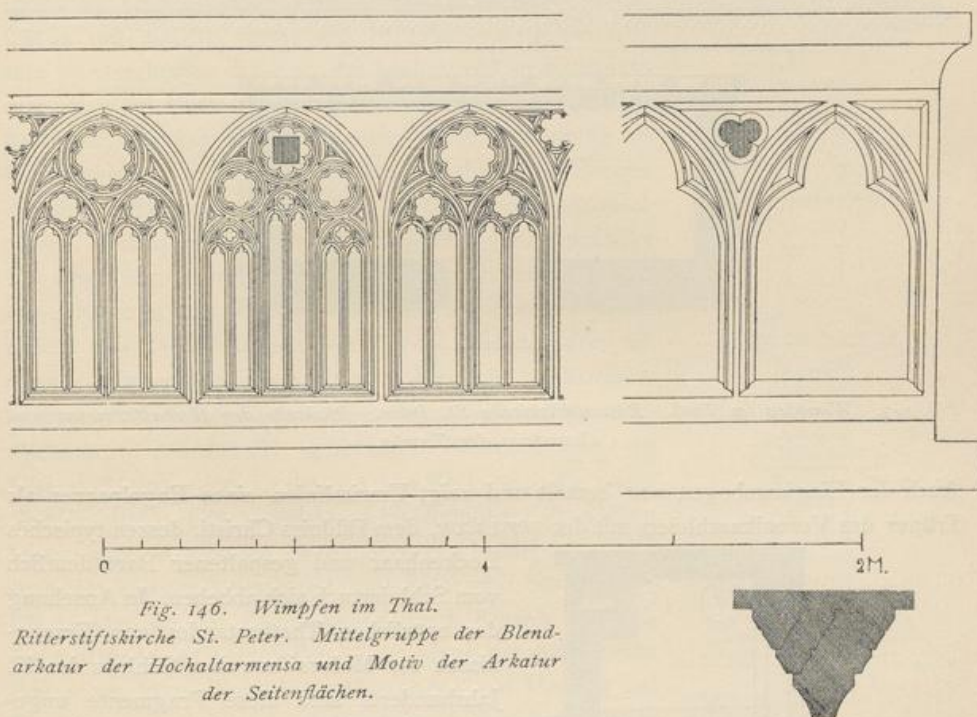


Fig. 146. Wimpfen im Thal.  
Ritterstiftskirche St. Peter. Mittelgruppe der Blend-  
arkatur der Hochaltarmensa und Motiv der Arkatur  
der Seitenflächen.

Altar fehlen dürfen. Die ganze Ornamentation muthet an wie ein Echo der Fensterarchitektur des Chores, mit welcher die Altarmensa ohne Zweifel auch das gleiche Zeitverhältniss gemein hat. An einzelnen Stellen des Werkes ist die alte Polychromirung erhalten geblieben.

In hohem Grade beachtenswerth sind die Rückseite und das Innere der Hochaltarmensa. (Fig. 147 und Fig. 148.) Fünf Stufen führen durch eine 2 m hohe, 0,54 m breite Rundbogenpforte mit gelaibter Wandung in eine Tumba hinab von 2,58 m Länge, 1 m Breite, 2,52 m Höhe.\*) An den Schmalseiten vermitteln je zwei Dreipässe das Einströmen von Luft und Licht. Die alte Eichenholzthüre mit schmiedeisernem Beschläge ist noch vorhanden und mit einem Ueberzug von bemalter Leinwand

Altartumba

\*) Nach eigenen Messungen des Verfassers.

bedeckt, worauf Spuren einer Heiligenfigur mit Nimbus und Blütenstab nebst einem Spruchband mit verwitterten Lettern auf schwärzlichem Grunde erkennbar sind.

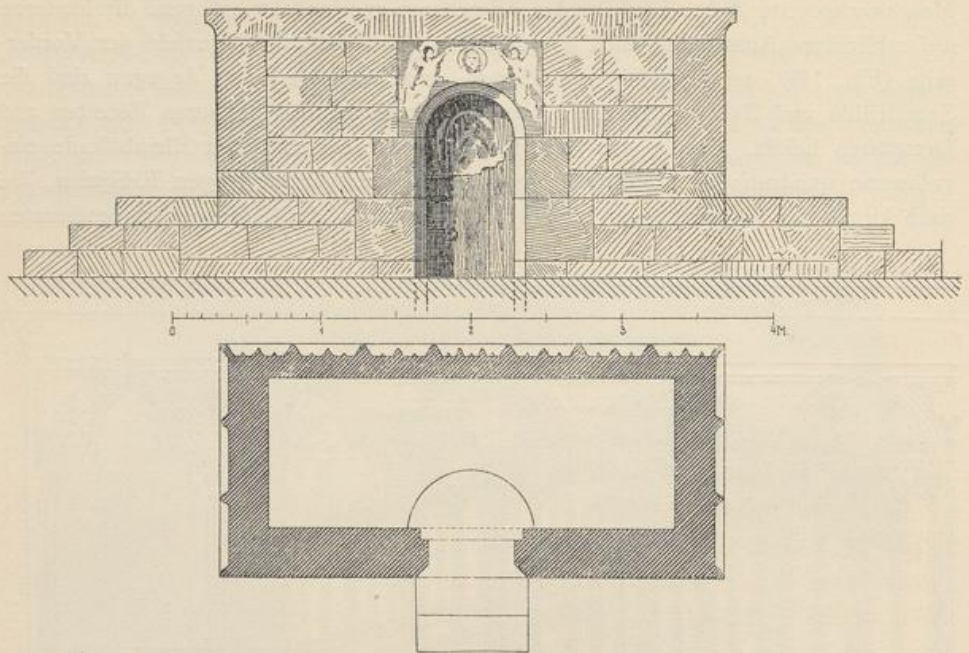


Fig. 147. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Rückseite der Hochaltarmensa und Grundriss der Tumba.

Auch der Eingangsbogen war bemalt und zeigt Umrisslinien eines Engelpaares als Träger des Veronikaschleiers mit der *vera icon*, dem Bildniss Christi, dessen typisches

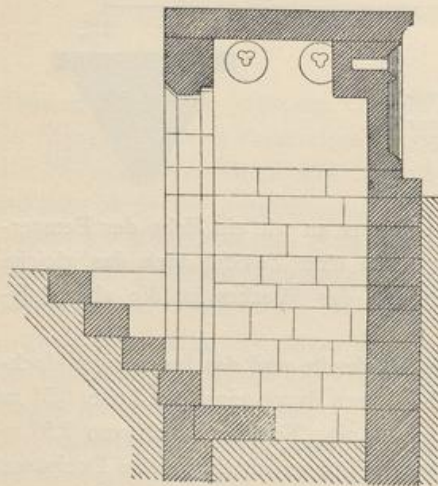


Fig. 148. Wimpfen i. Th. Ritterstiftskirche St. Peter. Querschnitt der Hochaltartumba.

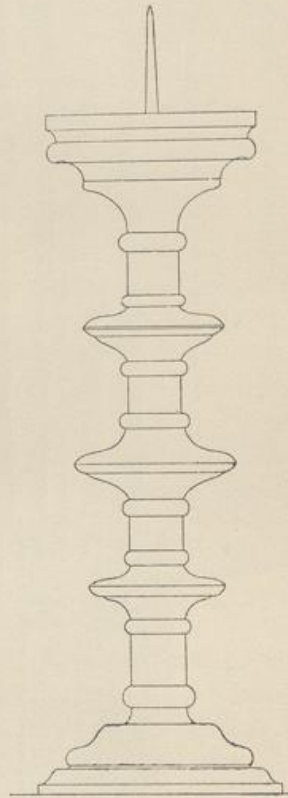
Lockenhaar und gespaltener Bart deutlich vom Schleiertuch sich abheben. In Ansehung des spärlichen Thatbestandes von Erzeugnissen der Malerei aus dem Schluss des 13. Jahrhunderts sind diese Fragmente ungeachtet der erlittenen Beschädigung für die Kunstgeschichte der Epoche werthvoll, auch in technischem Betracht durch die Benützung der Leinwand als Untergrund. — In Uebereinstimmung mit zahlreichen älteren Altartumben\*) scheint auch diese Gruft ihrer ganzen Beschaffenheit nach als Reliquiar und Bewahrungsort heiliger Erinnerungszeichen gedient zu haben, eine Bestimmung, die schon in den erwähnten Gemäldeüberresten — durch das Veronikabild als Symbol

\*) S. in meinen Kunstdenkmälern des Kreises Offenbach p. 187: Die Hochaltartumba der Abteikirche zu Seligenstadt am Main.

des Leidensganges Christi und durch den Blütenstab als Attribut des h. Josephus — vorangedeutet ist. Die Tumba hat im Laufe der Zeit ihren pietätvollen Inhalt eingebüsst. Die Meinung, sie sei die Gruft des Dechanten Richard von Dittensheim ist nicht aufrecht zu erhalten, da eine solche Ehrung nur kanonisierten, d. h. heiliggesprochenen Märtyrern und Bekennern zukommt. Nach dem Bericht des *Burchardus de Hallis* hat denn auch der verdienstvolle Dechant und Erbauer des gothischen Stiftsmünsters *ante summum altare*, also vor dem Hochaltare, seine letzte Ruhestätte gefunden. \*)

Von dem frühgothischen Tabernakelbau des Heiligtums ist jegliche Spur verschwunden. An seine Stelle trat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Aufsatz im Geschmack der Zeit, mit hochragendem Krucifixus und einer am Fusse des Kreuzes trauernden, strahlenumflossenen und gekrönten Madonna in der Auffassung als *mater dolorosa* mit dem symbolischen Schwert im Herzen. An den Seiten des Tabernakels erscheinen die Apostelfürsten Petrus und Paulus, umschwebt von knieenden Engelfigürchen in lebhaft bewegten Arabeskenranken. Alle diese Figuren und Ornamente sind Arbeiten der Holzplastik aus der Blüthezeit des Rococo und behaftet mit allen Vorzügen aber auch mit allen Mängeln des Formenausdruckes spätester Renaissance. Nach vorhandenen Aufzeichnungen wurde der gesammte Tabernakelbau um 1769—1770 unter dem Dechanten von Roll durch die schon oben (S. 109 u. 110) als tüchtige Holzbildhauer erwähnten Dominikaner-Konversen Frater Andreas Felderer und Joseph (Bockmeyer?) gefertigt und dafür die Summe von 170 Gulden an das Dominikanerkloster bezahlt. — Von der mittelalttrigen liturgischen Ausstattung der Altarmensa sind sechs 56 cm hohe Standleuchter aus Messing auf die Gegenwart gelangt und dienen noch täglich zur Feier der heiligen Geheimnisse. Wer in der Spitzbogenform das ausschliessliche Kriterium des gothischen Stiles erblickt, wird an diesen einfach schönen frühgothischen Arbeiten der Metallkunsttechnik gleichgiltig vorübergehen. Die Momente, die hier in Betracht kommen, haben mit dem Spitzbogen nichts zu thun; sie bestehen in der Profilierung der Schaftknäufe, in der Formgebung der Lichtschale und in der Gliederung des Leuchterfusses. (Fig. 149.)

Auch die Spätgothik ist im Chorraum durch ein Denkmal hervorragenden Kunstschaffens vertreten. Auf der Evangelienseite des Hochaltars erhebt sich neben dem Triumphbogen ein 6,25 m hohes Sakramentshäuschen in fünf schlank empor-



Hochaltar-Tabernakel

Fig. 149. Wimpfen im Thal.  
Ritterstiftskirche St. Peter.  
Hochaltarleuchter.

Altarleuchter

Sakraments-  
häuschen

\*) Vergl. J. F. Schannat, *Vindemiae literariae*, collectio secunda, p. 60.

strebenden Abtheilungen. (Fig. 150.) Aufbau und Einzelformen des zierlichen Heilig-

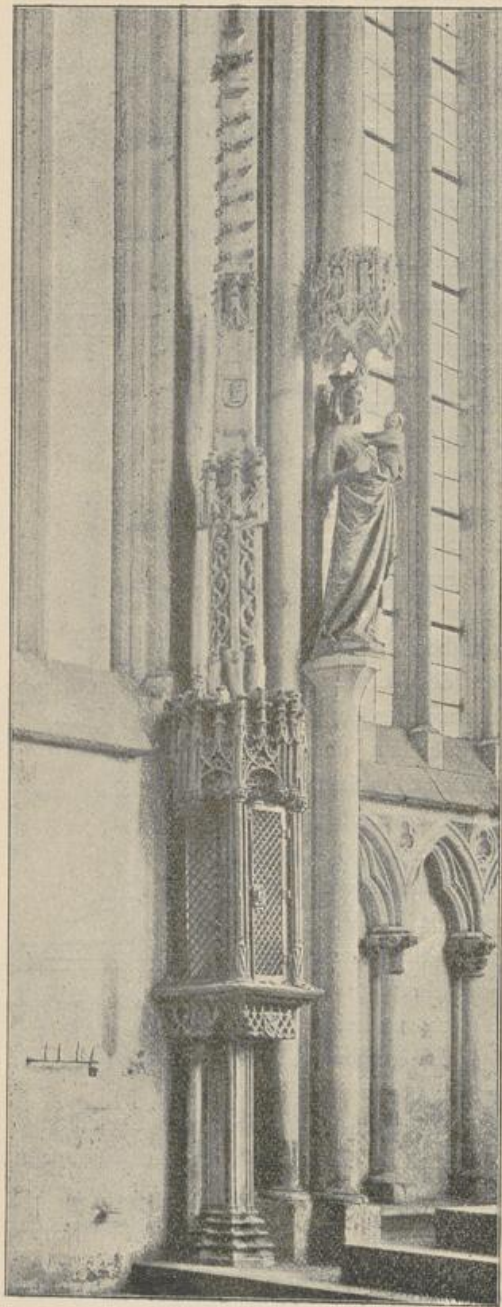


Fig. 150. Wimpfen im Thal.  
Ritterstiftskirche St. Peter. Sakraments-  
häuschen.

thums — über dessen liturgische Bedeutung bereits anlässlich der Beschreibung des in der Stadtkirche zu Wimpfen am Berg befindlichen Sakramentshäuschens das Nähere (s. S. 27) gesagt wurde —

weisen vom Basament bis zur krönenden Kreuzblume auf die Entstehung um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts hin. Kenner halten das Material für eine Tuffsteinart, ein Umstand, woraus auf die Herkunft des Denkmals aus der Werkstatt der gleichaltrigen und aus gleichem Gestein bestehenden Kreuzigungsgruppe zu Wimpfen am Berg (s. S. 79) geschlossen werden könnte. Der Fuss des Sakramentshäuschens besteht aus einer Plinthe, über welcher fünf achteckige Lagen verjüngter Stabdurchkreuzungen pyramidalisch zu einem von feinen Rundstäben flankirten Pfeiler überleiten. Der Pfeiler fungirt als Träger einer ausladenden Deckplatte, auf welcher das Sacellum steht, worin die h. Eucharistie aufbewahrt wird. Wie Spitzenwerk hängt vom vermittelnden Simszug eine luftige Dekoration verschlungenen naturalistischen Gezweiges mit drei Wappenschilden der Stifter herab. Die gekreuzten Lilien im Felde des einen Schildes deuten auf die Familie Derer von Venningen; das Flügelpaar des zweiten Schildes kennzeichnet das Geschlecht Derer von Nippenburg; der dritte Schild ist leer geblieben. Auf dem Simsrand lagern die Reliefgestalten dreier Bestien, deren Deutung als gierige Hunde einer Strophe aus dem eucharistischen Hymnus *Lauda Sion* des h. Thomas von Aquino entspricht, dessen Inhalt in der plastischen Symbolik der Sakramentshäuschen bald mit bald ohne Worte vielfach wiederkehrt. Die Strophe lautet:

<i>Ecce panis angelorum,</i>	Christen, seht die Engelspeise,
<i>Factus cibus viatorum:</i>	Brod der Pilger auf der Reise,
<i>Vere panis filiorum,</i>	Wahres Brod dem Kinderfreise,
<i>Non mittendus canibus.</i>	Nicht den Hunden würf es hin. *)

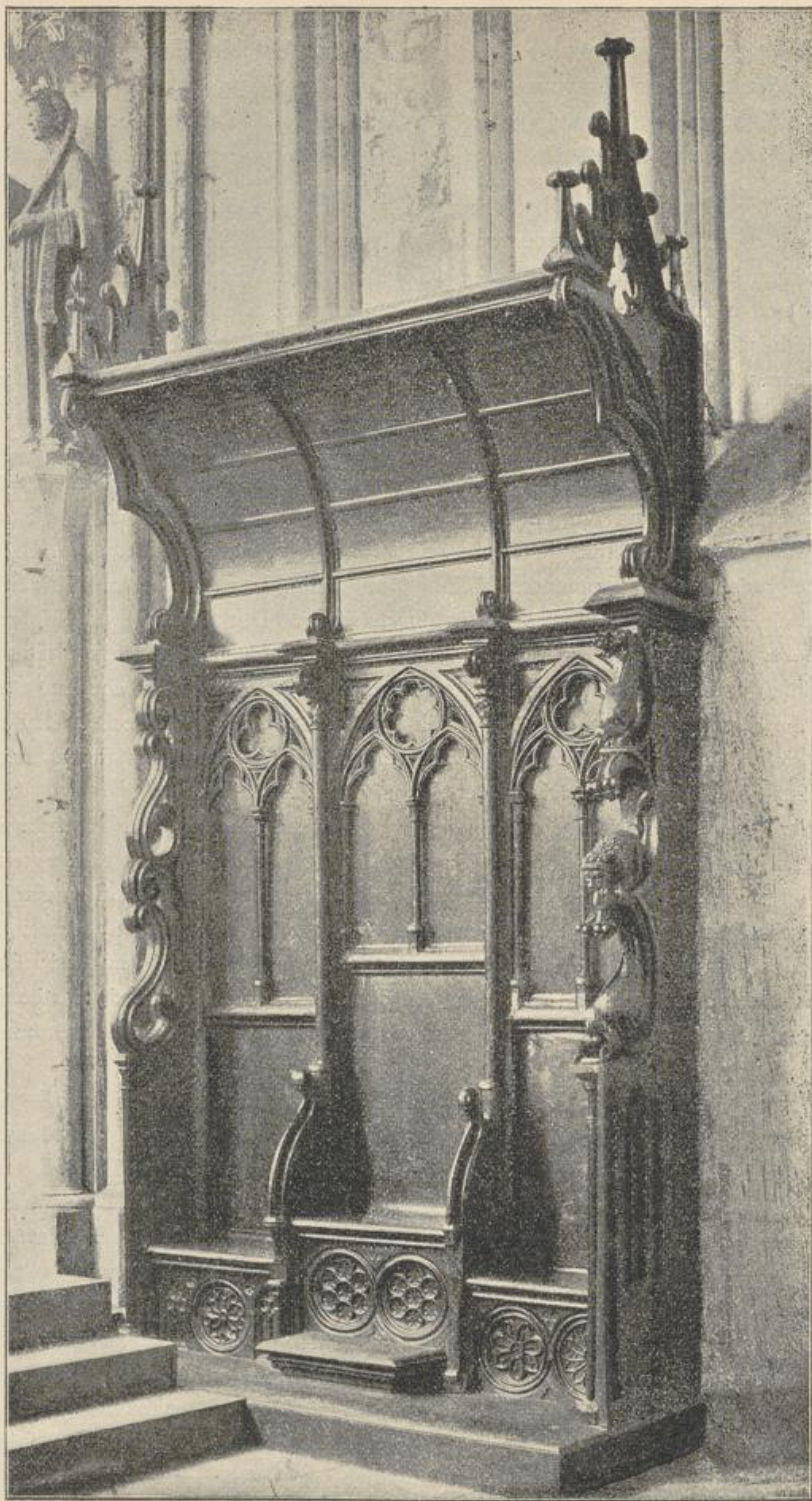
Das Sacellum ist im Grundriss quadratisch. An den Ecken stehen schlanke Bündelsäulchen mit Spiralbasamenten und dicht belaubten Kapitalen, die einen quellend reichen, von bossenbesetzten Fialen, geschweiften Spitzbögen, dicht gereiheten Kreuzblumen und unruhigen Durchkreuzungen umkränzten Baldachin tragen. Zwischen den Bündelsäulchen ist ein schmiedeisernes, aus Stäben und Ringen gefügtes, verschliessbares Gitter ausgespannt, dessen Maschen den Blick in's Innere des kleinen Heiligthumes frei lassen. Aus dem Baldachin erhebt sich eine Fiale mit naturalistischem Astwerk auf den Flächen und Giebelstellungen in den Formen des sogen. Eselssattels und Frauenschuhes. Dann folgt eine Verlängerung des Fialenleibes mit gesäultem Nischenpaar, worin zwei Wappenschilde, von denen das eine ohne Bild ist, das andere einen stark belaubten Baum im Felde zeigt; darüber lagert wiederum ein Baldachin mit Eselsrücken und Frauenschühlein. Bis dahin ist der schlanke Baukörper harmonisch entwickelt und meisselfertig durchgeführt. Der nun folgende Fialenriesen kann dieses Lob nicht beanspruchen. Sein Aufbau ist derb, den Bossen fehlt es an Leichtigkeit und auch die krönende Kreuzblume lässt an bewegtem Leben zu wünschen übrig. Im Ganzen genommen ist das Sakramentshäuschen ein sprechendes Zeugniß für die sich nicht genug thuende Zierlust der Spätgothik kurz vor ihrem Erlöschen angesichts der siegreich vordringenden Kunst der Renaissance.

Eine ebenso stiltüchtige wie technisch gediegene Leistung der Holzplastik und Kunstschreinerei aus der Zeit der Erbauung der Stiftskirche ist das Chorgestühl, bestehend in einem Celebranten-Sedile und zwei Sitzreihen für die Stiftsgeistlichkeit. Das Gestühl gehört zu den vorzüglichsten Leistungen dieser Art und steht in seiner ganzen Erscheinung hinter keinem ähnlichen Werk der Frühgothik zurück. Bewährt sich der unbekannte Meister schon im Aufbau, so gesellt sich zur Harmonie der strukturellen Anordnung auch eine bemerkenswerthe figurale und ornamentale Ausstattung.

Das Celebranten-Sedile (Fig. 151) — 4 m hoch, 3,15 m breit — ist ein Dreisitz, mit erhöhter Sella in der Mitte für den bei feierlichem Festgottesdienst funktionirenden Priester und zwei seitlichen Ministrantenstühlen für den Diakon und Subdiakon. Das Material ist Eichenholz. Die drei Sitze sind an den Vorderflächen mit sechsblättrigen Reliefrosetten verziert. An der Rückwand baut sich eine Blendarkatur von gesäulten Pfosten auf, deren mittlere Giebelung durch eine reiche Maasswerkrosette, die Nebenbögen aber durch Dreipässe ausgefüllt sind. Oberhalb der Rückwand schliesst ein seitlich gegiebelter nach vorn bogenförmig ausladender Baldachin das Gestühl ab. An den Flanken treten zwei skulptirte Wangen vor, von denen die eine in durchbrochenen Schwingungen vegetative Ornamente enthält, während die Kanten der anderen Wange von einer symbolischen Thiergruppe in folgender Weise belebt sind. Eine Taube schaut ängstlich auf einen Löwen herab, der einen

Chorgestühl  
Celebranten-  
Sedile

\*) Nach der metrischen Uebersetzung von P. A. Schott.



*Fig. 151. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Celebranten-Sedile.*

unter ihm kauern den Drachen bedroht, dessen Schweif er mit den Zähnen erfasst hat. (Fig. 152.) Der Inhalt des Symbolen ist nach der mittelalttrigen Ikonographie folgendermassen zu erklären. Das Bild des Löwen kommt in der romanischen wie gothischen Ornamentik häufig vor und seine Bedeutung ist sehr verschieden. Der Löwe symbolisirt mitunter Satan, der brüllend umhergeht und sucht, wen er verschlinge. Im vorliegenden Fall aber ist der König der Thierwelt als Löwe aus dem Stamme Juda zu fassen, der auf Christus hinweist, den Beschützer des Guten gegen die Nachstellungen des Bösen. In diesem Sinn schützt hier der Löwe die Taube als Sinnbild der reinen, unbefleckten Seele gegen den Drachen, das Symbol der Hölle. Die Meisselführung der Thiergruppe und der übrigen Ornamentation verräth eine etwas derbe, aber gleichwohl stiltüchtige Künstlerhand. An der neben der Sakristeipforte befindlichen Sedilwand war des Meisters eingeschnittenes Werk-

zeichen noch vor einigen Jahrzehnten in nebenstehender Gestalt zu sehen; jetzt ist die Stelle durch ein eingesetztes glattes Holztäfelchen bezeichnet. Eine Renovirung in den sechziger Jahren hat die Relieffrosetten am Sedile mit aner-

kenntlicher Sorgfalt den alten verwitterten Füllungen nachgebildet, die im ehemaligen Kapitelsaal mit anderen trümmerhaften architektonischen und plastischen Gebilden aufbewahrt werden. — Nach einer älteren Abbildung,<sup>\*)</sup> die auch obiges Werkzeug aufweist, war das Sedile polychromirt; das Innere der Baldachinabbildung wenigstens zeigt eine gestirnte Decke malerischen Gepräges.

Das Chorgestühl der Stiftsgeistlichkeit zerfällt in zwei, je 6,25 m lange Abtheilungen, die an die Mauerschranken des mit dem Chor verbundenen

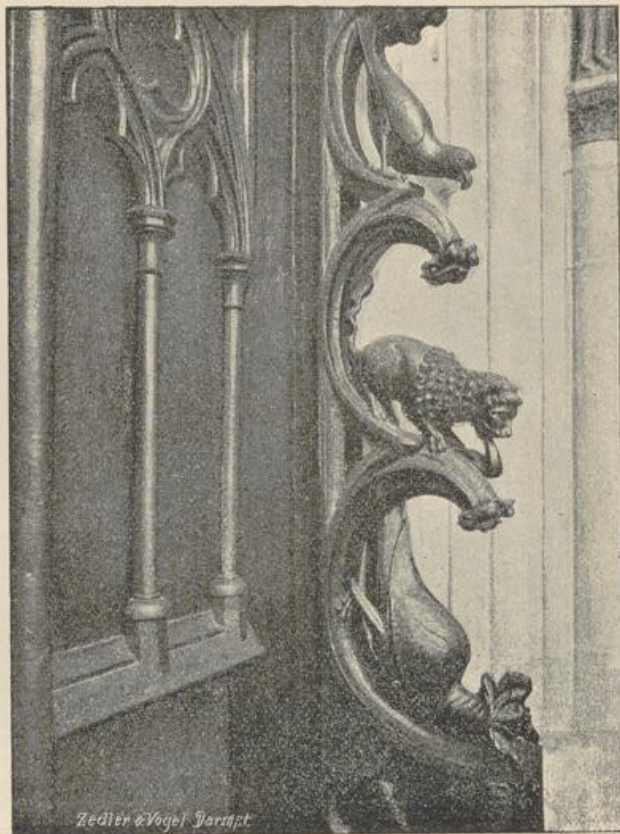



Fig. 152. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Symbolische Thiergruppe am Celebranten-Sedile.

Chorgestühl der  
Stiftsgeistlichkeit

<sup>\*)</sup> Vergl. Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsere Tage. Schweinfurt 1844, I. Abtheilung, 3. Lieferung. Das Werk blieb unvollendet.

Vierungsraumes sich anlehnen. (Fig. 153 u. Fig. 154.) Jede Abtheilung besteht aus doppelten Sitzreihen, die zusammen dreissig Plätze enthalten. Auch diese Sedilien deuten in klarem Stilausdruck auf frühgothische Entstehung und entstammen ihrer ganzen Gestaltung nach der gleichen Werkstatt wie das Celebranten-Sedile. Die Jahreszahl 1498 — in der Schreibung  — die sich auf eine Veränderung an der Rückwand bezieht und schon manchen Beurtheiler irregeleitet hat, vermag an dieser durch die Formensprache bekrundeten Thatsache nichts zu ändern.

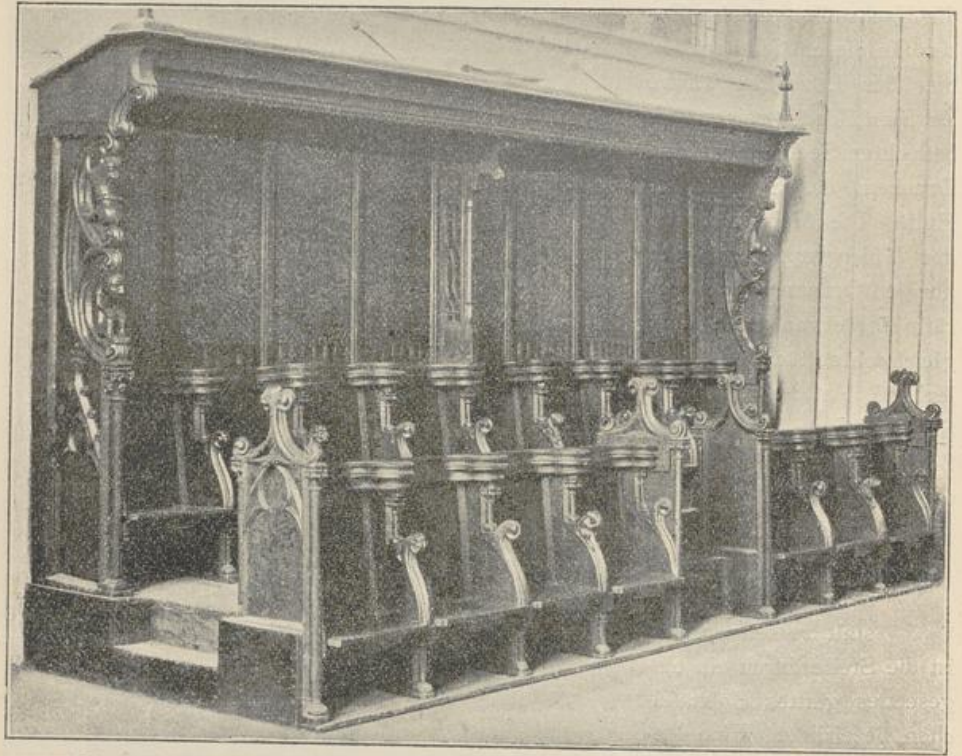


Fig. 153. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Südliches Chorgestühl.

Die Einrichtung des Gestühles folgt der herkömmlichen Anordnung. Hiernach sind die vorderen Sitzreihen von den rückwärtigen, höher gelegenen Sedilien durch Zugänge unterbrochen. Jeder einzelne Sitz ist durch Scheidewände von den benachbarten Sitzen getrennt und zum Aufklappen eingerichtet. An der Unterseite jedes Sitzes befindet sich die *misericordia*, ein konsolenartiger Vorsprung, der während des durch den Ritus gebotenen Stehens den gebrechlichen Konventualen auch die Möglichkeit des Ausruhens gewährte. Die Scheidewände der Sitze sind mit kleinen Säulen ornamentirt, auf denen stilisirte Armlehnen für die aufrecht stehenden Chorherren angebracht sind; die darunter geschwungenen Blätterknäufe dienten als Armlehnen beim Sitzen der Chorgeistlichkeit. Auf den Knäufen lagern stellenweise symbolische Bestien, theils Vierfüssler, theils Vogelgestalten nebst einem grotesken Menschenhaupt. Auch

die hohen Wangen an den seitlichen Eingängen der beiden Gestühlreihen zeigen ausser architektonischen Zierformen verschiedene plastische Gebilde, die deutlich den Meissel des Künstlers der Ornamentation des Celebrantenstuhles verrathen. Wiederum sind es symbolische Thiere und eine menschlich geartete Figur, welche die Kanten der gesäulten Gestühlwangen beleben. Man unterscheidet u. a. einen geflügelten Drachen mit hoch geringeltem Schweif (Fig. 155) und einen grimmigen Löwen über einer kauernnden Grotteskfigur mit stieren Augen, fletschendem Munde, Klauen anstatt der Nägel an den verbildeten Händen und Füßen und eine Kopfbedeckung tragend, die

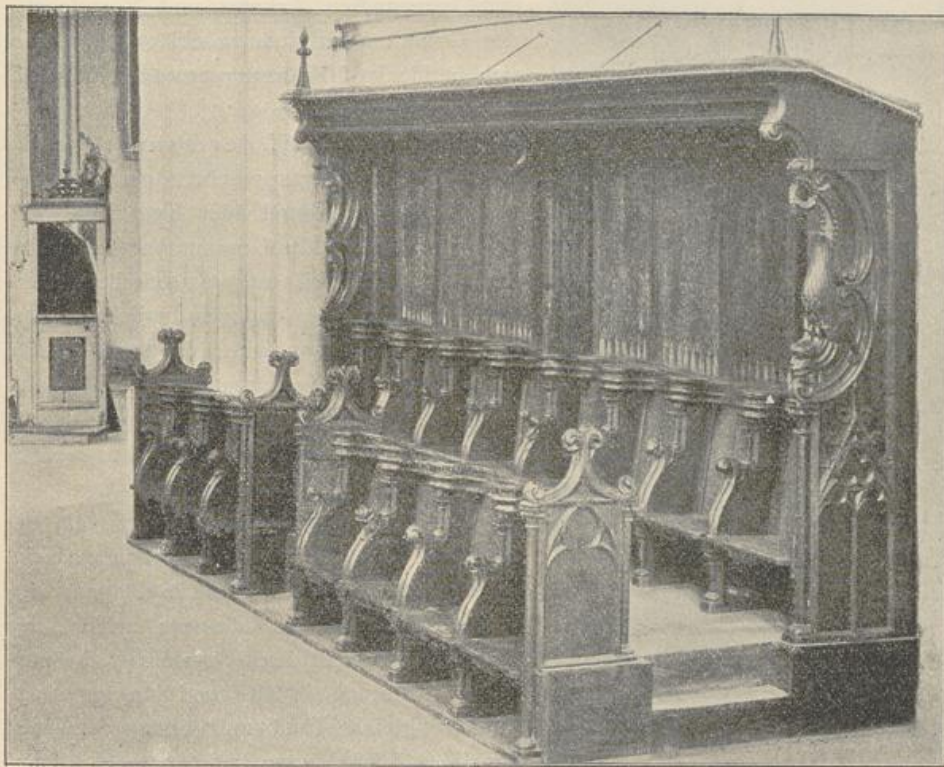


Fig. 154. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Nördliches Chorgestühl.

an die Tracht der Schalksnarren erinnert. (Fig. 156.) Es ist Satan, wie er als *dummer Teufel*, der die Welt betrügt, in der Phantasie des Volkes lebte. Der Unhold wirkt abstossend; dennoch sind die kraftvolle Meisselführung und der markige Stil bei aller Derbheit der Auffassung von künstlerischem und kunstarchäologischem Interesse; man empfängt den Eindruck, als sei hier die Eigenart der wuchtigen frühgothischen Steinplastik auf die Holzplastik übertragen. — Die Rückwand, das Dorsale mit vorkragendem Baldachin, ist in Felder eingetheilt, aus denen in der Mitte des Gestühles eine Scheidewand mit durchbrochenem Maasswerk vorspringt. Hier fand die durch die obenerwähnte Jahreszahl beglaubigte spätgothische Veränderung statt, die auch auf den malerischen Schmuck der Felder sich erstreckt. Diese vortreffliche Flächendekoration, die bei der Renovirung der Chorstühle in den sechziger Jahren

unter rohem Lackanstrich zu Tage trat, besteht aus prächtigen, der Teppichwirkerei entlehnten geometrischen und pflanzenartigen Motiven auf schwarzem Grunde: eine wahre Fundgrube für den Ornamentisten. (Fig. 157.) Das Thalwimpfener Chorgestühl gehört mit den Chorstühlen zu Xanten am Niederrhein und zu Seligenporten in der Oberpfalz zu den ältesten Leistungen gothischer Holzschnitzkunst in Deutschland; es lässt einen Rückschluss zu auf die Kunstherrlichkeit des verschwundenen holzplastischen

Tabernakel-Aufsatzes des Hochaltares, dessen noch vorhandene Steinmensa in ihrer dem Gestühl verwandten Arkatur und Rosettenzier den Grundton zu dem anschlägt, was man sich in idealer Ergänzung des Aufbaues hinzu zu denken hat.

Das Querschiff, der Transsept, besteht aus der Vierung nebst dem südlichen und nördlichen Flügel oder Kreuzarm. Die Maassverhältnisse des Gesamtbautheiles sind infolge der theilweise unsymmetrischen Axenstellungen und der dadurch bewirkten Verschiebung der Jochvierecke nicht überall gleich. Die Breite beträgt zwar durchweg 8,30 m; dagegen steigt die Länge des Transsepts, welche an der Chorseite 26,75 m beträgt, auf 27,30 m an der Seite des Schiffkomplexes.

Des Vierungsraumes wurde als Bestandtheil des Chores bereits oben gedacht. Es bleibt an dieser Stelle nachzutragen, dass das westliche Bündelpfeilerpaar welches den Uebergang zum Hochschiff vermittelt, die nämliche Gliederung in alte und junge Dienste und die gleiche Laubkapitälbildung aufweist wie die östlichen Vierungspfeiler. Auch wiederholt sich hier die plastische Ausstattung an den vorspringenden Dreiviertelsäulen, die mit je zwei Statuen geschmückt sind. Ueber den beiden



Fig. 156. Wimpfen im Thal.  
Ritterstiftskirche St. Peter.  
Löwe und Saton am Chorgestühl.

östlichen Figuren sieht man ähnliche Absidialbaldachine wie an den Chorstatuen. Kein Zweifel, dass diese Baldachine aus frühgothischer Zeit und aus der Werkstatt des *artifex lapicida* stammen. Die darunter stehenden Heiligengestalten sind jedoch spätestgothischen Ursprunges, somit zweihundert Jahre jünger; die Attribute Lindwurm und Pfeilgeschosse charakterisiren dieselben als St. Margaretha und St. Sebastianus. Ob frühgothische Figuren ihnen Platz machen mussten? Wir wissen es nicht, wagen aber die Gegenfrage aufzuwerfen, ob nicht die oben beschriebene vortreffliche Statue des Gerichtsenegels nebst einem verschwundenen Pendant unter jenen Baldachinen gestanden haben könnten, eine Wahrscheinlichkeit, die weder stilistisch noch liturgisch ausgeschlossen erscheint. Die beiden anderen spätgothischen Skulpturen stellen

Transsept

Vierungs-  
pfeiler

Statuen

St. Katharina mit dem Schwert und St. Agnes mit dem Lamm dar. Sämtliche vier Statuen zeigen graziöse Bewegungsmotive. Sie sind polychromirt; die Meisselführung deutet auf Holzplastik. Durchweg begegnet man sehr achtbaren Künstlerhänden, mag immer der Wurf der Gewänder in brüchige und knitterige Falten verlaufen, eine Manier, die das letzte Stadium gotischer Bildkunst kennzeichnet. Nicht mit Unrecht wird die ursprüngliche Bestimmung der Figuren als Altarstatuen vermuthet. Eine jetzt auf der Mauerschranke des nördlichen Chorgestühles stehende kleinere Figur des h. Sebastianus zierte bis in die neueste Zeit einen jener Altäre. Die holzplastische Statuette zeigt den an einen Baumstamm gefesselten jugendlichen Martyrer von Pfeilen durchbohrt. Spuren von Bemalung auf Leinwandgrund sind deutlich erkennbar. Das hinter dem Baumstamm aufragende Antonius- oder Taukreuz stammt ebenfalls aus älterer Zeit, steht jedoch zur Sebastianus-Statuette in keiner Beziehung.

Die Kreuzarme oder Transseptflügel des Gotteshauses zerfallen in je zwei rechteckige Joche mit Kreuzgewölben auf Halbbündelpfeilern, leicht gekehltem Rippenwerk und Schlusssteinen, die von üppigem Laubornament umrankt sind. Den beiden äusseren Jochen liegen gen Ost Polygonapsiden oder Nebenchöre in Gestalt von Kapellen vor, deren Aussenarchitektur (s. o. S. 217) bereits besprochen wurde. Das Innere dieser kleinen Heiligthümer zeigt strahlenförmige Rippenwölbungen, die über schlanken Wandsäulen mit zierlichen Büschelkapitälen aufsteigen. Der Schlussstein der Südkapelle enthält das Reliefbild des symbolischen Lammes mit der Siegesfahne auf dem Arm des Täufers Johannes.

Der südliche Kreuzflügel empfängt einen Strom von Licht durch das an der Schauseite befindliche grossräumige Fenster, unter dessen Sohlbank eine Blendarkatur mit reichem Ahornblattsims hinläuft.

— Der Altar in der Apsis hat seine ursprüngliche Mensa bewahrt; der darauf stehende, erst vor wenigen Jahren aus dem »Gerümpel« wieder hervorgeholte Schrein gehört jedoch sammt seiner dicht gedrängten Vegetativ-Ornamentation der Spätgothik an, was durch die der Rückseite des Schreines aufgemalte Jahreszahl 1504 in der Schreibung

1504

bestätigt wird. Inmitten des Schreines hat eine augenscheinlich nicht dafür komponirte vortreffliche holzplastische Statue der h. Mutter Anna Platz gefunden. (Fig. 158.) Die St. Anna-Statue Tracht der heiligen Frau gibt das Bild einer würdigen Matrone aus der Wendezeit des 15. und 16. Jahrhunderts. Das fein profilirte Haupt ist geneigt und schaut ge-



Kreuzarme

Südlicher  
Kreuzflügel

Fig. 155. Wimpfen im Thal.  
Ritterstiftskirche St. Peter.  
Geflügelter Drache am Chorgestühl.

dankenvoll auf ein verschlossenes Buch in der rechten Hand hernieder. Das als Prunkhaube im Geschmack der Zeit gesteierte und gestreifte Kopftuch fällt an den Schläfen schleierartig auf die Schultern, von denen der verbrämte Mantel in breiten Massen rückwärts wallt. Das Untergewand ist zwar nicht ganz frei von den konventionellen Faltenaugen der gothischen Spätzeit; aber die Anordnung bleibt maassvoll und wirkt durchaus harmonisch, besonders in den die Füße bedeckenden klaren Draperieen. Die auf dem linken Arm der Mutter sitzende kleine Maria macht durch ihr wohlgeordnetes, glatt gestrichenes und gescheiteltes Haar einen modernen Eindruck. Sie schaut bescheiden und doch selbstbewusst darein, gleich einem wohlgezogenen Patriziertöchterlein der ehrsamten alten Reichsstadt; das Kostüm des Kragen-

kleidchens stimmt zu dieser frappanten Lebenswirklichkeit. Leider sind die beiden Händchen verschwunden, die nach den frei ausgestreckten Armen zu schliessen und im Sinn der Bildkunst jener Zeit vielleicht ein Szepter oder Blumen und Früchte trugen. Die Gruppe gehört entschieden zu den besten Schöpfungen der Holzplastik des Stilstadiums. Das sprechende Antlitz der Mutter Anna mit dem Ausdruck seliger, ergreifender Rührung in den harmdurchfurchten Zügen ist eines Veit Stoss und Tilman Riemenschneider würdig. Man vergleiche nur damit die noch kürzlich ausserhalb der Apside auf einem Tisch gestandene, jetzt in die nördliche Sakristei übertragene,

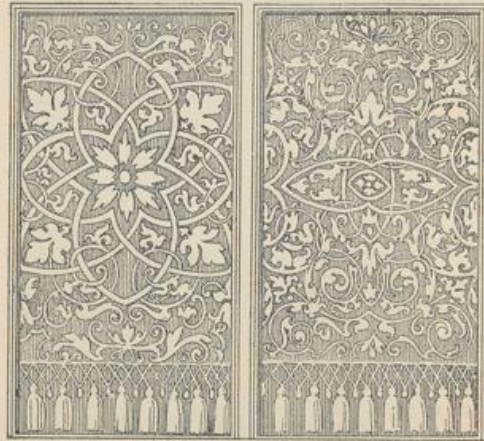


Fig. 157. Wimpfen im Thal.  
Ritterstiftskirche St. Peter.  
Gemalte Ornamentation am Chorgestühl.

keineswegs von ungeschulter Hand gearbeitete Figur, ebenfalls eine Annastatue. Welcher Abstand in Auffassung, Charakteristik und Durchführung. Dort Adel in der Haltung, Würde im Antlitz, Ruhe im Fluss der Gewandung; hier Mangel an Haltung, Verschwommenheit im Ausdruck, geschmacklose Häufung der im Uebermaass geknitterten Gewandfalten. Die Wirkung der edelschönen Altarstatue würde noch grösser sein, ohne die nagelneue bunte Farbengebung, wobei wohl der Wille gut, das Verständniss für die Gesetze und Technik der alten Polychromie jedoch unzureichend war. — Des Altarkreuzes mit den Figürchen der *mater dolorosa*, der Apostelfürsten und der evangelischen Zeichen, sowie des neben dem Altar hängenden neu in Farben gefassten Krucifixes sei nur im Vorübergehen gedacht. — Unter den die Mensa zierenden Metallleuchtern zeigen zwei gothisches Gepräge. — Hinter dem Altar sind im Mauerwerk zwei Piscinen zum Ablauf des beim Messopfer verwendeten geweihten Wassers angebracht.

Ueberbleibsel  
alter Glasmalerei

In der Fensterarchitektur haben einige wenige Ueberreste der Kunstherrlichkeit des ehemaligen Glasgemäldeschmuckes der Kirche Schutz gefunden, bestehend aus bunten Sternen nebst anderen Linearmotiven und einigen kleinen figürlichen Darstellungen, darunter die Madonna das Jesukind führend und zwei von Nimben



*Fig. 158. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Statue der h. Anna.*



umflossene Heiligengestalten. Auch in die Rosetten der grossen Prachtlichtöffnung des Transsepts wurden bei deren Erneuerung in den fünfziger Jahren einige alte Buntscheiben symbolischen und heraldischen Inhalts eingefügt: das Lamm Gottes, der Schlüssel des Hochstifts Worms und das aus drei weissen, beziehungsweise silbernen Schilden bestehende Wappen der Dynasten von Weinsberg. Ausser den Bischöfen von Worms als Schutzherren des Ritterstiftes gehörte hiernach das Geschlecht Weinsberg, dessen Betheiligung am Bau des Dominikanerklosters S. 89 gedacht wurde, ebenfalls zu den Gönnern des Thalwimpfener Monasteriums, als dessen Prior Engelhard von Weinsberg im Beginn des 14. Jahrhunderts erscheint. — Die sonstige bunte Verglasung des Prunkfensters ist moderne Arbeit.

Neben der Apside tritt ein schlanker Polygonbau mit steinernem Zeltdach in den Innenraum des Kreuzarmes vor; es ist das Treppenhaus, in welchem eine Wendeltreppe aus der Sakristei zu dem darüber liegenden Zither oder Schatzkammer führt. Die Jahreszahl 1492 in der Schreibung bekundet die spätgothische Entstehung. Geregelter, bandartiges Blendmaasswerk, dessen stilreine Passformen eine seltene Erscheinung im Niedergangstadium der Gothik sind, umgibt den thurmartigen Anbau auf etwa halber Höhe, dicht unter der Kehlung eines Simszuges. — Eine Nische im Mauerwerk der Chorschranke enthält eine kleine Pietasgruppe aus dem Uebergang vom 14. in's 15. Jahrhundert. Der Leichnam Christi gewährt den unerfreulichen Anblick herber Todesstarre; Maria, ein rührendes Bild der Ergebung, schaut mit dem Ausdruck tiefer Wehmuth auf den entschlafenen Sohn herab. Die Bewegungen im Gefälte des Schleiers und Mantels der Madonna sind tadellos. — Neben der Gruppe führt eine Pforte in den Chorraum. An der Eichenholzthüre ist nur das Schloss neu. Ein stilisirtes Löwenhaupt mit Ring im Rachen und das übrige Beschläge ist frühgothischen Ursprunges.

Die Apside des nördlichen Kreuzflügels steht durch ihre Profanirung in bedauerlichem Gegensatz zu dem der Gottesverehrung dienenden südlichen Nebenchor. Zwar sind die architektonischen Einzelformen leidlich erhalten geblieben; die Säulenkapitälre erfreuen durch quellendes Laubwerk und der Schlussstein im Scheitel der Wölbung hat seine plastische Zier in Gestalt eines bartlosen heiligen Hauptes mit dem Kreuznimbus bewahrt. Vom Altar hingegen ist nur noch die Mensa vorhanden; der Oberbau liegt in Trümmern. — Die Schmalseite des Transsepts ist von drei Rundfenstern durchbrochen, die nur spärliches Licht verbreiten. — Die Säulen an der nach dem Kreuzgang sich öffnenden Spitzbogenthüre prangen in einem Kapitälerschmuck von meisselfertig gearbeiteten Epheublättern. — Darüber bemerkt man an dem über dem Kreuzgang gelegenen Konventssaal eine Pforte, die ehemals auf eine Empore führte, wovon nur noch geringe Kragsteinreste sichtbar sind. — Aehnliche Kragsteinreste sieht man am Untergeschoss der den Kreuzarm begrenzenden Südseite des nördlichen Chorthurmes an einer Stelle, wo ehemals eine Stiege die Verbindung mit einem Rundbogeneingang des Thurmes vermittelte. — Infolge eines modernen Bodenbelages der Kirche wurde der Estrich des nördlichen Transseptflügels ein Sammelort zahlreicher, bis dahin die Gräfte im Langhaus und Chor deckender Grabplatten, wodurch der schon an und für sich düstere Raum die ergreifende

1492

Treppenhaus

Pietas

Nördlicher  
Kreuzflügel

Grabplatten

Stimmung eines Camposanto erhielt, nur mit dem Unterschied, dass die Epitaphien durch diese Versetzung ihre wahre Bedeutung eingebüsst haben und Kenotaphien geworden sind. Einige Randinschriften der ältesten dieser Todtenmale mögen in chronologischer Folge erwähnt sein:

WILHELMVS (der Chronist) DECANVS HVIVS EC-  
CLESIAE MCCC AN DIE OSMAROI REGIS. HER-  
RICHS DE GARDVCH DECAN. HVIVS ECCLESIAE  
MCCCIV AN DIE S. VITASII.

A. D. MCCCXIII DIE VTCIMA MARII OBIT  
DOM. KAWAN (scil. de Ehrenberg) DECAN. SEPPHAEVEN-  
DARIUS.

+ ANNO DNI MCCCC AN DIE APOTICA MAR-  
KODIGENS DE WITEN PREBENDARIUS AD  
ANAM S. NICOLAI H. ECCC.

Diese nahe bei der Kreuzgangpforte gelegene Grabplatte enthält zwei Wappen-  
schilder in Relief, woran das eine Feld leer ist und das andere das Haupt eines  
Wolfes darstellt.

ANNO DNI MCCCCV I DIE MECARDI CON-  
FESS. OBIT CON (radus) . . . . VICA H. ECCC. C.  
NIA. REJESCA IN PACE.

. . . die nona mēsis aprilis obiit dñs Gotfridus de Dibunhus  
quodā hujus collegii chētos et canonic. jubilaris qui in pace requiesc.

Der Anfang der letzteren Randschrift, welcher dem Herkommen entsprechend  
ohne Zweifel das Todesjahr bezeichnete, ist nicht mehr vorhanden. Inmitten der  
Grabplatte erscheint unter spätgothisch stilisirtem Astwerk ein Kelch als Attribut des  
Priesterthums. Darunter sieht man das Wappen Derer von Neuenhausen mit einem  
Löwen im Felde und der Majuskelinschrift:

HIC JACEC 62 ANTONIUS CANONICVS.

A : D : < 1 5 Z 3 12 CAL. JANVARII O. MA-  
GIST. MATHEUS KOBERER (Wimpfener Patriziername) IN HOC SAXO  
QVIESCENS NOVISSIMAM EXPECTANS TVBAM.

Die gemeinsame Ruhestätte dreier Stiftsgeistlichen deckte eine Grabplatte mit  
Inschriften folgenden Inhalts:

A · D · 1628 DIE 18 · FEBRVAR · OBIT · RD TOBIAS LEVT  
WEINHEMIENSIS SEXPREBEND · C · A · R · I · P ·

JOHANNES GEMMINGER SEXPRAEBENDARIVS OB · A · D · 1637  
8 · JVLII ·

A · D · 1693 DIE 23 · JAN · OBIT P · R · D · HIEREMIAS MERZ S · S ·  
C · C · DIV · ECCLESS · EQVEST · IN VALLE WIMP · ET COLLEG · S ·  
PAVLI WORMAT · RESP · DECANVS CVSTOS ET CANONICVS CA ·  
PIT · NEC NON SER · PRINCIPIS ET EPISCOPI WORMATIENSIS CON ·  
SILIARIVS ET ECCLESIAE PROVICARIVS · SPIRIT ·

Das Innere des Langhauses besitzt das Gepräge edler frühgothischer Durchbildung in allseitiger Uebereinstimmung mit den an Chor und Querschiff herrschenden Grundformen. (Vergl. Fig. 131 u. 132 S. 232 u. 233, sowie Fig. 159 S. 260.) In gleicher Höhe streben Hochschiff, Vierung und Vorchor dem Altarheiligthum im Chorraum zu. Die Abmessungen des Hochschiffes sind: 15,75 m Höhe zu durchschnittlich 8,5 m Breite. Aus den auch hier vorkommenden erheblichen Jochverschiebungen ergeben sich abweichende Längenabmessungen. Die nördliche Länge des Bautheiles beträgt 23,50 m, während die südliche Länge nur 20,50 m misst. Die Maasse der Seitenschiffe sind: 9 m Höhe zu 5,50 m Breite.

Langhaus-  
Innere

Je vier Arkaden scheiden das Hochschiff von den Nebenschiffen und stützen die basilikale Hochwand. Während die Pfeiler der Vierung zwischen den alten und jungen Diensten mitunter eckige Gliederungen aufweisen, sind die Pfeiler der Arkaden völlig rund und mit vier stärkeren und vier schwächeren Diensten in der Art besetzt, dass sie den Pfeilerkern frei lassen. (Fig. 160.) Die Gewölbestützen an den Hochwänden der Nebenschiffe bestehen aus je drei Diensten: einem alten Dienst in Form einer Dreiviertelsäule in der Mitte und zwei jungen Diensten an den Seiten. Auch hier bilden Laubbüschel den Schmuck der Kapitäle. An der Mittelschiffseite steigen die Dienste bis zu dem unterhalb des Lichtgadens hinziehenden Gesims empor, wo die mit fein ausgebildetem Laubwerk büschelweise geschmückten Kelchkapitäle die Gurten und Rippen aufnehmen. Die Scheidbögen sind lebhaft gegliedert, mit ungewöhnlich breiten Flächen in der Mitte und birnförmigen Profilen an den Ecken. Aehnlich sind die Quergurtbögen behandelt; die Diagonalrippen aber beschränken sich auf abgefaste Birnformen. Die Fensterarchitektur mit gegliederter Umrahmung und gesetzlich klarer Maasswerkfüllung tritt wie am Aussenbau so auch im Inneren wirksam in die Erscheinung. Die Oberwand zwischen Arkatur und Lichtgaden ist ohne architektonische Einzelformen. An Stelle des in der französischen Gothik beliebten Triforiums waren ohne Zweifel malerische Darstellungen zur Zier der leeren Hochwandfelder bestimmt. Die Anordnung der Felder weist geradezu auf das Erforderniss eines solchen Schmuckes hin. In welchem Umfang die Ausmalung im Mittelalter stattgefunden und ob die schlimmbessernde Tüncherquaste des vorigen Jahrhunderts den Gemäldecyklus nur überstrichen und dadurch vor gänzlichem Ruin bewahrt hat, bleibt eine offene Frage bis zur Vornahme gründlicher Untersuchungen an Ort und Stelle, die hoffentlich nicht ausbleiben werden.

Pfeiler  
und Bögen



Fig. 159. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter. Innenbau, Blick von Nordwest.

Gewölbe-  
Schlusssteine

Die Schlusssteine an den Scheitelpunkten der vier Hochschiffjoche zeigen in der Richtung von Ost gen West die Reliefbilder eines Blätterkranzes, einer den Himmelsschlüssel als Attribut des Kirchenpatrones St. Petrus tragenden Hand, und je ein dem Stiftprior Dither Rammung († 1488) zugeschriebenes Wappen. — Die

Schlusssteine der Gewölbejoche im südlichen Nebenschiff enthalten ein erneuertes Reliefbrustbild des Apostels Petrus, eine drapierte Frauenfigur mit Brot und Kanne in den Händen, ein Wappen mit Stern und Halbmond über einem Wolkenzug und darunter das Schriftband:

**Theodorichs de Gyssen deranhs anno 1260 (1460.)**

Die Grabplatte des genannten, i. J. 1463 gestorbenen Stiftsdechanten Theodor von Gyssen wurde in Zeiten der Verwüstung dem Monasterium entfremdet und dient als Deckstein einer Freitreppe am Wohnhause Nr. 122 zu Wimpfen am Berg. (S. o. S. 178.) Der vierte Schlussstein, ein Reliefbild des h. Paulus mit dem Attribut des Schwertes, trägt die Inschrift:

**an̄o dñi 1251 (1451.)**

An den Gewölbejochen des nördlichen Nebenschiffes zeigt der östliche Schlussstein den heraldischen Löwen Derer von Neuhausen mit der Inschrift:

**Gotfrid · de · Nibnhuse · ch̄sto · 1260  
et · canonic · h̄vj · eccl · an̄ · dñi · 1260**

Diese Jahreszahl ergänzt einigermaßen die Lücke in der Grabplatte des Stiftskustos Gottfried, wovon S. 258 die Rede war. — Das Wappen des zweiten Schlusssteines ist unkenntlich geworden; die an seinem Rande hinlaufende Inschrift:

**Matthias dei gra · ep̄s · 1267  
Worm · olim · pp̄s · h̄ · eccl · an̄ · 1267**

(1465), scheint eine unrichtige Bezeichnung zu sein, da um 1465 kein Oberhirte Namens Matthias, sondern Reinhard von Sickingen auf dem Wormser Bischofstuhl sass. — Es folgt ein Schlussstein mit der Inschrift

**Dithervs Kammburg pp̄s · h̄ · eccl · ,**

worauf ein Stein mit einer durch Uebertünchung undeutlich gewordenen Jahreszahl (1469?) die Reihenfolge der Jochscheiden im Westen beschliesst.

Eine Erwägung drängt sich hier auf. Namen, Jahreszahlen, Wappen und andere schriftliche, ziffermässige und bildliche Merkmale an Gewölbeschlusssteinen sind als baugeschichtliche Faktoren von zeugenhaftem Werth allgemein anerkannt. Hieraus ergibt sich für den vorliegenden Fall die Doppelfrage: sind die erwähnten inschriftlichen, chronologischen und heraldischen Schlusssteine auf eine Erneuerung

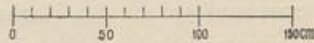
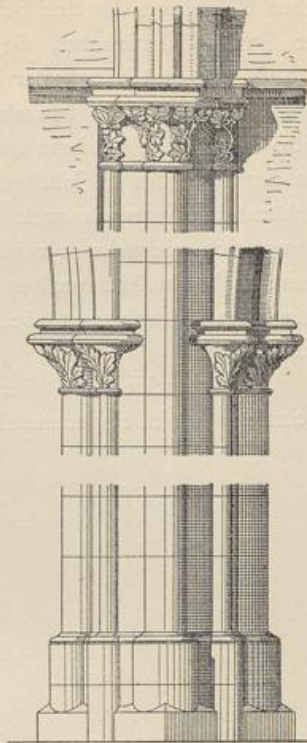
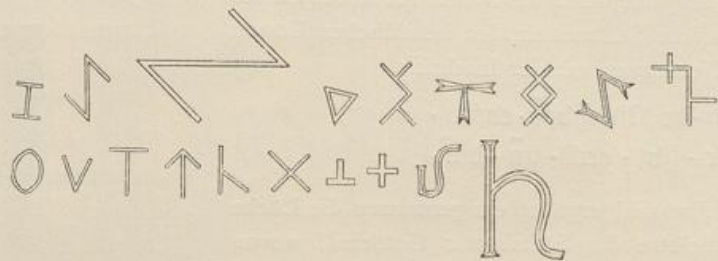


Fig. 160. Wimpfen im Thal.  
Ritterstiftskirche St. Peter.  
Hauptpfeiler und Arkadenpfeiler  
im Langhaus.

Baugeschichtliche  
Bedeutung  
der westl. Schluss-  
steine

der betreffenden Gewölbetheile zu beziehen, oder sind sie als eine Beurkundung der erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts zur Vollendung gediehenen Einwölbung des westlichen Komplexes der drei Schiffe zu betrachten? Die Thatsache der Nichtvollendung der Strebebögenarkatur, die mit Ausnahme eines einzigen älteren Strebebogens (s. o. S. 231) erst in neuester Zeit fertig gestellt wurde, schliesst die letztere Annahme keineswegs aus. Wie dem aber auch sei, ob Erneuerung, ob Vollendung: die um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Jochwölbungen haben die in den Entwürfen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts niedergelegten Baunormen weder verändert noch verkünstelt. Nirgends auch nur der Schein eines Scheines von Spätgothik. Alles bewegt sich vielmehr in reinen Linien edler Frühgothik und Aelteres wie Jüngerer fliesst in bewundernswerther Uebereinstimmung so harmonisch zusammen, dass das Innere des Gotteshauses wie aus einem Guss geschaffen vor den Augen der Nachwelt dasteht.

Auf verschiedenen Werkstücken des Innenbaues der Stiftskirche sind folgende Steinmetzzeichen eingemeisselt:



Plastisches und  
Kunstgewerb-  
liches

Taufstein  
mit Statuette

Der im Langhaus befindliche Taufstein (Fig. 161) stammt aus der im Jahre 1785 wegen Schädigung durch die Neckarüberfluthung niedergelegten Pfarrkirche St. Georg (s. o. S. 200) und wurde an den jetzigen Standort übertragen, nachdem die Stiftsherren — anstatt der Baupflicht entsprechend einen Neubau aufzuführen — es vorgezogen, der katholischen Gemeinde Thalwimpfen die Ritterstiftskirche zur Mitbenutzung einzuräumen. Das Material des Taufbrunnens ist Heilbronner Sandstein. Die allseitig durchgeführte oktogone, kelchartige Beckengestalt lässt über den gothischen Ursprung des Werkes keinen Zweifel; die Schlichtheit der Ausstattung, hinzugenommen die an mehreren Stellen zu Tage tretende spätere Uebermeisselung, verwehren jedoch den Nachweis eines sicheren Stilstadiums. — Auf dem kunstlosen Horizontaldeckel erhebt sich eine holzgeschnitzte Statuette des auferstandenen Heilandes. Die Figur ist schwebend aufgefasst, mit den Füßen ein stilisiertes Wolkenbasament berührend. Vom edlen Haupt mit dem Ausdruck der Milde und des Erbarmens fliesst reiches Lockenhaar auf die Schultern herab. Die Rechte ist segnend erhoben; die Linke trägt die Siegesfahne, an deren Stab das krönende Kreuz und der alte Wimpel fehlen. Der Mantel wird auf der Brust durch eine breite Spange zusammengehalten, lässt die Seitenwunde frei und umhüllt in wohlgeordnetem Gefälte die gut bewegte Gestalt. Die Statuette gehört der spätgothischen Zeit an und ist aus berufener Künstlerhand hervorgegangen. Ein absoluter Zusammenhang mit dem Taufstein ist nicht wohl anzunehmen; die Figur

scheint vielmehr ursprünglich als Tabernakelschmuck des Hochaltares während des österlichen Festkreises gedient zu haben.

Eine lebensgrosse, holzgeschnitzte und vergoldete Statue des h. Johannes von Nepomuk an einem Arkadenpfeiler des Hochschiffes ist zufolge der auf der Figurenkonsole stehenden Inschrift eine Stiftung des Kanonikus Christian von Bejland

Statue des  
h. Johannes von  
Nepomuk

und stammt aus dem Jahre 1753. Aber auch ohne Jahreszahl würde die Statue durch den Naturalismus der Formen sowie durch die äusserste Betonung des Affektvollen und Effektvollen ihre Entstehung zur Zeit des Rococo nicht verläugnen. Der Heilige ist als begeisterter Verkünder des göttlichen Wortes aufgefasst. Seine Körperhaltung ist bewegt, das Haupt zur Seite geneigt, der Blick nach oben gerichtet. Beide Arme sind weit ausgestreckt; die fehlende rechte Hand trug das Kreuz, die Linke erfasst das Birett, die übliche Kopfbedeckung der Kanzelredner. Sind darin schon realistische Züge zu erkennen, so zeigt auch das Kostüm nicht die ideale Tracht des faltenreichen Mantels, sondern die wirkliche Chorgewandung der

Stiftskleriker des vorigen Jahrhunderts: Sutane, Surplis und Schulterkragen. Der Ausdruck der Statue ist gesteigert bis zur Ekstase. Schade, dass manches wahre und schöne Motiv durch Maniertheit erdrückt wird. — Der unterhalb der Statuenkonsole angebrachte Armleuchter ist eine achtbare Arbeit der Kunstschlosserei des Rococo.

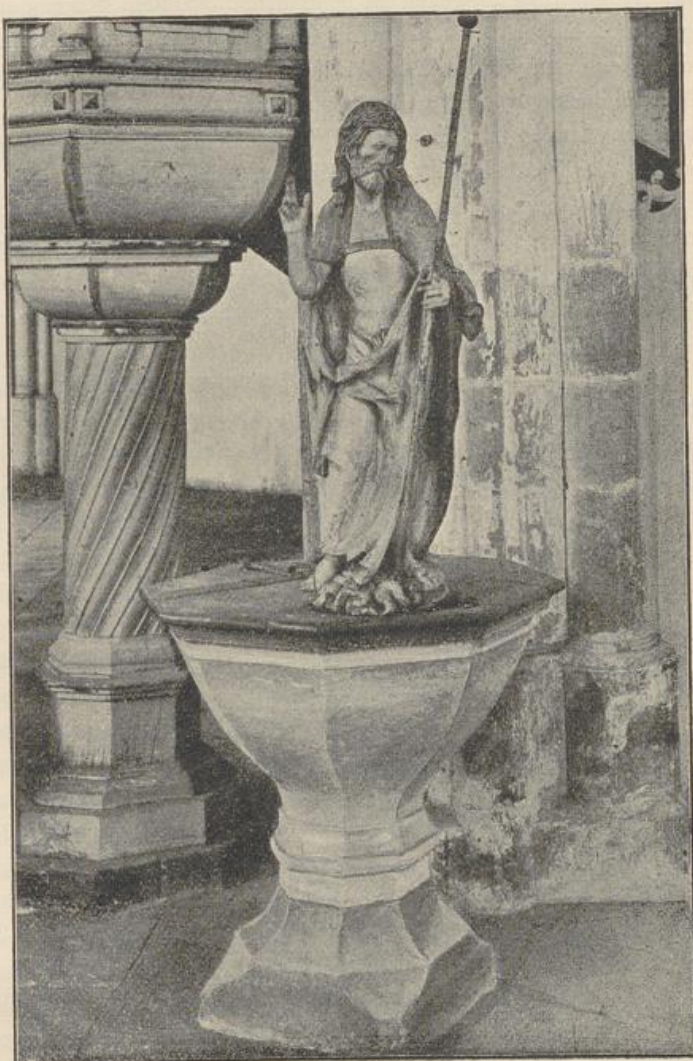


Fig. 161. Wimpfen im Thal. Ritterstiftskirche St. Peter.  
Taufstein mit Statuette.

## Kenotaphium

In die Hochwand des nördlichen Nebenschiffes ist ein Kenotaphium eingelassen zum Andenken an den 1769 verstorbenen Weihbischof (Bischof von Kapharnaum *in partibus infidelium*), Kustos des Ritterstiftes und Erneuerer des Kirchen-Inneren Christophorus Nebel (s. o. S. 236). Das 4,50 m hohe Monument besteht im Kern aus schwarzem, hell geäderten Marmor; die figürliche und ornamentale Ausstattung hingegen ist in glänzend weissem Marmor ausgeführt. Die lebensgrosse Reliefporträtbüste des Bischofes in Medaillonform nimmt die Mitte des Denkmals ein. Im würdevollen Antlitz webt Ernst und Güte zugleich. Bei tadelloser Meisselführung verrathen Auffassung und Behandlung einen Künstler, welcher dem ausschweifenden Rococo, das in der St. Johann von Nepomuk-Statue überwiegt, durch weises Maasshalten aus dem Wege zu gehen verstand. Die Genien zur Seite des Reliefbildnisses streifen durch überquellende Bewegungen schon mehr an den manieristischen Zug der Zeit. Oberhalb des Medaillons deuten Pedum und Mitra auf die episkopale Eigenschaft des Verewigten. Den Abschluss des Kenotaphs nach unten bildet ein Todtenschädel mit Fledermausflügeln als Symbol der Vergänglichkeit des irdischen Daseins.

Kanzel  
Orgelbrüstung

Die Kanzel weist in Stil und Ausstattung auf die gegen den Schluss des 18. Jahrhunderts herrschende Kunstübung hin, die ihre Aufgabe darin erblickte, dem Formengewirre des Rococo einen ruhigeren Gestaltungsausdruck durch den sogenannten reaktionären Scheinklassicismus gegenüber zu stellen. Die Thalwimpfener Kanzel legt für den zweifelhaften Erfolg dieser Bestrebungen mehr als genügendes Zeugniß ab. Das Material ist Holz. Auf spiralförmigem Fusse (s. o. Fig. 159 S. 260) erhebt sich eine polygone Brüstung mit klassicirenden Säulchen an den Ecken. Die dazwischen liegenden Paneele oder Füllungen enthalten künstlerisch wenig befriedigende Relieffiguren der vier Evangelisten mit ihren Attributen Engel, Adler, Stier, Löwe. Auf dem schwerfälligen Baldachin oder Schalldeckel steht die Statuette eines palmentragenden Engels, die kaum mitsprechen darf, wenn von ächter Kunst die Rede ist. Gleich minderwerthig sind die Reliefbrustbilder der Kirchenväter am Geländer der Kanzeltreppe. — Das Kirchengestühl aus dem Erneuerungsstadium des Stiftskustos und Weihbischofes Nebel ist fast ganz verschwunden; unter dem modernen Gestühl befindet sich aus jener Zeit nur noch ein einziger Rococo-Kirchenstuhl mit leidlich stilisirten Schnitzereien an den Wandungen. — Längs der Brüstung der Orgelbühne (s. o. Fig. 132 S. 233) prunken sechs gemalte, reich ornamentirte Wappen mit folgenden auf Spruchbändern verzeichneten Geschlechtsnamen: Kustos Johann Franz von Giulpen († 1714), Dekan Adolf Friedrich von Elz (1715), Dekan Christoph Jodocus Freiherr von Ketteler († 1735); die folgenden Namen Johann Friedrich von Fresendorf, Arnold Wolfgang Freiherr von Frentz und Johann Anton von Feltz finden sich nicht unter den bis jetzt bekannt gewordenen Stiftswürdenträgern und werden sonach auf einfache Ritterstiftsgenossen, Sexpräbendare, Vikare, oder Domicellare zu beziehen sein. Die Sterbedaten der drei erstgenannten Stiftskanoniker unterstützen die Annahme der Errichtung der Orgelbühne in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts, womit auch der Stil der heraldischen Malereien übereinstimmt. Aus der Wappenserie dürfte sich aber auch die weitere Wahrscheinlichkeit einer von den sechs Ritters gestifteten Orgel ergeben, die jedoch in den dreissiger Jahren des gegenwärtigen Säculums umgebaut wurde.

Bevor wir das Innere des hehren Gotteshauses verlassen, sei noch ein kurzes Wort über seine Gesamtwirkung gesagt. Dieselbe wird wesentlich hervorgerufen durch die gesetzmässige Vollführung der Grundidee strenger Uebereinstimmung sämmtlicher Bestandtheile des grossartigen gothischen Werkes. Als geheimnissvoller Reiz tritt die Höhengleichheit von Hochschiff und Chor hinzu, ein Moment, worin dasjenige Verhältniss begründet ist, bei welchem Höhe, Breite und Tiefe gleichberechtigt erscheinen und die thatsächliche Grösse der Abmessungen ausdrucksvoll zur Geltung gelangt. Ueberraschend wirkt auch die Schönheit des Lichtstromes, der mit seinen Strahlen und Reflexen den Bau durchfluthet. Dabei tritt dem prüfenden Auge eine Gestaltungskraft entgegen, die das Vielfältige durch die Macht des Baugedankens zusammenhält und in der Vollendung des Struktiven wie der schmückenden Einzelformen den künstlerischen Anforderungen klaren und empfindungsvollen Ausdruck gibt. Hier zeigt es sich in hohem Grade, dass die Gothik das glückliche Ergebniss positiver verstandesmässiger Arbeit im Bunde mit phantasie-reichem künstlerischem Vermögen ist. Wenn irgendwo, so bewahrt die Durchbildung des Spitzbogensystems im Innern der Stiftskirche eine klassische Ruhe in Allem und Jedem ohne die geringste Ueberladung. Selbst die gebrochenen Axen und verschobenen Jochvierecke, weitentfernt die perspektivische Wirkung zu beeinträchtigen, erhöhen nur den Reiz der malerischen Durchsichten. Und behalten wir die transcendente Bestimmung des Bauwerkes im Auge, so symbolisirt die aufstrebende Richtung des grossen Ganzen auf das Herrlichste die zum höchsten Wesen dringende Herzenserhebung der versammelten Gläubigen. *Sursum corda*, empor das Herz, ruft das Werk dem Nahenden zu und staunend bewundert er diese gottgeweihten Hallen voll Architektonik und Monumentalität, Rhythmus und Seele.

Rückblick auf  
den gothischen  
Innenbau

Wer, wie wir öfter das Glück gehabt, in den späten Nachmittagstunden eines sonnigen Frühlings- oder Herbsttages das Innere des Gotteshauses betritt, dem erscheint das Heiligthum von den Basamenten der Arkadenpfeiler bis hinauf zur reichen Ornamentik der Kapitälgruppen, zu den Gliederungen der Fensterarchitektur und den Gewölbespannungen wie in magisches Licht getaucht. Mit wundersamer Wirkung tritt in dieser Beleuchtung die edle Schönheit der Formen vor das entzückte Auge und gerne vergisst es darüber die Wunden, welche der Bau durch die zerstörende Zeit und den pietätlosen Ungeschmack der Menschen erlitten. Aber, es ist nur ein vorübergehendes Leuchten, das den Blick gefangen hält. Allmählig neigt sich die Sonne hinter der Neckarhölde und den Thurmspitzen der alten Reichsstadt zur Rüste und die in ihrem Lichte entstandene Prachtbeleuchtung schwindet in langsamem Verlöschen. Die hohen und weiten Hallen sind nun farblos und die Spuren der Verwüstung werden wieder kennbar. Die Abendschatten sinken leise nieder und — schaueriges Dunkel herrscht in dem menschenleeren Gotteshaus. Der Eindruck ist ergreifend; wer ihn erlebt hat, vergisst ihn nicht wieder.

Als Sakristeien dienen die Untergeschosse der beiden Ostthürme, deren Umfassungsmauern den Chorraum begrenzen und daselbst von spitzbogigen, mit derben Rundstabgewänden flankirten Eingängen durchbrochen sind. Die Formgebung der an den Rändern geschnitzten Thürfüllungen muthet modern an. Dagegen sind die metallenen Thürklopfer — Löwenhäupter mit wuchtigen Ringen im Rachen —

Sakristeien

Thürklopfer