

Wilfried Setzler *Bildgeschichten aufgedeckt: Zeitbloms* *«Geburt Christi» in der Pfarrkirche zu Bingen*

Das nur wenige Kilometer nordöstlich von Sigmaringen im unteren Laucherttal gelegene Dorf Bingen beherbergt in seiner Pfarrkirche Maria Himmelfahrt mehrere spätgotische Kunstwerke von hohem Rang, darunter die Reste des einstigen Hochaltars mit Schnitzfiguren von Nikolaus Weckmann und Bildtafeln von Bartholomäus Zeitblom¹. Bei der barocken Neugestaltung der Kirche war 1788 der alte Altar, dessen Bildprogramm das Marienleben umfasste, abgebrochen und größtenteils zerstört worden. Mehr oder minder zufällig erhalten blieben zwei kleinere Gemälde (Darstellung im Tempel, Marien Tod) und die Predella, alle drei heute an den Stirnseiten des Hauptschiffes untergebracht, zudem fünf Schnitzfiguren und zwei große Bildtafeln, Öl auf Fichtenholz, 238 x 145 cm, oben abgerundet, mit einer Geburt Christi und einer Anbetung der drei Könige. Diese fünf Figuren und die beiden Gemälde wurden 1966 wieder mit einem neuen, im spätgotischen Stil nachgebauten Schrein verbunden. Sie bilden den heutigen Choraltar der Kirche.

Die Darstellung der Geburt Christi gilt als Zeitbloms *reifste und schönste Komposition*, ja gar als Höhepunkt und als *Abschluß der spätmittelalterlichen Ulmer Malerei*.² Bewundert und gerühmt wird mit Recht vor allem: die Eigenständigkeit der Komposition, die von Vorbildern gelöste Freiheit im Umgang mit diesem gängigen Bildthema, die harmonische Bewegung und Bewegtheit der Figuren sowie die souveräne Farbgebung und ungewöhnliche Farbigkeit.

Das Bild wird von einer imaginären diagonalen Linie, die von oben links nach unten rechts verläuft, geteilt. Der linke mehr als die Bildhälfte umfassende Teil wird von den Hauptfiguren – Josef, Maria und Jesuskind – beherrscht, die hintereinander angeordnet sind. Am Ende der Diagonale liegt das Christuskind, nackt ausgestreckt, mit einem vorgewölbten Bäuchlein, langen, relativ dünnen Beinen, großen Füßen, zur Faust geschlossenen Händen auf dem weit ausgebreiteten Mantel seiner Mutter. Die spärliche Windel ist unter seinen Kopf gerutscht.

Maria neigt ihr zartes Gesicht mit gesenktem Blick dem Kind zu. Mit andächtig gefalteten Händen kniet sie betend vor ihm. Über ihren Augen ist, tief und breit wie eine Kappe, ein haubenartiger Schleier angesetzt, der, ihren Kopf bedeckend, an ihrer linken Gesichtshälfte vorbei fällt und sich kaskadenförmig auf ihrem Arm staut. Langes blondes Haar fällt auf ihre rechte Schulter. Gekleidet ist Maria in ein Gold-

brokatkleid mit Granatapfelmusterung. Darüber trägt sie einen schwarzen Samtmantel, der über der Brust mit einem Riegel zusammengehalten wird. Sein Saum fällt sanft und lang herab, stippt am Boden auf, wobei das Gewand wellenartig umkippt, sein Innenfutter zeigt, zudem unten links einen weiteren Blick freigibt auf ein Stück von Mariens Kleid. Sie und Christus sind nimbiert, tragen im Gegensatz zu Josef einen Heiligenschein.

Josef, parallel zu Maria angeordnet, wiederholt deren kniende Haltung. Anders als bei ihr sind die Hände allerdings nicht gefaltet: In der linken Hand hält er eine Kerze, mit der rechten schützt er deren Flamme vor einem Luftzug, ein gängiges Motiv der Zeitblomwerkstatt. Gekleidet ist er in ein blassrotes



Unter- und ein dunkelrotes Obergewand, die beide in vielen Falten auf dem Boden gebrochen werden. Am Gliedergürtel trägt er eine Almosentasche und eine Waffe. Sein schmales, von einem zweigeteilten Bart umrahmtes Gesicht wird von einer schwarzen Samtkappe bedeckt. Seine Augen sind nachdenklich auf das Geschehen vor ihm gerichtet.

Traditionell dürfen bei einer Darstellung der Geburt Christi Ochs und Esel nicht fehlen. Und natürlich sind sie auch bei Zeitblom dabei, allerdings sehr eigenwillig in Szene gesetzt. Vom Ochs, der hinter dem Kind liegt, ist nur der Kopf zu sehen, der übrige Körper wird vom Bildrand abgeschnitten, und der Esel, durch Maria teilweise verdeckt, liegt zwischen ihr und Josef. Dennoch sind beide sehr nahe an das Kind herangerückt, ja sie beschnuppern es.

Die weit nach hinten gerückte Kulisse des Stalles zu Betlehem gleicht in ihrer Architektur eher der Ruine eines antiken Gebäudes denn einem Stall. Hierbei übernimmt der Maler ein damals durchaus gängiges Motiv, dennoch lassen Einzelheiten eine neue Sicht, den Willen zu einer neuen Aussage erkennen. Das rotbraun getönte, abgewinkelte Mauerwerk vermittelt – anders als seine Vorbilder – weder einen romantischen noch einen ruinösen Eindruck. Es wirkt eher nüchtern und stabil, zumal sich über dem Mauerwinkel ein starker intakter Pfeiler erhebt, der vom gebogenen Bildrand durchschnitten wird. Auch die beiden Säulenstümpfe, bei Zeitbloms Kollegen als Trümmerstücke, als geborstene Stützen eines verfallenden Gemäuers behandelt, erhalten bei ihm eine neue Deutung, dienen sie doch offensichtlich als Markierung, als Rahmung eines Durchlasses, des Eingangs in das Gebäude. Möglicherweise sollen sie, den Beginn eines neuen Zeitalters kündend, eher an die Eingangssäulen zum Tempel Salomos erinnern³, denn an die zum Stall gewordenen Ruinen eines einst herrschaftlichen Gebäudes.

Über die schräge Mauerbrüstung beugen sich Schulter an Schulter zwei Hirten, ein bärtiger und ein bartloser, wobei der vordere, der bärtige, einen der Säulenstümpfe umfasst und auf das Christuskind schaut. Beide machen, vom raschen Herbeieilen ermattet, einen eher müden Eindruck. Ganz im Gegensatz zu dem quirligen Engelstrio links von ihnen vor dem Pfeiler, das, ein Spruchband mit der Aufschrift *Gloria in (excelsis) Deo* zwischen sich haltend, mit wehenden Gewändern und kräftigem Flügelschlag gerade angekommen zu sein scheint. Bewusst hat der Maler sie im Verhältnis zu den Menschen in einem kleineren Maßstab wiedergegeben, wohl um ihr überirdisches Wesen anzudeuten. Die Anbetung des Kindes im Stall zu Betlehem wird ergänzt durch eine Verkündigung an die Hirten, die

ganz links im Bildhintergrund, jenseits der Mauer sichtbar wird. Sie ist ganz klein gehalten und in weite Ferne gerückt, was wohl räumlich wie zeitlich zu verstehen ist.

Vielfältige kleine Anspielungen bereichern das Bild, etwa die «Marienblumen», die Windel unter dem Haupt von Christus als Hinweis auf sein Leiden (in Grünwalds Colmarer Altar wird die Windel zum Lendenschurz Christi am Kreuz) oder der Himmel als Goldgrund.

Beeindruckend ist neben der neuartigen Komposition des in der christlichen Kunst immer und immer wieder behandelten Themas das sich in diesem Bild zeigende neue Farbverständnis, etwa der Umgang des Malers mit dem Hell-Dunkel-Kontrast. So trägt Maria ein dunkles Gewand und eine helle Kopfbedeckung, Josef ein helles Gewand und eine dunkle Mütze. Souverän und effektiv handhabt Zeitblom die Farbe Schwarz: Der dunkle Zipfel des Marienmantels, auf dem Christus liegt, wird zur Folie für das Helle, Lichte des Kindes und festigt gleichzeitig den unteren Bildrand in der Waagrechten. Die schwarze Mütze des Josefs lenkt den Blick auf ihn und holt ihn aus der unbeteiligten Hintergrundrolle hervor. Bei der Hirtenverkündigung am oberen Bildrand wirkt das Schwarz im Mantel des Engels und in seinen gespreizten Flügeln vor dem Goldhintergrund des Himmels geradezu dynamisch und gewollt unruhig.

Der Auftraggeber für das Bild wie für den Gesamtaltar, aus dem es stammt, ist unbekannt. Doch höchstwahrscheinlich handelte es sich dabei um das Kloster Zwiefalten, das seit 1448 das Kirchenpatronat in Bingen besaß. Datiert wurde und wird der Altar meist auf die Zeit «um 1490» oder «um 1495». Dietlinde Bosch führt in ihrer 1999 erschienenen Arbeit über Bartholomäus Zeitblom viele gute Gründe ins Feld, die eher eine Entstehungszeit um 1510 wahrscheinlich machen.

Somit handelt es sich bei dem Binger Altar um eines der letzten bedeutenden Werke des großen, um 1458 in Nördlingen geborenen Meisters, der das Malerhandwerk bei Friedrich Herlin erlernt und wohl seit 1482 in Ulm ausgeübt hat, wo er zwischen 1518 und 1522 verstorben ist.

ANMERKUNGEN

- 1 Zwar bezweifelte Daniela Gräfin v. Pfeil («Der Meister des Pfullendorfer Retabels und seine Werkstatt, in: Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Hrsg. vom Württ. Landesmuseum Stuttgart 1993, S. 185ff.) die Urheberschaft Zeitbloms und reklamiert dafür einen unbekanntes Maler mit dem Hilfsnamen Meister des Pfullendorfer Altars, doch vermochte Dietlinde Bosch in ihrer Dissertation (Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk. Stuttgart 1999) deren Argumente überzeugend zu widerlegen.
- 2 Bosch, a.a.O., S. 305. 3 Ebd., S. 309. 4 Ebd., S. 308.