

Der spätmittelalterliche Dreisitz des Ulmer Münsters und die Skulpturen des „Vespertoliumsmeisters“

Eva Leistenschneider/Evamaría Popp

1377 legte die Bürgerschaft der Reichsstadt Ulm den Grundstein für eine neue, architektonisch ambitionierte Pfarrkirche – das Ulmer Münster. Ein Gremium von drei Ratsherren – die Pfarrkirchenbaupfleger – verwaltete im Namen der städtischen Obrigkeit den Bau und seine Ausstattung.

Ab den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts, fast 100 Jahre nach Baubeginn, erteilten die Pfarrkirchenbaupfleger eine Reihe von Großaufträgen an einheimische Künstler. Mit ihnen sollte das Erscheinungsbild des Münsterchors, dem wichtigsten liturgischen Bereich der Kirche, in anspruchsvoller und höchst repräsentativer Weise gestaltet werden (Abb. 1). Nacheinander entstanden ein neues Sakramentshaus, der Dreisitz am westlichen Chorabschluss, das Chorgestühl, ein monumentales Hochaltarretabel sowie ein neues, vom Rat der Stadt finanziertes Glasfenster in der Achse des Chors¹. Den Abschluss dieser Ausstattungskampagne bildete ein weiterer Dreisitz. Dieses Gestühl stand an der Ostwand des Chors, nahe des Hochaltars. Wie der Flügelaltar, der im späten Mittelalter den Hochaltar schmückte, ist auch dieser Dreisitz nicht mehr erhalten. Seine drei Plätze waren für den zelebrierenden Klerus bestimmt: Die Liturgie sieht beim so genannten Levitenamt – eine Messe, die von Priester, Diakon und Subdiakon gefeiert wird – für die drei Geistlichen eine Sitzgelegenheit in der Nähe des Hauptaltars vor. Hier nehmen sie während bestimmter Stellen der Messe Platz, wobei der Priester in der Mitte, die beiden anderen Geistlichen rechts und links von ihm sitzen.

Entsprechende Dreisitze, auch Priestersitze, Sedilien, Levitensitze oder Vespertolien genannt, sind in vielen Formen bekannt. Mittelalterliche Priestersitze waren oft als Nischen in die steinerne Chorwand eingelassen oder – wie im Ulmer Münster – als reich geschmücktes hölzernes Gestühl gestaltet, das un-

¹ Zu den überlieferten Quellen vgl. Gerhard *Weilandt*: Die Quellen zur Chorausstattung des Ulmer Münsters 1467–1504. In: Brigitte *Reinhardt*/Stefan *Roller* (Hg.): Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Stuttgart 2002. S. 36-43.- Zum Ratsfenster vgl. Hartmut *Scholz*: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm (Corpus Vitrearum Medii Aevi. Deutschland 1: Schwaben 3). Berlin 1994. S. 96-110. Über die Ausstattung des Münsterchors vor der Maßnahmenkampagne der 1460er bis 1480er Jahre ist nur wenig bekannt.



Abb. 1 - Chor des Ulmer Münsters
(Haus der Stadtgeschichte – Stadtarchiv Ulm).



Abb. 2 - Alttestamentarischer Hohepriester mit seinen Gehilfen.
Figuren vom ehemaligen Priestersitz des Ulmer Münsters
(Museum Ulm, Dauerleihgaben der Evangelischen Münstergemeinde Ulm.
Foto: Oleg Kuchar, Ulm).

mittelbar vor der Wand aufgestellt wurde². Der übliche Ort des Priestersitzes war (und ist in katholischen Kirchen bis heute) der südliche Bereich des Chors.

Vom spätmittelalterlichen Priestersitz des Ulmer Münsters existieren heute nur noch drei geschnitzte, hölzerne Figuren (Abb. 2). Als Teil der ehemaligen Münsterausstattung und als maßgebliche Werke eines bislang wenig bekannten Bildschnitzers sind sie wichtige Zeugnisse der Ulmer Spätgotik.

Die Entstehung des Ulmer Priestersitzes

1474 erteilten die Pfarrkirchenbaupfleger Aufträge für die Anfertigung eines monumentalen Flügelaltars für den Hochaltar des Münsters. Jörg Syrlin d. Ä. sollte das Gehäuse fertigen, der Bildhauer Michel Erhart die geschnitzten Figuren. Zu diesem Zeitpunkt waren das große Chorgestühl und der Dreisitz am westlichen Choreingang bereits fertiggestellt. Für beide Werke war Jörg Syr-

² Der Priestersitz ist nicht zu verwechseln mit dem Dreisitz, der im Ulmer Münster am westlichen Ausgang des Chors steht. Letzterer ist funktional Teil des Chorgestühls.



Abb. 3 - Entwurfszeichnung für den Priestersitz des Ulmer Münsters, 1475, Tusche auf Pergament (Haus der Stadtgeschichte – Stadtarchiv Ulm).

Abb. 4 - Entwurfszeichnung für den Priestersitz des Ulmer Münsters (Detail aus Abb. 3).

lin d. Ä. als Hauptauftragnehmer verantwortlich gewesen. Das neue Hochaltarretabel sollte nun den visuellen Höhepunkt der neuen Chorausstattung bilden. Bereits 1531 wurde es im Zuge der reformatorischen Bildentfernung im Münster zerstört. Sein ursprüngliches Aussehen ist heute nur noch anhand der erhaltenen, detaillierten Visierung im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart bekannt.

Während der Ausführung des Hochaltarretabels war der Priestersitz, das letzte Ausstattungsstück des Chors, noch nicht in Arbeit. Doch es existierte bereits ein Entwurf. Er hat sich in der Plansammlung des Ulmer Stadtarchivs erhalten (Abb. 3 und Abb. 4)³. Die mit brauner Tusche auf Pergament gefertigte Zeichnung mit den Maßen 1155 x 285 mm ist auf der Vorderseite, unter der Konsole der mittleren Figur, mit der Jahreszahl 1475 datiert. Der Entwurf sieht drei Skulpturen vor, die einen alttestamentarischen Hohepriester und zwei Assistenzfiguren darstellen. Zur Ausführung kam der Priestersitz erst zu einem Zeitpunkt, als die wesentlichen Arbeiten am Hochaltarretabel bereits weitgehend fertiggestellt worden waren. Jörg Syrlin d. J., der zu diesem Zeitpunkt die Werkstatt seines Vaters übernahm, erhielt den Auftrag zur Ausführung des Priestersitzes, der eines seiner ersten selbständigen Werke als Kunstschreiner darstellte⁴. Am 14. März 1482 schlossen die drei Pfarrkirchenbaupfleger mit ihm einen Vertrag, der nicht im Original erhalten, aber dessen Inhalt durch eine Zusammenfassung der Bestimmungen im Rechnungsbuch der Pfarrkirchenbaupflege überliefert ist⁵. Demzufolge sollte Syrlin den Priestersitz auf der Grundlage der Visierung ausführen. Als Lohn waren achtzig Gulden vereinbart, die ihm in drei Raten ausgezahlt wurden: Am 14. März, gleich bei Abschluss des Vertrages, erhielt er zwanzig Gulden. Vierzig weitere Gulden wurden am 12. November 1484 übergeben. Die Zahlung der dritten und letzten Rate – die noch ausstehenden zwanzig Gulden – erfolgte zwei Wochen später, am 26. November. Mit dieser Zahlung war auch der Abschluss des Projekts verbunden; der Priestersitz war zu diesem Zeitpunkt also fertiggestellt. Zweieinhalb Jahre hatte seine Ausführung demnach gedauert.

Die achtzig Gulden waren für Syrlin d. J. kein Reingewinn. Mit dem Auftrag waren Nebenkosten verbunden. Zwar regelt der Vertrag, dass die Münsterpflege Syrlin das benötigte Holz zur Verfügung stellen müsse, für das ihm also keine Anschaffungskosten entstanden. Die Skulpturen, die die Visierung für den Priestersitz vorsah, müsse er aber – so die ausdrückliche Vorgabe der Vereinbarungen – auf eigene Rechnung an einen Bildschnitzer verdingen, d. h. aus den achtzig Gulden Lohn separat bezahlen.

Der Priestersitz nach der Reformation

Nach der 1530 erfolgten Einführung des reformatorischen Bekenntnisses in Ulm und der Abschaffung der katholischen Messe im Folgejahr verlor der Priestersitz des Ulmer Münsters seine Funktion in der Liturgie. Dennoch blieb er, wie auch andere Ausstattungsstücke der vorreformatorischen Zeit, weiterhin im Chor der

³ StadtA Ulm F1 Münsterrisse Nr. 18.

⁴ Wolfgang *Deutsch*: Der ehemalige Hochaltar und das Chorgestühl, zur Syrlin- und zur Bildhauerfrage. In: Hans Eugen *Specker*/Reinhard *Wortmann* (Hg.): 600 Jahre Ulmer Münster (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 19). Stuttgart 1977. S. 242-322. Hier: S. 320-321.

⁵ StadtA Ulm A [6967], fol. 90r. Transkription bei *Weilandt* (wie Anm. 1) S. 42.

Kirche. Vor allem in Beschreibungen des 18. Jahrhunderts findet der Priestersitz mehrfach Erwähnung.

Die älteste nachreformatorische Quelle zum Vespertolium stellt die Münsterbeschreibung des Predigers Markus Wollaib aus dem Jahr 1714 dar. Wollaibs Interesse galt vor allem den zahlreichen Inschriften, die er im Chor vorfand, während ihm das Aussehen der Kunstwerke nur wenige Worte wert war. Nach einer Auflistung aller Grabinschriften folgt eine Besichtigung der Schöpfungen von Vater und Sohn Syrlin. Wollaib geht dabei von Norden nach Süden vor, beginnt bei den Ställen des Chorgestühls im Norden und verfolgt seinen Weg über den Priestersitz und das südliche Chorgestühl bis hin zum Dreisitz am Chorausgang⁶. Den Standort des Priestersitzes erwähnt er *neben dem hinteren Altar linker Hand*⁷. Seine Ausführungen zum Vespertolium lauten:

*An dem Gestühl neben dem Hohen Altar, seyn etliche Weibs Bilder auß dem alten Testament vorgestellt, bey denen auf umgewundenen Zeddeln zu lesen, alß
an dem mitleren Bild
deprecare pro te, et pro populo Levit nono
an dem anderen
servietis d[omi]no vestro Exod. 23
an dem dritten zur linken
viri sancti eritis mihi. Exodi 22
am Gestühl rechter Hand
Jeorgy surlin lunioris opus 1484 completum⁸.*

Es folgt das Meisterzeichen Jörg Syrlins d. J., das Wollaib in seinem Manuskript nachzeichnete.

Dass der Prediger die drei alttestamentarischen, teils bärtigen Priester für „Weibsbilder“ hielt, überrascht, doch scheint ausgeschlossen, dass er von anderen, eventuell nicht erhaltenen Figuren sprach oder sich überhaupt nicht auf das Vespertolium bezog: Die von Wollaib zitierten Inschriften entsprechen genau jenen der drei erhaltenen (männlichen) Skulpturen (vgl. Abb. 2) und die Datierung sowie die Signatur Jörg Syrlins d. J. verweisen eindeutig auf den Priestersitz.

Nur vier Jahre später veröffentlichte Elias Frick, wie Markus Wollaib Prediger im Ulmer Münster, seinerseits eine Beschreibung der Kirche und ihrer Ausstattung. Nach seiner Darstellung stand der Priesterstuhl südlich des Hochaltars, beim älteren Sakramentshaus⁹. Auch Frick nennt, wie Wollaib, die Figuren des Hohepriesters und seiner Assistenten und zitiert und übersetzt ihre Inschrift-

⁶ StadtA Ulm G1 1714 Markus Wollaib: Paradysus Ulmensis S. 178-183.

⁷ Anno 1484 ist das Gestühl neben dem hinteren Altar linker Hand gemacht worden. StadtA Ulm G1 1714 S. 178. Die Formulierung „linker Hand“, die neben Wollaib auch Weyermann (vgl. unten) verwendet, könnte, je nach Betrachtungsrichtung, einen Standort nördlich des Hochaltars nahelegen. Damit stünde sie im Widerspruch zur Aussage Elias Fricks (vgl. unten), der von einer Position beim alten (noch erhaltenen) Sakramentshaus im Südosten des Chors spricht. Völlig eindeutig wird sich der einstige Standort des Priestersitzes im Münsterchor nicht mehr klären lassen.

⁸ StadtA Ulm G1 1714 S. 180.

⁹ „[...] aber auf der andern Seiten am alten Sacrament-Häußlein stehen noch drey künstlich gemachte und mit Bildern gezierte Stühle, daran diese Schrift eingeschnitten: Jörg Sürlin junioris opus 1484. completum. das ist: Diß Werk hat Jörg Sürlin der jüngere An. 1484 vollendet.“ Elias Frick: Templum Parochiale Ulmensium, Ulmisches Münster oder: Eigentliche Beschreibung [...]. Ulm o. J. [1718]. S. 29f.

ten. Vor allem aber betont er den guten Erhaltungszustand des Priestersitzes: „Man bemerkt übrigens bey diesem Gestühl, daß ohnerachtet solches nun über 200 Jahr alt, man doch nichts wurmstichiges daran findet“¹⁰.

Die letzte Nennung des Priestersitzes in situ findet sich in Albrecht Weyermanns ‚Nachrichten von Gelehrten [...]‘ aus dem Jahr 1798. Er schreibt das Werk aber Jörg Syrlin d. Ä. zu: „Das Gestühl zur linken Hand beim hinteren Altar im Chor im Münster vom aelteren Suerlen 1484 gemacht. Es sind Bilder aus der biblischen Geschichte“¹¹.

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach 1798 wurde der Priestersitz aus dem Chor entfernt und dabei – mit Ausnahme der drei alttestamentarischen Figuren – vermutlich zerstört¹². Die Gründe für diesen Entschluss sind unklar. Zeitgenössische Quellen, die auf die Entfernung (und ggf. Zerstörung) Bezug nehmen, gibt es nicht. Möglicherweise stand die Maßnahme im Zusammenhang mit Umgestaltungen im Kircheninneren anlässlich des Reformationsjubiläums 1817. Denn zu diesem Anlass wurden die Priesterfiguren einer neuen Verwendung zugeführt: Seit 1817 befanden sie sich an der Kanzel im Langhaus, wo sie die Ecknischen zierten¹³. Dort blieben sie bis ins Jahr 1936, als der Ulmer Bildhauer Martin Scheible eine neue Gestaltung für den Kanzelkorb entwarf. Ein undatiertes Foto im Archiv des Museums Ulm zeigt die Situation vor Scheibles Neugestaltung (Abb. 5). Die leeren Bildfelder zwischen den Nischen sind mit geschnitzten Holzpanelen abgedeckt, die Nischen selbst mit den drei Priesterfiguren bestückt. Der spätmittelalterliche Figureschmuck des steinernen Kanzelkorbs war bereits 1531 im Zusammenhang mit der Bildentfernung im Ulmer Münster abgeschlagen worden.

Nach 1936 befanden sich die drei spätgotischen Figuren zunächst in den Archivolten am Eingang der Neithardt-Kapelle¹⁴, dann galten sie jahrzehntelang als verschollen¹⁵. Zuletzt standen sie in der mit Flügeltüren verschließbaren Nische in der Westwand der Besserer-Kapelle.

¹⁰ Frick (wie Anm. 9) S. 30.

¹¹ Albrecht Weyermann: Nachrichten von Gelehrten, Kuenstlern und andern merkwürdigen Personen aus Ulm. Ulm 1798. S. 498.- Diese Positionierung griff Pfleiderer, der lange nach der Zerstörung des Priestersitzes schrieb, wieder auf: „Die Brüstung [der Kanzel] steckt in einer (späteren) Holzverkleidung mit drei sehr guten Eckfiguren, wahrscheinlich von dem jüngeren Syrlin, [...], aus einem seit 1766 verschwundenen prachtvollen Pfarrstuhl desselben links v. Choraltar (datiert 1484). Es sind Priester mit Spruchbändern [...]“ Rudolf Pfleiderer: Das Ulmer Münster in Vergangenheit und Gegenwart. Ulm 1907. S. 50.

¹² Vgl. Barbara Rommé: Das Schaffen von Jörg Sürin dem Jüngeren. In: UO 49 (1994) S. 61-110. Hier: S. 70.- Konrad Dietrich Haßler: Ulms Kunstgeschichte im Mittelalter. Stuttgart 1864. S. 104f., nennt die Umgestaltung des Münsterinneren anlässlich des Reformationsjubiläums 1817 als Ursache und Zeitpunkt der Entfernung des Priestersitzes.- Julius Baum hingegen gibt in seinem Buch zur Ulmer Plastik um 1500 ohne Nennung einer Quelle an, der Priestersitz sei 1766 entfernt worden. Vgl. Julius Baum: Die Ulmer Plastik um 1500. Stuttgart 1911. S. 47. Ihm folgen viele Autoren (z. B. Deutsch [wie Anm. 4] S. 250). Baums Quelle könnte Wilhelm Osiander sein, der 1891, lange nach Entfernung des Priestersitzes, in seiner Beschreibung *Ulm, sein Münster und seine Umgebung* diese Zahl nennt.

¹³ Gerhard Haffner: Elias Fricks ausführliche Beschreibung des herrlichen und prächtigen Münstergebäudes zu Ulm. Ulm 1820. S. 103. Auch 1825 werden die Figuren an der Kanzel erwähnt: Vgl. Michael Dietrich: Ausführliche Beschreibung des Münsters zu Ulm mit 4 Kupfern. Ulm 1825. S. 72. Dietrich spricht von den drei Figuren, „die früher in der Neithardschen Kapelle waren“. Ob dies ein Irrtum des Schreibers ist oder ob die drei Figuren zwischen der Entfernung des Priestersitzes im Chor und ihrer Anbringung an der Kanzel wirklich in der Neithardtkapelle verwahrt wurden, ist unklar.

¹⁴ Vgl. Rommé (wie Anm. 12) S. 71. Rommé zitiert hier eine Schrift zur Erneuerung der Münsterkanzeln aus dem Jahr 1937.

¹⁵ Reinhardt/Roller, Michel Erhart & Jörg Syrlin (wie Anm. 1) z. B. bezeichnet die Figuren als Kriegsverlust (S. 41) bzw. als verschollen (S. 42).



Abb. 5 - Kanzelkorb im Ulmer Münster vor der Umgestaltung 1936, mit den drei Figuren vom ehemaligen Priestersitz, undatierte Fotografie (Museum Ulm).

Rekonstruktion des Priestersitzes

Um das ursprüngliche Aussehen des Priestersitzes zu rekonstruieren sind wir auf die Entwurfszeichnung von 1475 angewiesen, wobei unklar bleibt, in welchem Maß die ausgeführte Fassung dem Entwurf wirklich entsprach. Zwar bestimmte der Vertrag mit Syrlin d. J., dass die Visierung Grundlage der Arbeit zu sein habe, doch zeigt ein Vergleich der drei erhaltenen Skulpturen mit ihren gezeichneten Pendants, dass hier keine 1:1-Übernahme der Vorlage gemeint war.

Entworfen wurde ein Gestühl, das in seiner Gestaltung von den sonst in der Region bekannten spätgotischen Dreisitzen deutlich abweicht: Die drei Sitze sind nicht nebeneinander parallel zur Wand angeordnet, wie es beispielsweise in der Klosterkirche Blaubeuren der Fall ist. Vielmehr ragen die beiden seitlichen



Abb. 6 - Dreisitz von Jörg Syrlin d. J., datiert 1505, im Südturm des Ulmer Münsters (Foto: Manuel Teget-Welz, Erlangen).

Sitze schräg in den Raum hinein; das gesamte Gestühl ist auf einem hexagonalen Sockel angeordnet (Abb. 3, 4). Von Syrlin dem Jüngeren sind aus dem Münster zwei weitere Sitze überliefert, die Wollaib 1714 im Chor, nahe dem Zugang zur Neithardt-Kapelle, erwähnt¹⁶. Eines dieser Gestühle, das die geschnitzte Datierung 1505 trägt, hat sich erhalten und befindet sich heute im Münster-Südturm (Abb. 6). Es zeigt dieselbe Anordnung der Sitze wie sie der Entwurf für das Vespertolium vorsieht, und gibt daher eine gute Vorstellung von dessen ursprünglichem Aussehen. Beim Priestersitz war der Sockel außerdem mit einer Brüstung versehen, die das Gestühl nach vorne begrenzte. Diese Brüstung war mit drei Wappen geschmückt: dem Doppeladler des Hl. Römischen Reichs in der Mitte, flankiert vom ligierten AM des Pfarrkirchenbaupflegamts und dem schwarz-weißen Ulmer Schild. Hier präsentierte sich Ulm als Reichsstadt, und verdeutlichte gleichzeitig – wie an anderen Elementen der Chorausstattung auch –, wer als Auftraggeber für die repräsentative Ausstattung dieses liturgisch wichtigsten Bereichs der Kirche verantwortlich war.

Zwischen Brüstung und Sitzen war ein Lesepult mit einer achteckigen Auflagefläche vorgesehen. Hinter den Sitzen, oberhalb einer schmalen Verschalung, erhoben sich auf Konsolen die drei Figuren, auf die im Folgenden näher ein-

¹⁶ Frick (wie Anm. 9) S. 29: „Oben neben dem hohen Altar findet man zur Seiten der Neithardtischen Capelle erstlich 3. und ferner 4. aber schlecht ausgearbeitete Stühle, jene hat Jörg Sürlin der jüngere anno 1505. diese an. 1521 gemacht / [...]“

gegangen werden soll. Sie sind im Entwurf, zusammen mit der bekrönenden Figur eines Ritters an der Spitze des Aufbaus, die einzigen figürlichen Bildwerke. Jedoch zeigt die Visierung mehrere leere Konsolen. Ob hier weitere Figuren vorgesehen waren und ob diese je zur Ausführung gelangten, ist unklar¹⁷.

Über dem Gestühl erheben sich drei filigrane, mit reichem Schnitzwerk verzierte Baldachine. Der Maßwerkschmuck dieser Auszugstürme stimmt in vielerlei Hinsicht mit dem des Hochaltars überein; außerdem gibt es Analogien zum Chorgestühl, die jedoch neu kombiniert oder weiterentwickelt werden und daher nicht im Sinne einer bewussten einheitlichen Chor-Gestaltung zu verstehen sind¹⁸.

Der Versuch, die geplante Höhe des gesamten Dreisitzes auf der Grundlage der Entwurfszeichnung zu berechnen, hat zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt: Je nach zugrundegelegtem Maßstab darf man von einer Gesamthöhe zwischen etwa 10 Meter¹⁹ und 12,5 Meter²⁰ ausgehen. Zum Vergleich: Der Dreisitz im Westen des Chors ist etwa 11 Meter hoch, das Chorgestühl an den höchsten Stellen, den Auszugstürmen, etwa 13,5 Meter. Noch einige Meter höher dürfte das Hochaltarretabel als Hauptausstattungsstück des Münsterchors gewesen sein. Priestersitz und Hochaltarretabel werden mit ihren jeweiligen Gesprengen deutlich in die farbige Glasmalerei der hinter ihnen liegenden Fensterbahnen hineingeragt haben.

Die drei erhaltenen Figuren vom Priestersitz

I. Ikonografie

Die drei erhaltenen Figuren vom ehemaligen Vespertorium stellen einen alttestamentarischen Hohepriester mit zwei Gehilfen dar. Die Gruppe bildete ein typologisches Gegenstück zu den drei neuzeitlichen Geistlichen, die vor den Skulpturen auf den Sitzen des Gestühls Platz nehmen sollten: Während die geschnitzten Figuren den Alten Bund vertraten, repräsentierten der christliche Priester und seine Gehilfen – Diakon und Subdiakon – den Neuen Bund.

Die zentrale Figur ist diejenige des Hohepriesters. Sie stand hinter dem mittleren Sitz, jenem des christlichen Priesters, dem sie auch inhaltlich zugeordnet ist. Als israelitischer Hohepriester kenntlich gemacht ist sie durch die Gewandung: Die Kleidung entspricht in vielen Details den ausführlichen Vorschriften, die das Buch Exodus für die Kleidung Aarons überliefert, der als Hohepriester dem Herrn dienen soll (2 Mos 28,2-43). Der spätmittelalterliche Bildschnitzer konzentrierte sich auf ausgewählte Motive: den Ephod, den Brustschild, den Gürtel und die Gestaltung des unteren Gewandsaums.

Der Ephod ist ein gewirktes Obergewand aus Metallfäden, Woll- und Leinenstoffen. Auf den Schulterstücken sollen – so die Vorgabe im Zweiten

¹⁷ *Deutsch* (wie Anm. 4) S. 250 und Anm. 38, vermutet, dass dort Figuren vorgesehen waren, deren Programm 1475 noch nicht feststand und die die Bildentfernung von 1531 nicht überlebten, da sie im Gegensatz zu den drei Priesterfiguren evangelischen Grundsätzen nicht standhalten konnten.

¹⁸ *Rommé* (wie Anm. 12) S. 67-69.

¹⁹ *Deutsch* (wie Anm. 4) S. 250.

²⁰ Johann Josef Böker/Anne-Christine Brehm/Julian Hanschke/Jean-Sébastien Sauvé: *Architektur der Gotik. Ulm und Donauraum. Ein Bestandskatalog der mittelalterlichen Architekturzeichnungen aus Ulm, Schwaben und dem Donaugebiet*. Salzburg 2011. S. 109.

Abb. 7 - Hohepriester vom ehemaligen Priestersitz des Ulmer Münsters (Museum Ulm, Dauerleihgaben der Evangelischen Münstergemeinde Ulm. Foto: Oleg Kuchar, Ulm).



Buch Mose – zwei goldgefasste flach geschliffene Halbedelsteine befestigt sein, auf die jeweils sechs Namen der zwölf Söhne Jakobs graviert sind. Den Bezug zu den zwölf Stämmen Israels stellt auch der Brustschild her. Er soll mit gedrehten Goldketten am Oberkörper befestigt werden, während der Schild selbst ebenso wie der Ephod aus verschiedenfarbigen Stoffen gewirkt ist. Er ist von quadratischem Format und mit vier Reihen von jeweils drei Edelsteinen bzw. Halbedelsteinen besetzt. Die Art der zwölf Steine ist genau vorgegeben; sie alle sind wiederum goldgefasst und stehen für einen der zwölf Söhne Jakobs, dessen Name in den Stein graviert ist. Reste von Holzdübeln auf den Schultern und auf dem Brustschild der zentralen Figur lassen erkennen, dass die geforderten flachen „Steine“ in Form von hölzernen Applikationen an den entsprechenden Stellen angebracht waren. Sie alle sind im Laufe der Zeit verloren gegangen (Abb. 7). Am Saum des langen Untergewandes sollen – so das Zweite Buch Mose – goldene Glöckchen im Wechsel mit granatapfelähnlichen Kugeln aus violetter Purpurwolle, rotem Purpur und karmesinrotem Stoff angebracht werden. Der Bildschnitzer hat die formalen Details in seiner Skulptur berücksichtigt, während die alttestamentarischen Vorgaben zur farbigen Gestaltung wohl keine Rolle gespielt haben (vgl. unten). Vom Saumbesatz aus Glöckchen

und „Granatäpfeln“ sind noch einige Beispiele erhalten. Etwas freier ging der spätmittelalterliche Künstler mit der Kopfbedeckung um, die zwar der Kleidungsvorschrift entsprechend eine Art Turban darstellt, das im Buch Exodus geforderte Stirnblatt mit einer Inschrift („Heilig dem Herrn“) jedoch weglässt.

Die beiden Assistenzfiguren sind weniger spezifisch gekleidet. Ihre Gewandung folgt keinen konkreten alttestamentarischen Kleidungsvorgaben, sondern entspricht allenfalls jenen ikonografischen Traditionen, die in der religiösen Kunst des Mittelalters für die Kleidung biblischer Personen auch des neuen Testaments bestanden: lange Gewänder, oft mit Mänteln und ggf. dem einen oder anderen ausschmückenden Detail versehen. Sie stellen einen Kleidungsstypus dar, der in den Augen eines christlichen Betrachters des späten 15. Jahrhunderts eine historische Zeitstellung und ferne Vergangenheit signalisieren sollte und in dieser Form auch beispielsweise für die christlichen Apostel denkbar gewesen wäre. Lediglich die Kopfbedeckungen, die in der Art von weichen, spitz zulaufend geschnittenen Mützen mit umgeschlagener Vorderkrempe gehalten sind, geben den Figuren ein eigenes Element. Ob sie an jüdischen Kopfbedeckungen des Spätmittelalters orientiert sind, ist fraglich.

Alle drei Figuren tragen Bänder mit Inschriften, die den Büchern Mose entnommen sind: Die Inschrift der zentralen Figur lautet *Deprecare pro te et pro populo* (Erbitte Gnade für dich und dein Volk, 3 Mos 9,7). Die Nebenfiguren verkünden *Servietis domino deo vestro* (Ihr sollt dienen dem Herrn eurem Gott, 2 Mos 23,25) und *Viri sancti eritis mihi* (Ihr sollt mir heilig sein, 2 Mos 22,31). Alle drei Inschriften betonen den Bund zwischen Gott und seinem auserwählten Volk.

Aus den oben erwähnten und zitierten Münsterbeschreibungen von Wollaib und Frick lässt sich die Abfolge der Skulpturen ermitteln: Demzufolge stand der bartlose Priestergehilfe mit der Inschrift *Viri sancti eritis mihi* links, sein Gegenüber mit dem kurzen Gabelbart auf der rechten Seite des Gestühls.

II. Werktechnische Beobachtungen

Betrachtet man die Auswahl des Holzes und die Holzart selbst, den Werkblock mit seinen Verleimungen und Anstückungen, die Bearbeitung der Rückseiten, die Einspannspuren der Bildhauerbank und schließlich die schnitzerische Strukturierung der Holzoberflächen, so fallen an den drei erhaltenen Skulpturen vom ehemaligen Priestersitz des Ulmer Münsters sehr spezifische werktechnische Merkmale auf.

Die Skulpturen sind dreiviertelrund angelegt und holzsichtig. Der bartlose Gehilfe misst 90 auf 37 auf 18 cm, der Hohepriester 90 auf 38 auf 16 cm und der bärtige Gehilfe 89 auf 33 auf 19 cm. Sie bestehen aus Eichenholz, das Jörg Syrlin d. J. – wie oben erwähnt – von der Kirchenbaupflege zur Verfügung gestellt worden war.

Als Werkblock diente jeweils eine rund 20 cm starke, 30 bis 36 cm breite und mindestens 95 cm lange Eichenholzbohle. Die Anordnung der Jahrringe und die Kernrisse an den Standflächen der Skulpturen legen die Lage der benutzten Bohlen im Baumstamm-Querschnitt fest. So ist nachweisbar, dass alle drei Skulpturen aus einem einzigen halben Eichenstamm gearbeitet worden sind.

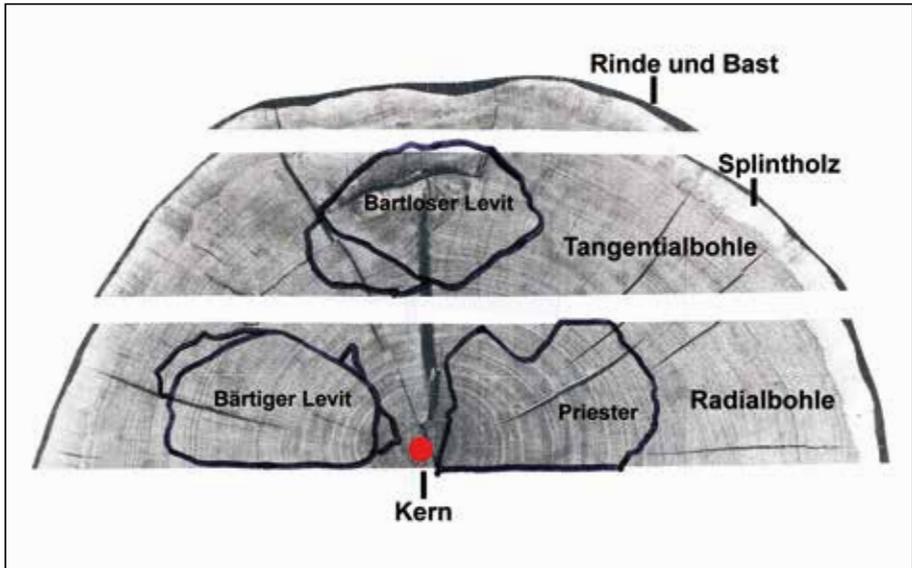


Abb. 8 - Lage der Skulpturen im Baumstamm-Querschnitt
(Grafik: Evamaria Popp, Museum Ulm).

Der halbe Stamm ist zunächst in zwei Bohlen zerlegt worden; aus der Radialbohle nahe dem Holzkern wurden der bärtige Gehilfe und der Hohepriester geschnitzt, aus der Tangentialbohle der bartlose Priesterassistent (Abb. 8). Der Durchmesser des Kernholzstammes dieser Eiche betrug demnach über 66 cm; hinzu kommt noch Splintholz, Bast und Rinde, so dass ein Eichenstamm von mindestens 80 cm Durchmesser anzunehmen ist.

Da bei allen drei Skulpturen die Breite der Bohle nicht ausreichte, wurden teilweise schon vor dem Schnitzvorgang zusätzliche, unterschiedlich starke Eichenholzstücke aus dem selben Stamm an den Werkblock verleimt; diesen Vorgang nennt man Blockverleimung. Blockverleimte Partien finden sich bei der bärtigen Nebenfigur an seiner linken Seite; es handelt sich um den Mantelteil, der über der linken Hand liegt und um den am Boden aufliegenden Mantelzipfel. Beim bartlosen Gehilfen finden sich rechts und links zwei große Blockverleimungen (Abb. 9), der Hohepriester dagegen zeigt lediglich eine Anstückung – sein rechter Arm samt Schriftbandzipfel ist vermutlich separat geschnitzt und anschließend verleimt und verdübelt worden.

Die drei Skulpturen haben alle voll ausgearbeitete Hinterkopfparten, die Rückseiten der Körper aber sind nicht gehöhlt, sondern flach, und weisen jeweils Sägespuren auf. Diese verlaufen bei dem Hohepriester und dem bärtigen Gehilfen schräg von oben links nach unten rechts, beim bartlosen dagegen von oben rechts nach unten links – eine weitere Bestätigung der Lage der Skulpturen im halben Eichenstamm, vorausgesetzt, die Sägespuren der Rückseiten sind original (Abb. 10).

Die vorbereiteten Bohlen wurden zum Schnitzen in eine Bildhauerbank eingespannt und liegend bearbeitet. Folgende Spuren dieser Einspannung haben sich erhalten: an allen drei Spitzen der Kopfbedeckungen je ein kreisrundes Bohrloch



Abb. 9 - Blockverleimungen an der Figur des bartlosen Leviten (Grafik: Evamaría Popp, Museum Ulm).



Abb. 10 (links) - Rückseite des Hohepriesters
(Foto : Evamaría Popp, Museum Ulm).

Abb. 11 (Mitte) - Standfläche des bärtigen Leviten
(Foto: Evamaría Popp, Museum Ulm).

Abb. 12 - Bartloser Levit
vom ehemaligen Priestersitz
(Foto: Evamaria Popp,
Museum Ulm).



von etwa 1 cm Durchmesser. Es handelt sich um das unverschlossene Loch des Dorns von der Kopfseite der Werkbank. An den Standflächen Spuren von zwei unterschiedlichen Gabelpaaren: einmal eines mit relativ breiten Eindrücken von 9,5 cm Außenabstand zu 6 cm Innenabstand, das andere Mal eines mit schmalen Eindrücken von 8 cm zu 4 cm. Die Standflächen des Hohepriesters und des bärtigen Leviten haben zusätzlich noch mittig eine schmale Scharte von 6 cm Breite mit unklarer Bedeutung (Abb. 11).

Alle drei Skulpturen sind sehr plastisch ausgearbeitet mit tiefen Hinterschnidungen im Bereich der Gewänder und Mäntel und einer detailreichen Oberflächenstrukturierung. Die mit dem Geißfuß geschnitzten Haare und Bärte bestehen jeweils aus Strähnen mit zwei weichen Stegen, die von einer tief eingeschnittenen Kerbe getrennt werden; dennoch wirkt jede Frisur durch gekonnten Werkzeugeinsatz individuell: feinteilig kringelig beim bärtigen, üppig groß gelockt beim bartlosen Leviten und besonders reich und ornamental beim Hohepriester selbst. Ebenso charakteristisch ausgeführt sind die Gesichter der drei Männer; der alte mit faltigen, die beiden jüngeren mit vollen fleischigen beziehungsweise feinen, sehnigen Zügen bei jeweils leicht geöffnetem Mund (vgl. Abb. 7).

Die Saumborten der Kleidung wurden außer beim Obergewand des Hohepriesters nicht schnitzerisch plastisch abgesetzt, es finden sich aber am Mantelkragen des bärtigen Gehilfen Pelz imitierende Strukturierungen, die

möglicherweise mittels eines spitzgezahnten Schlageisens hergestellt worden sind (Abb. 12). Ursprünglich zierten viele kleine Holzperlen den Umschlag der Kopfbedeckungen und größere Holzperlen und Schmucksteine Mantelkrägen und Mantelsäume sowie den Brustschild des Hohepriesters (Abb. 6); die separat geschnitzten Glocken und Granatäpfel an seinem Gewandsaum sind als Applikationen zum Teil heute noch erhalten. Alle Perlen waren mit kleinen hölzernen Stiften befestigt.

Bei den Gestühlsfiguren handelt es sich – wie auch beim skulpturalen Teil des Ulmer Chorgestühls und des Dreisitzes – um holzsichtig konzipierte Bildwerke mit farbiger Akzentuierung²¹; so sind die Initialen der Schriftbänder zinnberrot ausgelegt, die übrigen Buchstaben dagegen schwarz gehalten. Wegen einer früher vorhandenen und im 19. Jahrhundert abgelaugten grauen Überfassung weisen die Holzoberflächen keinerlei originale transparente Überzüge²² mehr auf; auch eventuell original vorhandene Angaben von Pupillen, Lippenrot oder ähnlichem lassen sich nicht mit Sicherheit nachweisen. Einzig beim Hohepriester meint man am linken Augapfel eine aufgemalte Pupille zu erkennen (vgl. Abb. 7).

Der Meister der Vespertoliumsfiguren

Obwohl der Verbleib der drei Figuren längere Zeit nicht bekannt war und Aussagen zu ihrer stilistischen Gestaltung lediglich anhand einer älteren Fotografie vorgenommen werden konnten, galt die Aufmerksamkeit der kunsthistorischen Literatur stets der Frage nach dem ausführenden Bildschnitzer. Aus den Archivalien zur Entstehung des Dreisitzes wissen wir, dass Jörg Syrlin d. J. die Figuren einem Bildhauer unterverdingen sollte. Namentlich genannt wird dieser nicht; Syrlin hatte hier offenbar freie Hand. Auf wen fiel seine Wahl?

Ausgehend von den drei Figuren des Priestersitzes (Vespertolium) wurde der Bildhauer mit dem Notnamen „Meister des Vespertoliums“ benannt. Gleichzeitig schrieb man ihm, meist auf der Grundlage des Fotos, eine Reihe weiterer Werke zu, die den drei Figuren stilistisch nahe zu stehen schienen.

Julius Baum war der erste, der die drei Skulpturen 1911, zu einem Zeitpunkt, als sie noch den Kanzelkorb schmückten, publizierte und ausführlicher besprach²³. Er ging noch von einer Urheberschaft des jüngeren Syrlin aus, der ihm nicht nur als Schreiner, sondern auch als Bildhauer galt und dem er große Teile jenes Œuvres zuschrieb, das sich später als dasjenige Niklaus Weckmanns herausstellen sollte²⁴. Gertrud Otto bezog die drei Figuren in ihr umfassendes,

²¹ Zu Teilfassungen am Ulmer Chorgestühl vgl. Evamaría Popp: Die Skulpturen Michel Erharts und seines Kreises. Technologische Beobachtungen. In: *Reinhardt/Roller*, Michel Erhart & Jörg Syrlin (wie Anm. 1) S. 212-230. Hier: S. 224-225.

²² Reste dieser Überfassung sind noch in den Tiefen z. B. der Haarlocken vorhanden. Es handelt sich vermutlich um eine Steinkreide mit Öllasuren, die den Skulpturen ein steinartiges Aussehen geben sollte. In dem Artikel „Programm für die Wiederherstellung und Ausschmückung des Ulmer Münsters im Innern“, veröffentlicht in den *Münster-Blättern* 1 (1878) S. 72, ist vermerkt, dass der „Levitensstuhl“ am Eingang des Chores von einem grauen Ölfarbenanstrich zu befreien sei. In diesem Fall ist zwar der noch heute existierende Dreisitz gemeint, ein ähnlicher Anstrich wird aber auch bei den Vespertoliumsfiguren anzunehmen sein.

²³ *Baum* (wie Anm. 12) S. 47 und S. 53-55.

²⁴ Vgl. Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Ausstellungskatalog Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Stuttgart 1993.

1927 erschienenes Buch zur Ulmer Plastik der Spätgotik nicht ein. Sie fasste einen großen Teil jener Arbeiten, die heute als das Schaffen des „Vespertoliumsmeisters“ gelten, zu zwei großen Werkkomplexen zusammen, die sie zwei verschiedenen Bildhauern mit den Notnamen „Meister des Acker-Altars“ und „Meister des Hausener Altars“ zuschrieb²⁵. Es war schließlich Lore Göbel, die die Werkgruppe um den Bildhauer des Acker-Altars in Rißtissen und die drei Figuren vom Priestersitz, und damit den „Meister des Acker-Altars“ und den Vespertoliumsmeister zusammenbrachte²⁶. Heribert Meurer fügte dem Œuvre des Vespertoliumsmeisters 1993 auch den Hausener Altar und diesem nahestehende Werke bei²⁷; ebenso Manuel Teget-Welz und Albrecht Miller, die 2011 dem bis dato namenlosen Meister einen eigenen Beitrag widmeten. Sie brachten erstmals die Identifizierung des Vespertoliumsmeisters mit dem in den Ulmer Quellen auftauchenden „Meister Kitzin“ ins Spiel²⁸. Ein Bildhauer mit dem Familiennamen Kitzin wird 1475 und 1487 in städtischen Dokumenten genannt²⁹. Da es dabei um Zinszahlungen geht, erfahren wir Namen und Profession des Mannes, aber keine konkreten Werke, die uns Anhaltspunkte für sein Schaffen geben könnten. Eine Identifizierung des Vespertoliumsmeisters mit Meister Kitzin muss daher letztendlich hypothetisch bleiben, doch passt Kitzins Erscheinen in den Ulmer Quellen mit dem Entstehungszeitraum der sicher datierbaren Werke des Vespertoliumsmeisters zumindest bestens zusammen. Der Familienname Kitzin hatte in Ulmer Künstlerkreisen jedenfalls einen guten Klang: Hans Multschers Ehefrau Adelheid war eine geborene Kitzin³⁰, so dass hier familiäre Bindungen bestanden haben könnten. Vor 1491 ist Meister Kitzin in Ulm gestorben³¹.

Die Skulpturen vom ehemaligen Priestersitz lassen sich dank der Quellen seiner Entstehung sicher in die Jahre 1482 bis 1484 datieren. In denselben Zeitraum fällt die Fertigstellung eines Retabels, das sich heute in der Leonhardskapelle in Rißtissen befindet. Eine Inschrift an der Seite des Schreins erwähnt die Jahreszahl 1483. Der Ulmer Maler Jakob Acker hat das Werk signiert und wird daher der Auftragnehmer gewesen sein. Die fünf Schreinfiguren sind aus kunsthistorischer Sicht dem Vespertoliumsmeister und seiner Werkstatt zuzuschreiben. Gleiches gilt für die Schreinfiguren des etwas jüngeren, 1488 datierten Hausener Altars, heute in Stuttgart im Landesmuseum Württemberg. Flügelmalereien und Farbfassung der Skulpturen stammen von Bartholomäus Zeitblom, der zu dieser Zeit in der Werkstatt Hans Schüchtlins arbeitete. Ein weiteres, weitgehend vollständig erhaltenes Retabel mit Schnitzereien des Vespertoliumsmeisters befindet sich

²⁵ Vgl. Gertrud Otto: Die Ulmer Plastik der Spätgotik. Reutlingen 1927. S. 27-43 und S. 43-48.

²⁶ Lore Göbel: Beiträge zur Ulmer Plastik der Spätgotik. Tübingen 1956. S. 47ff.

²⁷ Heribert Meurer: Künstlerische Herkunft und Anfänge des Niklaus Weckmann. In: Meisterwerke massenhaft (wie Anm. 24) S. 65-77. Hier: S. 69-76.

²⁸ Albrecht Miller/Manuel Teget-Welz: Der Meister des Ulmer Vespertoliums und sein Werk. In: UO 57 (2011) S. 105-114. Hier: S. 113.

²⁹ Hans Rott: Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bd. 2: Altschwaben und die Reichsstädte. Stuttgart 1934. S. 59.

³⁰ Vgl. Gerhard Weilandt: Hans Multschers Lebensspuren. In: Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Ausstellungskatalog Ulmer Museum. Ulm 1997. S. 17-30. Hier: S. 21 und Anm. 29.

³¹ Im Pfarrkirchenzinsbuch ist für das Jahr 1491 der Name Meister Kitzins durchgestrichen. StadtA Ulm A [6935] fol. 22v. Vgl. Rott (wie Anm. 29) S. 59.- Miller/Teget-Welz (wie Anm. 28) S. 114 Anm. 29.

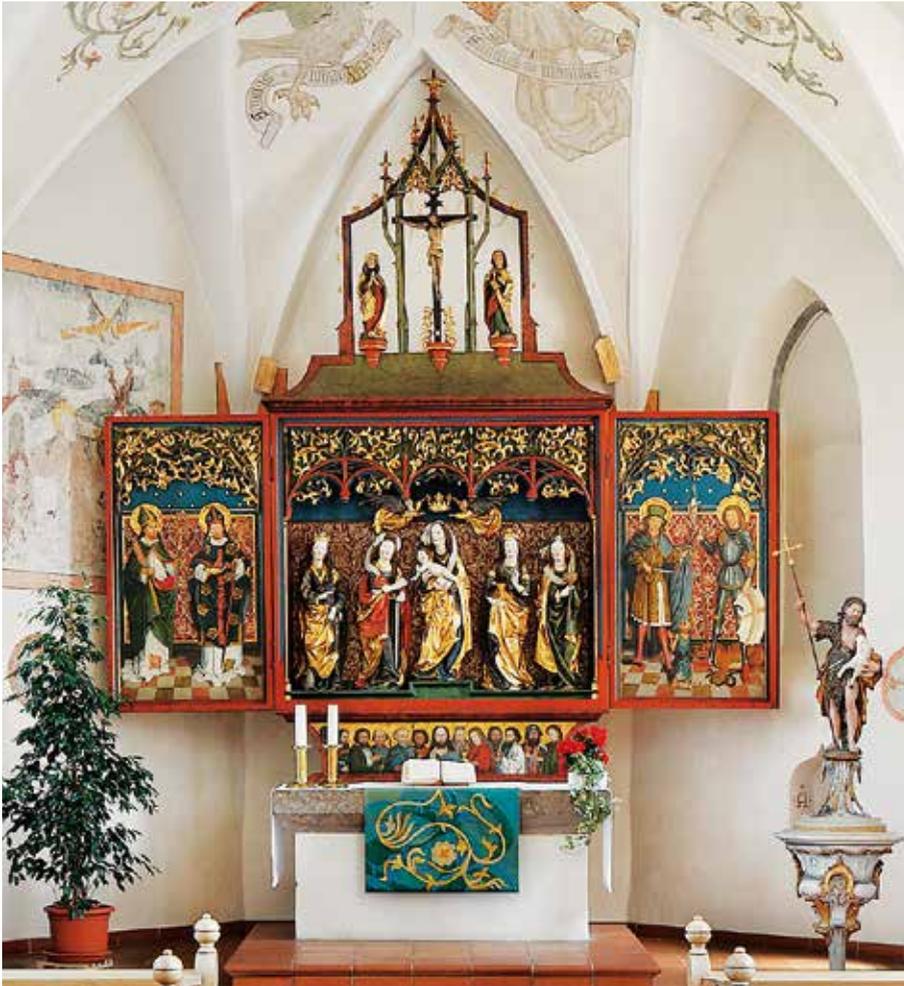


Abb. 13 - Flügelretabel in der Evangelischen Franziskuskirche in Ersingen (Evangelische Kirchengemeinde Ersingen. Foto: Erwin Reiter, Haslach).

in der Franziskus-Kirche Ersingen (Abb. 13). Hier handelt es sich um eine Zusammenarbeit mit dem Maler Jörg Stocker, wobei Stocker wohl der Auftragnehmer war.

Neben diesen Retabeln lassen sich drei verlorene Flügelaltäre nachweisen, deren einstiger Figurenbestand jedoch noch größtenteils erhalten ist: In der Pfarrkirche von Unterknöringen bei Burgau befinden sich die fünf Schreinfiguren des ehemaligen spätgotischen Choralaltars, der um 1484 vollendet wurde. Die zugehörigen, von Jörg Stocker gemalten Altarflügel sind heute im Augsburger Dom. Fünf weitere Skulpturen, ebenfalls um 1484 zu datieren, entstanden für einen verlorenen Schrein in der Kaplanei St. Mauritius in Langenschemmern, wo sie sich heute noch befinden. In der Pfarrkirche von Allmendingen stammen eine Marienkrönung (Abb. 14) und drei Heiligenfiguren von einem verlorenen Retabel des Vespertoliumsmeisters.



Abb. 14 - Marienkrönung in der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Allmendingen
(Foto: Christoph Ludwig, Ulm).

Von fünf weiteren verlorenen Flügelaltären sind Figurengruppen in Kirchen in Dietelhofen bei Riedlingen, in Erbach-Donaurieden, Levertzweiler bei Ostrach und Stetten bei Achstetten erhalten. Hinzu kommen Einzelfiguren aus ehemaligen Flügelaltären oder anderen Kontexten in Kirchen des Ulmer Umlands und Oberschwabens³².

Angesichts dieser großen Zahl von dokumentierbaren Retabelaufträgen (sowie möglicherweise weiterer, nicht erhaltener Werke) darf man für den Vespertoliumsmeister und seine Werkstatt eine hohe Produktivität annehmen. Die meisten dieser Werke sind vermutlich nicht für Kirchen in Ulm, sondern für Orte in der Umgebung der Reichsstadt entstanden. Die Werkstatt des Vespertoliums-

³² Es handelt sich um Figuren in Altheim bei Riedlingen (Hl. Apollonia), Alheim-Schemmerhofen (Maria mit Kind), in Aßmannshardt (zwei Figuren der Hl. Barbara), Ulm-Einsingen (Hl. Nikolaus), Neuhausen a. d. Fildern (Maria mit Kind), in der Klosterkirche Obermarchtal (Maria mit Kind), in Ringingen (Maria mit Kind), Schmiechen bei Schelklingen (Hl. Katharina), Uigendorf (Hl. Ulrich), der Spitalkirche Bad Waldsee (Hl. Barbara) und dem Museum Ulm (Hl. Florian). Hinzu kommen ein Kreuztragender Christus in Sonderbuch bei Zwiefalten, eine Trinitätsgruppe in Oberessendorf sowie zwei Figurengruppen mit den Trauernden aus einer plastischen Kreuzigungsdarstellung in der Herz-Jesu-Kapelle in Ochsenhausen- Vgl. zum Werk des Vespertoliumsmeisters *Miller/Teget-Welz* (wie Anm. 28), S. 111-112, die ihm außerdem den steinernen Christophorus in Oberstadion, eine Mondsichel-Madonna, die am 22. April 2010 im Wiener Dorotheum versteigert wurde (derzeitiger Standort unbekannt) sowie eine Sitzende Gottesmutter mit Kind in der Sammlung des Berliner Bode-Museums zuschreiben.



Abb. 15 - Hl. Barbara
aus dem Flügelretabel in Ersingen
(Jochen Frank, Lichtblick.
Studio für Werbefotografie GmbH).

meisters aber befand sich in Ulm und so war er direkter Konkurrent von drei gleichzeitig hier arbeitenden Bildschnitzern: Jörg Stein (in Ulm tätig bis 1491), Michel Erhart (von 1469 bis 1522) und Niklaus Weckmann (von 1481 bis 1528 nachweisbar). Gegen diese Konkurrenz galt es sich abzugrenzen und auf dem Markt zu behaupten.

Kennzeichnend für die Skulpturen des Vespertoliumsmeisters ist ein oftmals gedrungener Körperbau und eine deutliche Typisierung der Gesichter: Männliche Gesichter sind schmal und geprägt von leicht schräg gestellten Augen unter markanten, ebenfalls schräg verlaufenden Brauenknochen. Die Haut ist auffällig stark modelliert, mit sehnigem Hals und Falten an Augen, Nasenwurzel und Stirn, besonders bei Darstellungen älterer Männer. Weibliche Skulpturen haben meist etwas breitere Gesichter; die Augenlider sind scharfkantig geschnitten, die Augenhöhle aber nur wenig vertieft. Die Nase wirkt eher markant, Philtrum und Lippenrand sind ausgeprägt konturiert geschnitten und meist ist ein Grübchen am Kinn sichtbar (Abb. 15). Die Kleidung zeigt schöne Details: So hat der Vespertoliumsmeister eine Vorliebe für reich verzierte Hauben, aufwändig geschnürte Ärmel mit gepufften Unterhemden, besondere Kragen- und Ausschnittvariationen und mit Gürteln geraffte Gewänder.

Die schnitzerische Feinbearbeitung der gefassten Skulpturen des Vespertoliumsmeisters ist der oben beschriebenen Oberflächenbearbeitung der unge-

fassten Priestersitz-Figuren sehr ähnlich. Es fällt auf, dass Gewandsäume – außer bei den Fransen an der Kleidung der Geistlichen – grundsätzlich nicht schnitzerisch dargestellt werden, sondern wohl der Fassung vorbehalten waren. Dagegen zeigen die Säume, die Rüstungen der Ritterheiligen oder die Kronreifen der Frauen oft reiche Applikationen von gedübelten Holzperlen oder geschnitzten Schmucksteinen (vgl. Abb. 15).

Die Faltenwürfe der Gewänder und Mäntel sind dekorativ, die Faltenstege eher breit und verjüngen sich nur selten. Trotz des reichen Faltenreliefs wirken sie eher statisch. Bereits beobachtet wurde die Tendenz des Vespertoliumsmeisters, im Bereich der Gewandgestaltung einmal gefundene Schemata in leichter Abwandlung auch für andere Figuren zu nutzen³³. So findet sich der schürzenartig vor den Unterkörper gezogene Mantel des bärtigen Hilfspriesters vom Vespertolium mit seinem charakteristischen Faltschema jeweils nur leicht verändert auch bei der Hl. Barbara in Rißtissen (Abb. 16) und in gespiegelter Form bei der Hl. Barbara in Stetten (Abb. 17). Diese versatzstückartige Arbeitsweise nimmt das Verfahren, das Niklaus Weckmann mit seiner Werkstatt etwas später in noch größerem Ausmaß übernehmen wird, vorweg.

Die Mehrheit der Retabelfiguren des Vespertoliumsmeisters ist zwischen 90 und 130 cm hoch, lediglich die Altarfiguren aus Unterknöringen und der Sonderbucher Christus erreichen fast Lebensgröße. Offenbar war unser Meister auf die Herstellung von Retabelfiguren moderater Dimensionen spezialisiert, was auch Konsequenzen für den Preis gehabt haben dürfte. Gleiches gilt für die beobachtete „rationale“, zur Schematisierung neigende Arbeitsweise. Mit ihr konnte er sich seine Marktnische im Bereich qualitätvoller, aber preislich günstigerer Retabelskulptur sichern und sich so beispielsweise von den aufwendigen und mutmaßlich teureren Schöpfungen seines Konkurrenten Michel Erhart absetzen³⁴.

Finden sich die bereits weiter oben an den drei Vespertoliumsfiguren festgestellten spezifischen werktechnischen Merkmale auch bei anderen Skulpturen, die dem Meister zugeschrieben werden? Lässt sich die Werkgruppe, die bislang vor allem auf der Grundlage der Stilkritik gebildet wurde, durch derartige Beobachtungen bestätigen und inwiefern unterscheidet sich seine charakteristische Arbeitsweise von derjenigen seiner Ulmer Zeitgenossen?

Zunächst einmal muss festgehalten werden, dass Eichenholz – passend zum eichernen Gestühl – nur bei den drei Gestühlsfiguren verwendet worden ist. Alle anderen Skulpturen sind aus Laubholz und es ist wohl nicht falsch anzunehmen, dass es sich, wie bei den Werken der beiden Bildschnitzer Erhart und Weckmann auch, größtenteils um Arbeiten aus Lindenholz handelt³⁵. Die Einzelfiguren sind – wie bei seinen Konkurrenten – alle dreiviertelrund aus einem vorbereiteten halben Stamm gearbeitet. Für die meisten Schreinskulpturen des Vespertoliumsmeisters gilt: Der Werkblock zeigt die bei Skulpturen der Zeit übliche rückseitige Höhlung des Stammes zur Verhinderung von Rissen, zur Volumenverringern und zur Entfernung des Holzkerns und er zeigt meist auch

³³ *Müller/Teget-Welz* (wie Anm. 28) S. 108.

³⁴ *Ebda.*, S. 112.

³⁵ Bei dem älteren Ulmer Bildschnitzer Jörg Stein ist die Hälfte der etwa 80 ihm zugeschriebenen Werke auch aus Lindenholz, die andere Hälfte aber aus Weide hergestellt. Er folgt mit der häufigen Verwendung von Weide noch einer Tradition des 14. und 15. Jahrhunderts in Süddeutschland. Auch für die Werke Hans Multschers ist hauptsächlich Weiden- und Pappelholz nachgewiesen.



Abb. 16 - Hl. Barbara vom Flügelretabel in der Friedhofskapelle in Rißtissen
(Foto: Christoph Ludwig, Ulm).

Abb. 17 - Hl. Barbara
in der Pfarrkirche St. Stephanus in Stetten
(Foto: Eva Leistenschneider,
Museum Ulm).



das berühmte Spechtloch im Hinterkopf (Abb. 19). Die bei den Figuren vom Priestersitz vorgestellten charakteristischen Blockverleimungen und Anstückungen sind ebenfalls überall vorhanden. Zusätzlich kommen bei den Lindenholzfiguren rückseitig oft noch Einstückungen vor – eingefügte meist rechteckige Holzstücke unterschiedlicher Größe, die fehlende oder schlechte Holzsubstanz ersetzen. Aushöhlung, Blockverleimungen und Einstückungen können exemplarisch an der Skulptur der Hl. Dorothea aus dem Ersinger Retabel vorgestellt werden (Abb. 18-20): Der Werkblock weist hier zwei originale Blockverleimungen auf beiden Seiten auf, an der linken Seite zusätzlich befestigt mit einem in



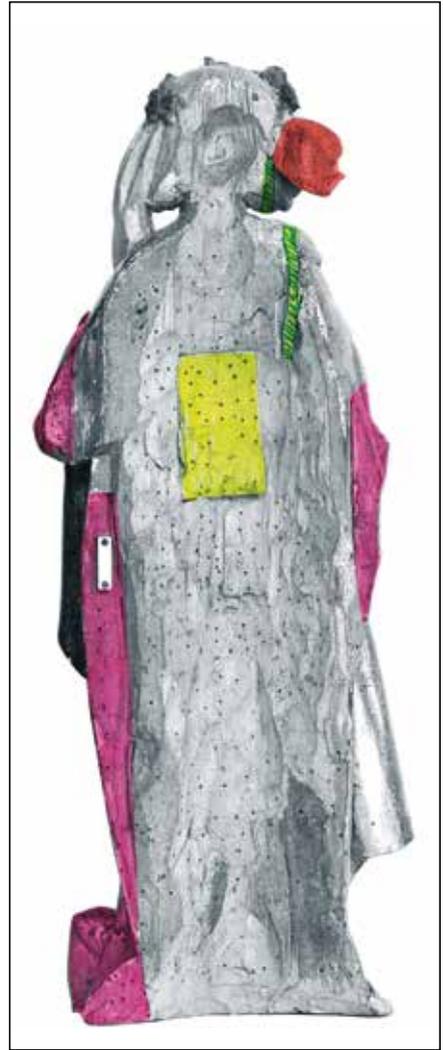
Abb. 18 - Hl. Dorothea
aus dem Flügelretabel in Ersingen
(Jochen Frank, Lichtblick.
Studio für Werbefotografie GmbH).

Seite 141

Abb. 19 (links) - Hl. Dorothea
aus dem Flügelretabel in Ersingen, Rückseite
(Jochen Frank, Lichtblick.
Studio für Werbefotografie GmbH).

Abb. 20 (rechts) - Hl. Dorothea
aus dem Flügelretabel in Ersingen, Kartierung
(Grafik: Evamaría Popp, Museum Ulm).

die Höhlung ragenden Holzdübel. Der Schleierzipfel rechts ist eine Anstückung und auf Höhe des Oberkörpers findet sich mittig eine rechteckige Einstückung (14 auf 8 cm). Hier wurde vermutlich eine Verwachsung oder ein Astansatz ausgestochen. Der Bereich auf der rechten Seite zwischen Schleierzipfel und Schulterpartie ist während des Schnitzvorgangs eingerissen und wurde daher ausgespänt. Der Span ist nicht beige-schnitzt, ein Dübel zur zusätzlichen Sicherung ragt in die Aushöhlung. Die Blüten des Haarkranzes sind ebenfalls separat geschnitzt und verleimt. Während Blockverleimungen und Einstückungen auch



bei etlichen Skulpturen der Weckmann-Werkstatt zu finden sind³⁶, kommen bei Michel Erhart nur im Frühwerk bis etwa 1480 Blockverleimungen vor. Spätere Werke sind meist aus einem Stamm gefertigt und das Holz ist von sehr guter Qualität³⁷.

Zu den Einspannsuren der Bildhauerbank konnten folgende Beobachtungen gemacht werden: Zur Erinnerung – die Gestüßsfiguren haben kopfseitig ein Loch von 1 cm Durchmesser, das durch den Dorn der Werkbank verursacht ist. An den Standflächen finden sich Eindrücke von zwei unterschiedlich breiten Gabeln, eine mit rund 9,5 cm Außen- und 6 cm Innenabstand und eine weitere mit rund 8 cm Außen- und 4 cm Innenabstand. Deckungsgleiche Gabeleindrücke

³⁶ Hans Westhoff, mit archivalischen Beiträgen von Gerhard Weilandt: Vom Baumstamm zum Bildwerk. Skulpturenschnitzerei in Ulm um 1500. In: Meisterwerke massenhaft (wie Anm. 4). S. 245-263. Hier: S. 261.

³⁷ Popp (wie Anm. 21) S. 216f.



Abb. 21 - Standfläche des Hl. Konrad aus dem Hausener Flügelretabel (Landesmuseum Württemberg in Stuttgart), Abgleich der Gabeleindrücke mit denjenigen der Figuren des ehemaligen Priestersitzes mit Hilfe einer transparenten Folie (Foto: Eva Leistenschneider, Museum Ulm).

weisen alle drei Skulpturen des Hausener Altars von 1488 auf (Abb. 21), womit bewiesen ist, dass sie zum Schnitzen mit den gleichen Gabeln in der gleichen Werkbank eingespannt waren. Diese beiden Gabelpaare lassen sich aber auch an den Standflächen der fünf Schreinskulpturen in Rißtissen sowie der Hl. Barbara und Hl. Dorothea in Stetten nachweisen. Bei den Skulpturen des Ersinger Schreins findet sich die breitere Gabelspur nicht. Dafür ist die schmalere vorhanden und auch die schmale Scharte der Gestühlsfiguren lässt sich feststellen. Die Standflächen der übrigen Werke konnten bisher leider nicht eingesehen werden.

Auch bei den beiden Ulmer Bildschnitzern Michel Erhart und Niklaus Weckmann ließen sich immer wieder deckungsgleiche Eindrücke von Gabeln der fußseitigen Einspannung nachweisen. Erhart benutzte demnach vier verschiedene Gabeln unterschiedlicher Maße³⁸, Weckmann sogar fünf verschiedene³⁹ und so kann man bei aller Vorsicht davon ausgehen, dass in der Werkstatt Weckmanns wohl gleichzeitig an fünf verschiedenen Bildhauerbänken gearbeitet werden konnte, in der Erharts an mindestens vier Bänken. Bei unserem Meister hingegen ist bisher nur eine Werkbank nachweisbar.

Die Werke des Vespertoliumsmeisters zeigen sich wiederholende, von Werk zu Werk jedoch in Details abgewandelte Grundmuster bei gleichzeitig guter schnitzerischer Qualität. In der Regel sind seine Skulpturen von gedrungenem Körperbau, die Gewänder schwer mit breit angelegten Faltenstegen. Es dominieren das kleine und das mittlere Figurenmaß, während lebensgroße Skulpturen die Ausnahme bilden – ein Verweis auf eine mögliche Spezialisierung im Bereich günstigerer Altarretabel mit moderaten Dimensionen, die sich – wie die recht umfangreiche Anzahl der noch erhaltenen Werke nahelegt – im Ulm der späten 1470er und der 1480er Jahre einer regen Nachfrage erfreut haben müssen.

³⁸ Popp (wie Anm. 21) S. 213- 216.

³⁹ Westhoff/Weilandt (wie Anm. 36) S. 253-255.