

# Zur künstlerischen Kultur der Reichsstadt Ravensburg

Von Albert Walzer

Anlässlich der unmittelbar bevorstehenden Haupttagung des Schwäbischen Heimatbundes in Ravensburg möchte der Verfasser auf ein paar besonders markante Beispiele für die künstlerische Kultur der alten oberschwäbischen Reichsstadt hinweisen.

Zunächst einmal auf die Glasbilder im Chor der Liebfrauenkirche. Die Fenster an den beiden Chorschrägen und das Hauptfenster dazwischen sind bedeutende Werke der Glasmalerei aus der Zeit des sogenannten „weichen“ Stils. Das Hauptfenster trägt in einem allerdings nicht mehr originalen Feld die Jahreszahl 1415.

Dieses datierte Mittelfenster und das an der Südostseite gehören zweifellos enger zusammen. Das Hauptfenster (Abb. 1 und 2) zeigt Bilder aus der Geschichte der Geburt und der Jugendzeit Mariens, dazu noch ein paar Szenen aus der Erzählung von der Menschwerdung Christi. Das rechte Fenster (Abb. 3) bringt dann noch weitere Bilder aus der Kindheit Jesu<sup>1</sup>. Man hat Maria, die Patronin der Kirche, damit möglichst nachdrücklich als Mutter Gottes betonen wollen. Zu dieser inhaltlichen Verbindung kommt eine auffallend ähnliche Gliederung der beiden Fenster. Was in ihren senkrechten Feldern nebeneinander dargestellt ist, wird von einer über die ganze Fensterbreite ausgedehnten architektonischen Bekrönung zusammengefaßt. Das wiederholt sich sechsmal übereinander. Die mit der Fensterform gegebene beherrschende Wirkung der Vertikalen wird dadurch spürbar abgestoppt. Das ist das Neue an den Fenstern. Und dieser Zusammenfassung in der Horizontalen entsprechend werden die Szenen jeweils auch der Fensterbreite nach von links nach rechts abgelesen und dann die Zeilen darüber. Das Hauptfenster hat drei senkrechte Glasfenster und damit im allgemeinen drei Szenen in jeder Zeile. Gelegentlich ist aber auch eine Szene über zwei anschließende Fenster ausgedehnt. Dann ist nur noch eine zweite dazugenommen oder vorausgestellt. Das rechte Seitenfenster hat zwei senkrechte Glasfenster, deren sechs architektonisch zusammengefaßte Querschichten nur einmal mit zwei statt mit einer Szene gefüllt sind.

Das dritte Fenster (Abb. 4), das an der Nordseite, zeigt an Stelle von Szenen, die quer über die Fensterbreite weg von einem Baldachin zusammengefaßt sind, immer nur zwei Standfiguren in einem achtpaß-

förmigen Rahmen und das wieder sechsmal in der Senkrechten übereinander. Aber auch diese achtpaßförmigen Rahmen füllen die ganze Fensterbreite, während vorher meist zwei kleinere nebeneinander eingesetzt wurden. Die beiden Standfiguren in den Rahmen sind Apostel mit waagrechten Schriftleisten, die den Satz des Glaubensbekenntnisses, den der Dargestellte formuliert haben soll, enthalten. In den Zwickeln zwischen den Rahmen sind Propheten und andere Gestalten des Alten Testaments mit Querbändern, deren Text die Glaubenssätze der Apostel schon im Alten Testament ahnen ließen. Inhaltlich soll das Apostelfenster also noch das Gleiche andeuten, was in der romanischen Kunst oft genug dadurch zum Ausdruck gebracht worden ist, daß man die Apostel auf den Schultern der Propheten stehen ließ. Das bekannteste Beispiel dafür sind die Doppelfiguren am Gewände vom Fürstentor des Bamberger Domes.

Vergleicht man das Apostelfenster mit den beiden anderen, so fällt auf, daß beim mittleren Fenster und bei dem rechts davon durch den architektonisch gestalteten Baldachin eine gewisse Tiefe ins Bild gebracht ist. Die quadratischen Ornamentfelder mit ihren Tupfenfüllungen wirken dort wie Tapeten, mit denen die Rückwand gegliedert ist. Ähnlich kleinteilig gerahmte, geometrische Muster stellen Bodenflächen und Dächer dar. Im Apostelfenster ist zwar der Grund der achtpaßförmigen Rahmen farbig gegen den übrigen Fenstergrund abgesetzt, aber damit ist keine vertiefte Kastenform angedeutet.

Dazu kommen Unterschiede im Figurenstil. Das Merkwürdige ist: Beim Apostelfenster, das mit seinen tiefelosen Achtpaßformen auffallend altertümlich wirkt, entsprechen die meisten Figuren genau dem „weichen“ Stil, wie wir ihn vom Altärchen aus Dornstadt im Württembergischen Landesmuseum, von den Figuren über dem Westportal des Ulmer Münsters und noch von vielen anderen Beispielen der Malerei und Plastik der zwanziger bis vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts her kennen. Typisch wie beim Johannes (Abb. 4) die ausgreifende Geste des rechten Armes von der ruhig schwingenden weiten Konturlinie des Mantelsaums begleitet wird, wie auf der anderen Seite die Stoffmassen von der Hand herabfallen und der zierlichen Figur seitwärts Fülle geben





1. Zurückweisung von Joachims Opfer / Hirten trösten Joachim / der Engel fordert Joachim auf zurückzukehren. Mittleres Chorfenster, Liebfrauenkirche Ravensburg, 1415. Aufnahme Staatl. Amt für Denkmalpflege Stuttgart

und schließlich wie sich dem Boden zu Mantel und Gewand in sanften Bogenlinien zu einer Basis ausbreiten, von der aus die Gestalt feingliedrig und beschwingt aufsteigt. Von den anderen Figuren des Apostelfensters sind, wie gesagt, die meisten ähnlich, aber nicht alle. Der dem Johannes zugesellte Jacobus minor ist völlig anderer Art, viel massiver, ohne ausgreifende Gesten. Mit dem Gewand ist bei ihm keine feingliedrige, zarte Beweglichkeit zu betonen versucht, es läßt ihn nur noch massiger erscheinen. Der Kopf ist entsprechend derb, bäuerlich. Der Prophet im Zwickel unter der Johannesfigur ist ähnlich gedrungen und füllig.

Die Figuren vom Hauptfenster scheinen eher mit diesem Jacobus minor als mit dem Johannes verwandt zu sein. Jedenfalls sind sie genauso untersetzt und stämmig. Ihre Gewänder geben ihnen etwas Schwerfälliges, stilisieren sie nicht auf sanftbeschwingt wie es an der Mehrzahl der Figuren vom Apostelfenster auffällt. Der Priester Ruben, der Joachims Opfer zurückweist (Abb. 1), ist dafür be-

sonders bezeichnend. Joachim selber erscheint jeweils in einem etwas mehr als knielangen Rock mit strumpfartigen Beinlingen und buntgemusterten Stoffschuhen. Man legte also Wert darauf, die Gestalten möglichst realistisch darzustellen, sie nicht in einer künstlerisch eigenwilligen Art zu stilisieren. Im zweiten Fenster mit den Architekturbaldachinen (Abb. 3) zeigt sich der realistische Grundton dieser Kunst fast noch deutlicher. Die Kruselerhauben der Frauen mögen zwar nicht mehr die modernsten sein, sind aber mit Liebe zur Schau gebracht. Andererseits läßt die lang ausgezogene Kurve des hermelinbesetzten Mantelumschlags der Ägypterkönigin, die mit dem König zusammen vor den stürzenden Götzen kniet, bereits auch etwas von der Freude an ruhig schwingenden Linien verspüren, die beim Apostelfenster bei vielen Figuren zu beobachten ist. Dabei wirken die Gestalten schlanker, nicht so untersetzt, wie die vom Hauptfenster. Die nächste Entwicklungsstufe zeigen die Frauen auf den beiden Fenstern der Pfarrkirche in Eriskirch. Die Reihe: Ravensburger Hauptfenster,





2. Der Engel verkündet Anna, daß sie Mutter wird / die Begegnung unter der goldenen Pforte. Mittleres Chorfenster, Liebfrauenkirche Ravensburg, 1415.  
Aufnahme Staatl. Amt für Denkmalpflege Stuttgart

Südostfenster, Eriskirch, Ravensburger Apostelfenster zeigt also letzten Endes wie die schwerblütigen, derb realistisch dargestellten Figuren des Parlerstils im späten 14. Jahrhundert sich zu Beginn des 15. allmählich wandeln, beweglicher, schlanker werden und wie es schließlich zu einer neuen Stilisierung kommt.

Was dem Hauptfenster und dem Südostfenster im Chor der Ravensburger Liebfrauenkirche stilgeschichtlich am nächsten verwandt ist, sind die Bilder in der Württembergischen Staatsgalerie, Stuttgart, die vermutlich zum ehemaligen Hochaltar des Ulmer Münsters gehört haben. Sie waren lange Zeit in der Sammlung Beck in Ravensburg. Vor allem die Szenenbilder sind vergleichbar, die Apostel und Propheten sind uneinheitlicher. Und unter den Szenenbildern ist in unserem Zusammenhang besonders die Darstellung wie Salome das Haupt des Johannes an den Tisch des

Herodes bringt von Interesse<sup>2</sup>. Die Frauenkleider sind eine Nuance noch realistischer als am Südostfenster, die beiden Männer, die mit Herodes an der Tafel sitzen, wirken bei allem Realismus noch parlerisch wenig gegliedert und massiv. Und vor allem die Figuren sind genauso dicht zusammengedrückt dargestellt, wie auf dem Ravensburger rechten Seitenfenster der ägyptische König und seine Frau mit ihrem Gefolge vor den Götzen knien. Dazu die ähnlich schwerelose Phantasiearchitektur, die letzten Endes doch noch viel zu sehr als Ornament betrachtet ist, um wirkliches Bauwerk und Räume darzustellen, in denen sich die abgebildeten Szenen abspielen und die nicht nur raumartige Hintergrundkulissen sind. Auf dem Ravensburger Mittelfenster ist bezeichnenderweise unter den Architekturbaldachinen mit den tapetenartig gemusterten Rückwänden das freie Feld mit Joachim und seinen Herden dargestellt, und auf

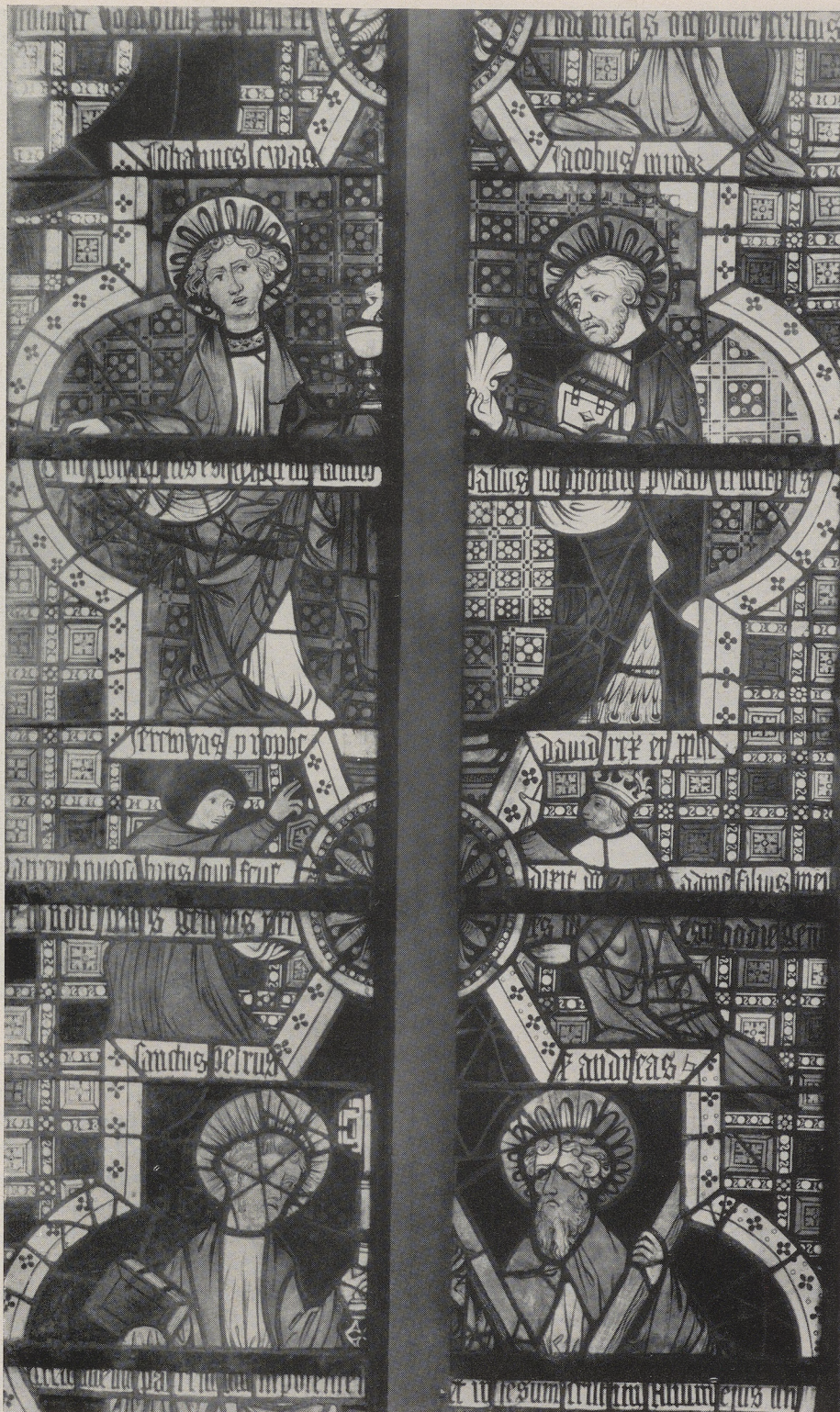




3. Der König und die Königin von Ägypten beten die Götzen an, die beim Vorbeikommen der Hl. Familie zusammenstürzen. Südostfenster im Chor der Liefbrauenkirche Ravensburg, 1415(?).

Aufnahme Staatl. Amt für Denkmalpflege Stuttgart





4. Apostelfenster im Chor der Liebfrauenkirche Ravensburg, 1419(?).

Aufnahme Staatl. Amt für Denkmalpflege Stuttgart





5. Jost Amann, Verkündigung, Fresko S. Maria di Castello, Genua, 1451.

dem Bild aus dem Ulmer Hochaltar trägt der von der Mittelsäule fächerförmig ausgehende Gewölbeansatz eine flache Holzdecke. Den Maler hat das nicht gestört. Für ihn mußte die Decke einfach Flächen und Formen bieten, die mit ihrer buntfarbigen Musterung das Bild beleben halfen. Wahrscheinlich hat er sich dabei durch französische Miniaturen beeinflussen lassen. Auch daß die über dem Vorhang, vor dem Herodes tafelt, an der Decke sichtbar werdende Raumeinteilung einfacher und klarer wirkt, wird auf solche Eindrücke zurückgehen. Die Architekturbekrönung der Szenen auf den beiden Ravensburger Fenstern ist lebhafter, aber auch phantastischer gegliedert.

Hans Wentzel, heute der bekannteste Kenner der deutschen mittelalterlichen Glasmalerei, hält es für möglich, daß die beiden Ravensburger Marienfenster Werke der aus Ulm stammenden Glasmalerfamilie Acker und der Nördlinger und Ulmer Familie Dekkingen sind<sup>3</sup>. Sie haben in der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber das Nordost- und das Südostfenster im Chor geschaffen. Und vermutlich stammen auch die beiden Passionszyklen aus Saulgau in der Fürstlich Hohenzollerischen Sammlung in Sigmaringen von diesen Meistern, ebenso der Heilige Hieronymus in der Neithartkapelle des Ulmer Münsters. Das Stifterfenster in Eriskirch und Medaillonsscheiben mit Heiligenpaaren in der Frauenkirche in



München und in Tours hält Wentzel für Ausstrahlungen des Werks dieser Familien. Das Ravensburger Apostelfenster soll von einem Schüler des Meisters sein, von dem ein Apostelfenster im Erfurter Dom stammt.

Daß die Ravensburger Fenster auf Hans von Tieffenthal zurückgehen sollen, dem die Glasbilder mit der Legende der Heiligen Agnes in der Georgskirche in Schlettstadt zugeschrieben wurden, wird sich kaum halten lassen. Die Schlettstädter Bilder modellieren mehr mit Farbe. Der Meister, dem das Ravensburger Apostelfenster zu verdanken ist, aber auch die Maler der beiden Marienfenster zeichnen mehr, ganz abgesehen davon, daß die Schlettstädter Szenen lockerer gruppiert sind als zum Beispiel die Ravensburger Gruppe, die vor den stürzenden Götzen kniet.

In der unteren Zeile des einen Südfensters vom Chor sind dann noch zwei von Clemens Ankenreute gestiftete Scheiben eingelassen, die 1477/78 entstanden sind. Die mittlere, die Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zeigt, stammt von Peter Hemmel aus Andlau, die linke, die den heiligen Papst Clemens mit einem Mühlstein als Attribut in der Hand darstellt, ist nach Paul Frankl<sup>4</sup> das Werk eines Gehilfen von Peter Hemmel. Die rechte Scheibe ist neu.

Schon seit 1870 weiß man<sup>5</sup>, daß der zunächst nur durch sein Verkündigungsfresko (Abb. 5) und die Bemalung von fünf Kreuzgewölben im Gang hinter der Sakristei der Dominikanerkirche S. Maria di Castello in Genua bekannte Justus d'Allemagna von Ravensburg dorthin gekommen ist. Hans Rott hat dann 1933 feststellen können, daß er genauerhin Jost Amann hieß<sup>6</sup> und der Sohn eines in Ravensburg ansässigen Bäckermeisters war. Offenbar ist der Vater seinerzeit aus Radolfszell nach Ravensburg gezogen<sup>7</sup>. 1452, ein Jahr nach der Fertigstellung des Bildes in Genua schloß Jost mit seiner verwitweten Mutter und seinem Bruder einen Vertrag, durch den er das väterliche Haus erwarb. Ob man ihn mit Recht als vermögenden Handelsmann bezeichnen darf, weil er einem Goldschläger 14 genuesische Pfund und einem anderen Goldschläger eine ähnliche Summe geborgt hat und einem in Savona wohnenden Frankfurter Leinenweber Krämer- und Kaufmannswaren im Wert von 70 genuesischen Pfunden gab, ist nicht ohne weiteres einzusehen<sup>8</sup>. Goldschläger und Leineweber liefern doch Malutensilien. In Ravensburg ist er jedenfalls als „mauler“, also als Maler eingetragen.

Hans Rott hat Jost Amann die beiden Wandmaleien über dem Grabmal des Bischofs Otto III. von

Hachberg († 1451) in der Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters zugeschrieben: In der Nische unten eine von Petrus und Paulus flankierte Kreuzgruppe, darüber ein verblüffend echt wirkender Balkon, auf dem sich Maria mit dem Kind zwischen zwei Engeln zeigt. Alfred Stange hält die Bilder vom Hachberggrabmal für Arbeiten des Baseler Meisters der Tafel mit den Eremiten Antonius und Paulus.

Friedrich Winkler pflichtet der Ansicht von Rott bei. 1959 hat er ein Oeuvre von Jost Amann zusammengestellt<sup>9</sup>, nachdem er einer der bedeutendsten Maler aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gewesen sein mußte. Er glaubt, daß die Ranken, mit denen Jost Amann die Gewölbezwickel in S. Maria di Castello ausgemalt hat, von der gleichen Hand sind wie die Ranken um die elf in verschiedenen Museen noch erhaltenen Blätter einer Abschrift des von Otto von Passau im 14. Jahrhundert verfaßten Andachtsbuchs „Die 24 Alten“. Die Ranken seien so eigenwüchsig, daß sie sich weder mit österreichischen noch mit mittelrheinischen Rankenmustern vergleichen ließen, so daß es sich schon deswegen um den gleichen Meister handeln müsse. Dabei gehören die Miniaturen, die auf jedem Blatt einen dieser Alten darstellen (Abb. 6 und 7), sie immer wieder mit anderem Temperament in einem Buch lesen und das Gelesene überdenken lassen, in ihrem naiven Realismus zweifellos mit zum Reizvollsten der deutschen Buchmalerei des 15. Jahrhunderts. Vierundzwanzigmal dasselbe Thema, der lesende und nachdenkende Mensch in ständig neuen Variationen so darzustellen, daß man sich immer wieder von neuem darüber freut, ist an sich schon eine Leistung, ganz abgesehen von der übrigen Qualität dieser Kleinmalerei.

Die Miniaturen mit den 24 Alten hat E. Buchner 1935 in die nächste Nähe seines „Meisters der Münchner Marien Tafeln“ (Abb. 8) gerückt<sup>10</sup>. Dabei handelt es sich um eine Verkündigung und eine Anbetung des Kindes, zwei Tafeln, die heute im Kunsthause Zürich sind und ehemals zu einem um 1455 entstandenen Altar in der Münchner Frauenkirche gehört haben. 1955 hat Buchner diesem Meister dann noch eine Tafel mit Maria und dem Kind, denen der heilige Hieronymus den Stifter des Bildes zuführt, in der Robert-Lehmann-Sammlung in New York zugeschrieben. Und in die Münchner Alte Pinakothek kam ein fragmentarisches Täfelchen mit einem Prophetenkopf, der unverkennbar an „Die 24 Alten“ erinnert. Winkler möchte dann weiter noch eine Geburt Mariens in Lüttich, eine Verkündigung und eine Heimsuchung und vier Tafeln mit weiblichen Heiligen in Modena, dazu das großartige Gnadenstuhlbild, das





6. Miniatur aus „Die 24 Alten“, der 15. Alte, um 1450, Venedig.

aus Salzburg in das Museum in Berlin-Dahlem kam, als Werke des Jost von Ravensburg aufgefaßt wissen und hält auch noch eine Reihe bedeutender früherer Porträts für Arbeiten von ihm, Porträts mit mächtigen Köpfen, sicherer Haltung, mit scharfgeschnittenen Zügen. Buchner hat den später als „Pius Joachim“ bezeichneten Kopf in Basel als „einen der größten Würfe der frühen deutschen Bildnismalerei“ bezeichnet. Dazu kommt das Porträt von Alexander Mornauer in der Sammlung E. L. Loyd und das von Herzog Sigismund, dem Münzreichen von Tirol in der Alten Pinakothek in München, das zwar steiler und weniger selbstsicher in die Fläche gesetzt ist, aber im Gesicht doch ähnlich harte, an aus Erz gegossene Bildwerke gemahnende Züge zeigt.

Schließlich glaubt Winkler, daß sich Jost Amann auch als Kupferstecher betätigt hat und möchte ihm von den bisher Meister E. S. zugeschriebenen Stichen das Blatt mit Johannes dem Täufer, der in einer blumenreichen Wiese vor dem Lamm Gottes niederkniet, das Blatt mit dem heiligen Christophorus und schließlich auch noch eine Apostelserie zuteilen.

Diese vielen, wie gesagt mit zu den beachtlichsten Werken der deutschen Malerei und des deutschen Kupferstichs aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gehörigen Bilder fallen nach Winkler alle durch ihren fanatischen Realismus auf. Er nennt Jost Amann einen Erzrealisten, der sich schon in seinem Genueser Fresko als verliebter Stillebenmaler zeigt und deswegen darin mehr Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände mit darstellt als bei anderen Malern seiner Zeit zu beobachten sind, der selbst beim Gnadenstuhlbild aus Salzburg nicht seine Freude an der Wiedergabe der aus den verschiedensten Materialien hergestellten „arma Christi“ genügend verbergen kann, der als erster die Anbetung des Kindes in einer tiefverschneiten Winterlandschaft zeigt, der gerne zierliche Ketten mit glänzenden Perlen und Glaskugeln, blinkende Bronzegefäße mit darstellt, der eine Vorliebe für das Gekräusel und Gelock von Haaren hat, über eine brillante Fähigkeit, Stoffe und Pelzwerk wiederzugeben verfügt, der Wiesen mit penibel nachgezeichneten Blumen liebt und Marmor spiegelglatt nachzumalen weiß. Ein Realist, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts und darnach die Kunst von Meistern wie Lukas Moser und Hans Multscher, den um 1430–1440 malenden Pionieren des Realismus, glanzvoll erneuert.

Er muß auf alle Fälle das Werk des Meisters von Flémalle gekannt haben und wird vermutlich in dem Kreis dieses Niederländers geschult worden sein.

Natürlich werden Winklers Thesen diskutiert wer-



den müssen. Sie klingen für einen alten Ravensburger fast zu schön um wirklich wahr zu sein. Aber Winkler ist ein weitbekannter Kenner, dessen Vorschläge schon von vornherein eine ernst zu nehmende Grundlage für eine Diskussion bieten. Sie wird nur nicht an dieser Stelle und von anderen zu führen sein.

Nun ein paar Hinweise auf die mittelalterliche Plastik in und aus Ravensburg.

Das Tympanon vom Westportal der Liebfrauenkirche ist heute stark verwittert. In seinen drei Etagen zeigt es unten wie Maria, die Patronin der Ravensburger Kirche, als Irdische Mutter Gottes wurde, also die Verkündigung, mit der die Menschwerdung begann, die Heimsuchung, bei der ihre Base Elisabeth das erkannt hat und sie selig pries und die Anbetung der Könige, die aus fernen Landen kamen und ihr unscheinbares Kind als Gott verehrten. Darüber der Tod Mariens und oben schließlich, daß sie dann von ihrem Sohn als Irdische zur Königin des Himmels gekrönt wurde. Das Tympanon wird eher in den späten sechziger als in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sein.

Wie sich der Parlerstil des Tympanon dann weiterentwickelt hat, zeigt das gegen 1400 entstandene kämpferartige Kapitell mit dem Liebespaar auf dem Fensterpfeiler vom großen Sitzungssaal des Rathauses (Abb. 9). Die Köpfe sind immer noch gleich massiv, nur überschlägig, nicht feingefühlig geformt und sind auch noch von ähnlich kompakten Haaren eingefasst. Aber wie dabei der Halsausschnitt den Oberkörper des Mädchens sichtbar werden läßt, wie ihr Sitzen plastisch geformt ist, wie das eine Knie von den schweren Falten des Gewandes umbrandet vorstößt, wie die bauschigen Ärmel des jungen Mannes gegen das enganliegende Wams abgesetzt sind und seine körperliche Erscheinung durch die kurze, gewölbte Brust, die tief eingeschnittene Taillenlinie, das Gesäß durch den merkwürdig weit unten getragenen breiten Gürtel und die Beine durch die strumpfartig enganliegende Bekleidung betont werden, ist doch schon wesentlich realistischer als bei den zwar auch schon fülligen, aber weniger lebhaft gegliederten Figuren des Tympanons. Zwischen den beiden wächst auf einem Hügel ein Baum. Vermutlich ist es der Lebensbaum, der mit seinen Früchten ewiges Glück und ewige Jugend sichert. Das Paar unter dem Lebensbaum ist ein altes Motiv. Daß dabei meistens unter dem Baum auch noch die Lebenswasserquelle dargestellt ist, läßt vermuten, daß mit der merkwürdigen, fast rechteckigen Vertiefung in dem Hügel und mit den zwei Strähnen am Rand der Felsform



7. Miniatur aus „Die 24 Alten“, der 14. Alte, um 1450, München.





8. Anbetung des Kindes, Meister der Münchner Marientafeln, Zürich, Kunsthhaus.





9. Kapitell. Großer Ratssaal Ravensburg.

Aufnahme Stadtverwaltung Ravensburg

darunter gleichfalls die zum Lebensbaum gehörige Lebenswasserquelle angedeutet sein soll.

Die Ravensburger Schutzmantelmaria (Abb. 10) gehört zu den bedeutendsten Werken der mittelalterlichen schwäbischen Bildhauerei und der deutschen Plastik des 15. Jahrhunderts überhaupt. Wenn Maria die Gläubigen unter ihren Mantel nimmt, ist sie oft mit Krone und Szepter als Himmelskönigin dargestellt. Fürstinnen hatten das Recht, jemand unter den Arm oder unter den Mantel zu nehmen und ihm dadurch Schutz zu gewähren. Das gleiche Recht ist gelegentlich auch werdenden Müttern, überhaupt Müttern und auch Jungfrauen zugestanden worden<sup>11</sup>. Das Suermondmuseum in Aachen besitzt eine holzgeschnittene Schutzmantelmaria, die das göttliche Kind auf dem Arm trägt und zugleich die Gläubigen unter ihren Mantel genommen hat. Die Figur ist schwäbisch und wird im 2. Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sein. In Grötzingen bei Rottweil steht eine ähnliche Figur aus derselben Zeit noch in der Kirche. Bei beiden wirken die klein dargestellten, unter dem Mantel Mariens übereinander gestaffelten Schutzflehenden wie eine Kinderschar, die Maria

ihrem Kind zulieb um sich versammelt hat und mit betreut. Die Ravensburger Schutzmantelmaria ist die Jungfrau, und zwar die himmlische Jungfrau, kein irdisch-mütterliches Wesen. In ihrer edlen Schmalheit überragt sie ihre Schutzbefohlenen so, daß sie ihnen gegenüber wirklich als höheres Wesen erscheint, das in die Weite blickt, nicht durch das Schicksal des einzelnen von ihrer alle umfassenden Sorge abgelenkt wird.

Die Figur ist über die Sammlung des Freiburger Domherrn Hirscher in das Deutsche Museum nach Berlin gekommen. Heute steht sie in der Plastiksammlung in Schloß Charlottenburg. Sie soll ursprünglich im Hochaltar der Ravensburger Liebfrauenkirche gestanden sein. Fest belegt ist das aber nicht. Der Altar ist im Verlauf des 19. Jahrhunderts entfernt worden. Dekan Dursch in Rottweil, von dem die Hauptbestände in der dortigen Lorenzkapelle stammen, hat um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch daran lesen können: „Diese Tafel hat maister Fridrich Schramm geschnitten und meister Christoph Kelltenofer gemalt und gefaßt 1480.“ In den Ravensburger Steuerbüchern wird 1489, 1500, 1506 und 1507 ein





10. Ravensburger Schutzmantelmaria, 1480. Deutsches Museum Berlin-Charlottenburg.

Aufnahme Foto Marburg

Bildhauer Meister Friedrich erwähnt<sup>12</sup>. Auf Grund der Schutzmantelmaria sind ihm noch weitere Werke zugeschrieben worden: Ein Relief mit der Darstellung der Messe des heiligen Gregor, ein weiteres Relief mit dem Martyrium der heiligen Katharina, beide auch im Deutschen Museum, eine Verkündigungsmaria in der ehemaligen Sammlung Ullmann, die Figur der heiligen Maria Magdalena in Füramoos, eine Marienstatuette aus Augsburg, in Privatbesitz, die Figuren aus dem ehemaligen Hochaltar der Dominikanerkirche in Wimpfen, die Figuren der Heiligen Cosmas und Damian in der Pfarrkirche von

Kaufbeuren, die Pietà in Untereschach bei Ravensburg und der Schmerzensmann mit Maria und Johannes in der kleinen Kapelle von Tosters bei Feldkirch<sup>13</sup>. Schon 1933 hat Gertrud Otto auf Beziehungen zwischen diesem Werk von Friedrich Schramm und den Ulmer Chorgestühlbüsten aufmerksam gemacht. Und 1943 hat sie dann die meisten dieser Arbeiten mitsamt der Ravensburger Schutzmantelmaria und noch weiteren Bildwerken Michel Erhart und seiner Ulmer Werkstatt zugeschrieben. Walter Paatz stimmt Gertrud Otto in seinem 1963 erschienenen Band über die süddeutschen Schnitzaltäre der Spätgotik dadurch zu, daß er annimmt, der junge Riemenschneider habe sich auch in Ulm aufgehalten und sich von Michel Erhart, insbesondere von seiner Ravensburger Schutzmantelmaria, zu seinen Figuren für den Altar in Münnernstadt inspirieren lassen<sup>14</sup>. Auch Adolf Schahl glaubt in seiner sorgfältigen, kritischen Überprüfung der Zuschreibungen Gertrud Ottos an Michel Erhart, daß die Ravensburger Schutzmantelmaria tatsächlich von diesem stammt<sup>15</sup>. Der Verfasser möchte sein Urteil einer späteren eingehenden Arbeit über Ravensburger Kunst und Kultur vorbehalten.

In den zwei letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts und noch darüber hinaus ist der Bildhauer Jakob Ruß in Ravensburg als Meister bezeugt. Zwischen 1486 und 1492 hat er den Hochaltar im Dom von Chur geschaffen und in den anschließenden zwei Jahren den Figureschmuck vom Ratssaal in Überlingen.

Gegenüber dem, was in der Schweiz sonst an schwäbischen Exportaltären zu sehen ist, hat der Churer Schrein (Abb. 11) eine spürbar eigene Note. Natürlich ist auch wieder nebeneinandergereiht, bei den Engeln, die den Vorhang hinter den Heiligenfiguren halten, sogar reichlich phantasielos. Und selbstverständlich spielen symmetrische Anordnung und rangmäßiges Aufstaffeln zur Hauptfigur in der Mitte bei diesem Aufreihen, wie es sich für einen schwäbischen Altar gehört, eine grundlegende Rolle. Aber wie Maria über einen Sockel mit musizierenden und singenden Engeln auf Wolken thront, wie sie und ihre Thronassistentinnen mit ihren lieben, vollovalen Jungmädchengesichtern hold vor sich hinlächeln, wie der gedankenversponnene, zartbesaitete Florinus den Kelch ehrfürchtig daherträgt und mit dem König Luzius, der trotz seiner wallenden Bartzier kein Rübezahl ist, den Jungfrauen den Platz neben der jungen Gottesmutter überlassen hat, wie die vielen kleinen, den Vorhang haltenden Engelnchen so recht wie wohlgenährte, brave Kinder, gar nicht wie über-





11. Jakob Ruß, Schrein vom Hochaltar im Dom zu Chur, 1486—1492.

Aufnahme Lang, Chur

irdisch-vergeistigte Wesen dreinschauen und wie das alles von der zu einer fülligen, dicht verschlungenen, kraftvoll kurvierten Horizontalen massierten Baldachinbekrönung zusammengefaßt wird, wirkt versonnener, zugleich wärmer und voller, jedenfalls nicht

so überlegt repräsentativ distanziert und gemessen wie bei den Ulmer und Memminger Altären.

In den Überlinger Statuetten hatte Ruß die Reichstände darzustellen: Kurfürsten, Grafen, Ritter und Bauern. Das hat natürlich von vornherein eine





12. Heilige, um 1460, Württ. Landesmuseum Stuttgart.  
Aufnahme Württ. Landesmuseum Stuttgart

verschiedene Art zu charakterisieren bedingt. Jedenfalls sind die Bauern grobschlächtig derb, mit wild durchfurchten Gesichtern und fletschenden Zähnen dargestellt worden (Rauchzehnt). Und sicher stehen deswegen auch die einen ruhig, vornehm gemessen

da (der Herzog von Sachsen, der Kurfürst von Brandenburg), während die andern leicht tänzelnd daherschreiten (der Burggraf von Nürnberg), die Bauern aber mit eingeknickten und gespreizten Beinen dargestellt sind und damit andeuten, daß sie mit ihrem Körper federnd der Sense den nötigen Schwung geben müssen (der Bauer von Salzburg) oder unter der schweren Traglast auf der Schulter langsam knieweich werden (Abb. 14, Grünzehnt). Die Frage ist nur, ob der gleiche Meister, der in seinem Churer Schrein mit der Jungfrauengruppe in der Mitte eine alte Tradition fortsetzt (Meister Hartmann, über der westlichen Vorhalle des Ulmer Münsters; Dornstädter Altärchen, Württembergisches Landesmuseum; Mutschler, Sterzinger Altar) und sich auch offensichtlich bemüht, mit diesen lieblichsanften Mädchengestalten wieder etwas von der Stimmung der Figuren des weichen Stils aufklingen zu lassen, um das Thema entsprechend abwechslungsreich zu gestalten, auch diese derben, kompliziert bewegten Überlinger Bauerngestalten schaffen konnte. Sie sind heute mit die wichtigsten schwäbischen Beispiele des Stils, für den in den achtziger Jahren die Maruschkatänzer von Erasmus Grasser in München typisch sind. Genauerhin heißt die aufgeworfene Frage: Hat Jakob Ruß seinen Stil derart nach seiner Aufgabe variieren können, oder stammen die in Überlingen letztlich entscheidenden Figuren von einem Gehilfen, der moderner und in seiner Art ausgesprochener war? Der Umfang der Arbeiten für den Churer Hochaltar und für den Figureschmuck des Überlinger Ratssaals lassen ohne weiteres eine größere Werkstatt annehmen. Daß der Maler Ulrich Maier von Kempten jahrelang als Meistergeselle bei Ruß gearbeitet hat, zeigt denn auch deutlich genug, daß der Ravensburger tatsächlich ein großes Werkstattunternehmen unterhalten hat.

In Chur können die Figürchen in den Nischen der Predella und die Kreuzigung auf der Schreintrückseite von Gehilfen stammen, die das Aussehen des Überlinger Werks mitbestimmt haben. Andererseits sind die unverkennbar mit den weiblichen Heiligen im Churer Hochaltar verwandten beiden kleinen weiblichen Heiligen in der Beichtkapelle der Liebfrauenkirche in Ravensburg und noch ein paar andere Figuren, auf die schon Volkmann<sup>16</sup> aufmerksam gemacht hat, deutlich mit einer Figur in Verbindung zu bringen, die das Württembergische Landesmuseum aus der Sammlung Schnell in Ravensburg erworben hat (Abb. 12). Sie hat wie alle diese Figuren den gleich schwächtigen, kurzen Oberkörper, dessen Formen durch das enganliegende Gewand herausmodel-



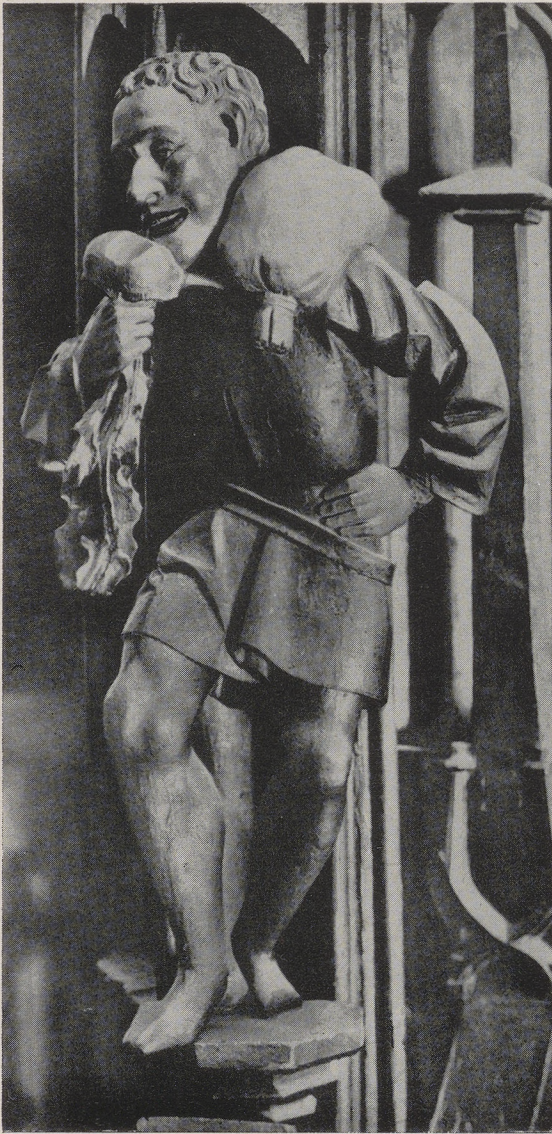
liert sind und von dem in der Leibmitte dann ein dünnes Bündel bis zum Boden ununterbrochen parallel nebeneinanderherlaufender Faltenstege herabfällt. Aber bei der Stuttgarter Figur wirkt dieser überlänge Unterkörper noch stärker und eigenartiger vorgewölbt als es bei den anderen Figuren der Fall ist. Dabei geht das Vorwölben sicher noch darauf zurück, daß es um die Mitte des 15. Jahrhunderts von Frankreich und den Niederlanden her bei den Frauen Mode wurde, den Unterleib derart unnatürlich vorzustrecken, mit entsprechenden Faltengruppen und oft auch mit den über den Leib vorgezogenen Randbahnen des Schultermantels so zu umhüllen, daß die Gestalt von unten her glockenförmig schwerfällig bis zur hochgerückten Taille aufstieg. Ganz gleich, ob die Stuttgarter Figur von Ruß selber oder von seinem Lehrmeister stammt, sie zeigt so oder so erneut, wie sehr sich dieser mit alten Traditionen verbunden gefühlt haben muß und nicht erst mit der Kunst der achtziger Jahre groß geworden sein kann. Was erst recht dafür spricht, daß in Überlingen ein junger Mann mitgearbeitet und auch mitbestimmt hat, dessen Figuren dann bezeichnenderweise in der Hauptsache im Vorraum zur Aufstellung kamen.

In Ravensburg sind zwar vom späten 15. Jahrhundert ab verhältnismäßig zahlreiche Goldschmiede bezeugt<sup>17</sup>, aber man kennt fast keine Arbeiten von diesen. Marc Rosenberg erwähnt eine silbergetriebene Marienfigur in Leningrad und eine zweite im Historischen Museum in Basel, die 54 cm hoch ist. Sie ist spätes 15., vielleicht aber doch schon frühes 16. Jahrhundert (Abb. 13). Sie ist 1871 in der Nähe von Konstanz gekauft worden und kam dann nach vielem Hin und Her 1896 an ihren heutigen Platz. 1959 konnte das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart einen kostbar gefaßten, zirka 23 cm hohen Deckelpokal (Abb. 15) aus Bergkristall erwerben, der am Fußrand ein Beschauzeichen und eine Meistermarke zeigt, die beide weitgehend mit zwei von Rosenberg übermittelten solchen Ravensburger Zeichen aus dem späteren 16. Jahrhundert übereinstimmen. Wie der Kristalldeckel, die Cuppa, der Knauf und der Fuß geschnitten sind, entspricht der Art wie damals in Freiburg i. Br. Kristall geschnitten wurde. Der Ravensburger Goldschmied hat die Kristallteile von dort her bezogen und dann gefaßt. Er hat sich dabei zu bescheiden gewußt und das Kristall erst recht als kostbar zu betonen verstanden. Seine schmalen Goldreifen um die Ränder der Kristallteile lassen, dicht mit feingliedrig gerahmten, zierlichen Agraften besetzt, die ruhigen, großen Formen, in denen das



13. Ravensburger Silbermadonna, Ende 15. Jahrhundert, Hist. Museum Basel. Aufnahme Hist. Museum Basel





14. Jakob Ruß, Grün zehnt, Vorraum vom Ratssaal in Überlingen.

Aufnahme Foto Marburg

Kristall geschnitten ist, seinen matten Schimmer und das Schwerflüssige seiner Erscheinung um so deutlicher verspüren. Nach dem kleinen, mit raffiniertem Geschmack kostbar aufgemachten Stuttgarter Pokal zu schließen, muß die Ravensburger Goldschmiedekunst im späten 16. Jahrhundert ein wirklich überragendes künstlerisches und technisches Niveau gehabt haben.

In Ravensburg haben sich noch ein paar spätgotische Zimmer mit Dielenwänden, verhältnismäßig niedrigen, dicht zusammengedrängten Fenstern und flach ge-

wölbten Balkendecken fast unverändert oder wieder in den ursprünglichen Zustand gebracht erhalten. Sie wirken verblüffend heimelig und behäbig. Die schönsten sind das Oberbürgermeisterzimmer im Rathaus und die zwei im ehemaligen Haus des Vogts von Schmalegg, die im Zusammenhang mit dem dort untergebrachten Heimatmuseum zu besichtigen sind. Dadurch daß im gleichen Haus nachträglich auch noch zwei Zimmer aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit eingebaut wurden, läßt sich dort die stilbedingte Eigenart beider Epochen bürgerlicher Wohnkultur besonders gut beobachten. Die Vertäferung des einen dieser Spätrenaissancezimmer ist im 18. Jahrhundert mit Gruppen spielender Kinder bemalt worden. Auf der einen Tür ist noch die alte Kapelle, die einst zur Veitsburg gehört hat, zu sehen. Ein weiteres Beispiel einer bemalten Vertäferung, die in diesem Fall selber auch aus dem 18. Jahrhundert stammt, befindet sich in einem Privathaus.

Kulturgeschichtlich besonders interessant sind die sonst kaum noch nachzuweisenden weit über zwanzig runden Zunfttafeln, die sich im großen Ratssaal, im Stadtarchiv und im Heimatmuseum erhalten haben. Die älteste ist für die Schmiedezunft 1505 angelegt worden (Abb. 16). Um diese Jahreszahl in der Mitte sind fünf Reifen mit den Wappen und Namen der Zunftmitglieder. Im innersten Ring sind die Wappen dichter gereiht. Dort hat man die damaligen Mitglieder alle zusammen erwähnen wollen. Dann kamen immer wieder neue dazu. Nach den Jahreszahlen, die auf vier Wappen im äußeren Ring zu finden sind, ist dieser zwischen 1524 und 1535 gefüllt worden.

Die Wappen selber zeigen Hufeisen, entweder allein oder mit Pflugscharen, mit Nägeln, einem Stern oder einem Dreieck zusammen. Andere führen Zangen, mit denen der Schmied das Eisen aus dem Feuer holt, im Wappen. Einmal ist auch der Schmied selber mit Hammer und Ambos abgebildet. Eine Reihe von Wappen zeigt, daß auch mehr oder weniger verwandte Berufe zur Schmiedezunft gezählt haben müssen: der Schlosser (Schlüssel), der Schwertfeger, Plattner, Harnischer, der Bogner. Das Wappen, das ein Kreuz mit unten gespreizten Schenkeln zeigt, erinnert an ein von Rosenberg abgebildetes Ravensburger Goldschmiede-Meisterzeichen. Nach Wappen im zweiten Ring von innen und im äußeren Reifen müssen auch die Gürtler Mitglieder der Schmiedezunft gewesen sein. Dazu kommen die Glocken- und die Bronzegießer, die Mörser und eherne Kochtöpfe angefertigt haben, auch die Kannen- oder Zinngießer,



die allerdings nur vereinzelt vertreten sind. Aber vielleicht hat es damals in Ravensburg keine weiteren Zinngießer gegeben. Alle diese Berufe haben wenigstens mit Metall gearbeitet. Merkwürdig ist aber, daß auch Maurer (Hammer und Kelle) dabei waren. Ob die den Steinmetzzeichen ähnlichen Signaturen einfach Hausmarken sind, die nichts über den Beruf der betreffenden Zunftmitglieder aussagen oder ob es sich doch um Steinmetzen handelt, ist schwer zu sagen. Im allgemeinen gehören die Steinmetzen in eine eigene Bruderschaft, in keine Zunft. Wenn auch ein Häfner (Henkelhafen) und ein Ziegler (Ziegelform und Dachziegel) mit erwähnt sind, kann das dadurch bedingt sein, daß die Zunft auf Verlangen auch die in anderen Handwerken beschäftigten Söhne älterer oder früherer Mitglieder aufnehmen mußte<sup>18</sup>. Schon dieser flüchtige Überblick über die eine Scheibe zeigt zur Genüge, daß die zeitlich nacheinander folgenden Scheiben der acht Zünfte in Ravensburg wahre Fundgruben für die Geschichte des dortigen Handwerks sind. Sie zeigen, wie vielerlei Handwerke es in einer solchen verhältnismäßig kleinen Reichstadt gab, daß der eine Beruf stärker, der andere weniger stark vertreten war, wahrscheinlich auch, daß das im Lauf der Zeit gewechselt hat. Die beigegeführten Namen lassen vielleicht auch bisher nur durch Meisterzeichen bezeugte Werkstätten von Zinngießern und Goldschmieden mit bestimmten Meistern in Verbindung bringen.

Schließlich noch ein kurzer Hinweis auf die Sammlung von Beich-Bildern im Ravensburger Rathaus (Abb. 17). Joachim Franz Beich ist am 15. Oktober 1665 in Ravensburg geboren. Sein Vater, der Maler Daniel Beich, war 1662 Ravensburger Bürger geworden, ist aber nach 1670 nach München gezogen, wo Joachim Franz dann als Hofmaler tätig war. Vom kurbayerischen Hof hatte er den Auftrag, die Schlachten zu malen, an denen der Kurfürst Max Emanuel in Ungarn zwischen 1683 und 1688 beteiligt war. In Schloß Schleißheim sind noch elf solche Schlachtenbilder erhalten. Es sind Riesenformate. Auf einer Reise nach Italien hat Beich die klassischen Landschaftskompositionen von Claude Lorrain, Gaspare Dughet, Salvatore Rosa schätzengelernt. Das zeigt sich in den meisten seiner Bilder. Beich hat auch radiert. Es gibt zwei Folgen von Landschaftsradiierungen von ihm, je mit acht Blättern. 1748 ist Beich in München gestorben. Sein Schaffen ist außer in Ravensburg in vielen Galerien vertreten, in der Münchener Pinakothek, im Wiener Hofmuseum, in Braunschweig, in Stuttgart und in Augsburg.



15. Ravensburger Kristallpokal, Württ. Landesmuseum Stuttgart.  
Aufnahme Württ. Landesmuseum Stuttgart





16. Zunfttisch der Ravensburger Schmiedezunft.

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Hauptfenster: Das Opfer Joachims wird zurückgewiesen; Joachim, der zu seinen Herden gegangen ist, wird von Hirten getröstet; der Engel fordert ihn auf, wieder zurückzukehren; der Engel verkündet Anna, daß sie Mutter werde; die Begegnung unter der goldenen Pforte (Kopie?); Geburt Mariens; Tempelgang Mariens; Mariä Vermählung (Kopie?); die Verkündigung an Maria; die Heimsuchung; die Anbetung des Kindes; die Hl. Sippe. Südostfenster: Die Verkündigung an die Hirten; Maria sitzt am Spinnrocken, das Kind ihr zu Füßen; die Flucht nach Ägypten (Kopie?); die vom König von Ägypten an-

gebeteten Götzen stürzen; der Kindermord von Bethlehem; die Rückkehr aus Ägypten; der 12jährige Jesusknabe im Tempel. – <sup>2</sup> Abb. in Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister, herausgegeben vom Stuttgarter Galerieverein, 1962, Abb. 3. Farbige bei: Albert Walzer, Meisterwerke der schwäbischen Kunst des Mittelalters, Verlag Dr. Hans Peters, Honnef a. Rh., 1957, Taf. III. – <sup>3</sup> Hans Wentzel, Meisterwerke der Glasmalerei, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951, S. 51. – <sup>4</sup> Paul Frankl, Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1956, S. 57 ff., Abb. 69 und 70. – <sup>5</sup> Frederigo Alizeri, Notizie dei professori del disegno in Liguria I, 1870, S. 317, 407.





17. Joachim Franz Beich (1665—1748), Rathaus Ravensburg.

Aufnahme Stadtverwaltung Ravensburg

– <sup>6</sup> Hans Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Strecker & Schröder Verlag, Stuttgart 1933, Bodenseegebiet, Quellen S. 171, Textband S. 146. – <sup>7</sup> Vgl. Anm. 11, S. 52, bei Friedrich Winkler, Jos Amann von Ravensburg, Jahrbuch der Berliner Museen, 1959, Verlag Gr. Mann. – <sup>8</sup> Friedrich Winkler, Jos Amann von Ravensburg, Jahrbuch der Berliner Museen, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1. Bd., 1959, S. 51. – <sup>9</sup> Vgl. Anm. 8. – <sup>10</sup> Katalog der Ausstellung: „Die Anfänge der Münchner Tafelmalerei“, 1935, Text zu Nr. 22 und 34. – <sup>11</sup> Vera Sussmann, Maria mit dem Schutzmantel, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Verlag des Kunsthist. Seminars der Universität Marburg, V. Bd., 1929, S. 4. Schué Das Gnadenbitten in Recht, Sage und Kunst, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. 40, 1918. – <sup>12</sup> Hans Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Strecker & Schröder Verlag, Stuttgart 1933, Bodenseegebiet, Quellen S. 179, Textband S. 148. – <sup>13</sup> Vgl. dazu Gertrud Otto, Der Bildhauer Michel Erhart, Jahrbuch der Preußischen

Kunstsammlungen, 64. Jahrgang, 1943, Berlin, S. 17 ff. Gertrud Otto, Frühwerke Friedr. Schramms, Berliner Museen, 1930, S. 77 ff. Gertrud Otto, Zum Werk Friedr. Schramms, Berliner Museen, 54. Jahrgang, 1933, S. 33 ff. – <sup>14</sup> Walter Paatz, Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Karl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1963, S. 80. – <sup>15</sup> Adolf Schahl, Michel Erhart, der Meister des Haller Kruzifixus, Württ. Franken, Jahrbuch 1963, S. 37 ff. – <sup>16</sup> Ludwig Volkmann, Der Überlinger Rathausaal des Jakob Ruß, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1934: Maria, Heimatmuseum Ravensburg, Abb. 13; Maria in Oberzell, Abb. 12; St. Katharina, Beichtkapelle, Liebfrauenkirche Ravensburg, Abb. 1; St. Barbara, Beichtkapelle, Liebfrauenkirche Ravensburg, Abb. 2. – <sup>17</sup> Die Kunst- und Altertumsdenkmäler im ehemaligen Donaukreis, Richard Schmidt und Hans Buchheit, Oberamt Ravensburg, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1931, S. 11. – <sup>18</sup> Für entscheidende Hinweise und viele freundschaftliche Unterstützung bin ich Herrn Stadtarchivar Studienrat Dr. Alfons Dreher in Ravensburg herzlich dankbar.