

Eine verschollene spätgotische Marien- tafel aus der Herrenberger Stiftskirche – eine Stiftung des Grafen Eberhard im Bart?

Von MICHAELA BAUTZ

Der Denkmalpfleger, Kunsthistoriker, Künstler und Architekt Carl Alexander Heideloff (1789–1865) veröffentlichte als Herausgeber des Sammelwerks „Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Denkmäler der Baukunst, Bildnerei und Malerei“ im Jahr 1854 als Frontispiz einen Kupferstich mit dem Bild einer geschnitzten Marien- und Heiligen-Tafel, über deren Verbleib nichts bekannt ist. Heideloff hatte das Kunstwerk nach eigenen Angaben jedoch selbst in der Herrenberger Stiftskirche gesehen und abgezeichnet (Abb. 1). Er schrieb dazu: „In dieser Kirche fand der Herausgeber im Jahre 1808 auf dem oberen Boden in einem Mauerwinkel der Thürme zertrümmert und mit Staub bedeckt das schöne bemalte und vergoldete Holzschnitzwerk, das jetzt in einer getreuen Nachbildung den Titel unseres Werkes schmückt (Taf. II). Dasselbe enthält als Hauptdarstellung in einem Bogen unter einem zierlichen Baldachin die Mutter Gottes, den göttlichen Sohn auf dem Arm, im Strahlenglanze der Sonne, in den sich Rosengewinde flechten, auf der Mondsichel stehend und umschwebt von zwei anbetenden Engeln. Zu ihren Füßen knien die Stifter des Bildes in betender Stellung, Graf Ludwig von Württemberg, der Vater Eberhards im Bart, und gegenüber dessen Gemahlin, Mechthilde, eine churpfälzische Prinzessin, beide von ihren Schutzpatronen, jener vom heil. Ludwig, König von Frankreich, diese von der heil. Mechthild, Äbtissin des Klosters Dissen in Bayern, schützend umgeben. Über dem Bogen Engel mit Spruchbändern, auf denen der englische Gruß steht. In dem Rahmen sieht man auf Consolen unter Baldachinen rechts die heilige Margaretha und Dorothea, links die heilige Barbara und den Ritter St. Georg. Diese geschnitzte Holztafel hatte eine Höhe von 8 und eine Breite von 5 Fuß und war mit Geschmack und vielem Verständnis der mittelalterlichen Polychromie bemalt. So hatte das Gewand der Maria eine rothe Farbe mit goldenen Verzierungen, der Mantel war vergoldet und hatte ein blaues Futter; der Mond und die aufsteigenden Wolken glänzten in Silber, die Schlange war grün, die entblößten Körperteile hatten die natürliche Fleischfarbe u.s.w. Sie bestand aus zwei Theilen, deren unterer sehr zerbrochen war, so dass der Herausgeber das Motivbild erst durch passende Ergänzungen der drei weiblichen Heiligen auf den

Consolen der Umrahmung zu dem gegenwärtigen Ganzen, dessen sinnige und schöne Composition gewiss alle Anerkennung verdient, anordnen konnte.

Wo das Bild früher gestanden, ob es ein Altarwerk geschmückt oder für sich eine Votivtafel gebildet, wer der Meister gewesen, auf alle diese Fragen ist zur Stunde durchaus keine Auskunft mehr zu ertheilen, da sich von demselben trotz aller Nachforschungen keine Spur mehr gefunden; nur so viel versichert der Herausgeber, dass es im Style sich den Sculpturen der Kanzel genähert.“¹

Carl Alexander Heideloff wurde 1789 in Stuttgart geboren. Er absolvierte seine Ausbildung an der Kunstakademie der ehemaligen Hohen Carlsschule und war zuerst wie sein Vater als Theater- und Dekorationsmaler tätig. Zeitlebens lieferte er durch seine Zeichnungen Entwürfe für vielfältige künstlerische Arbeiten. Ab 1821 lebte er in Nürnberg, wo er „Conservator der Kunst- und Baudenkmale“ wurde und an der Gründung der dortigen Polytechnischen Schule beteiligt war, an der er auch selbst lehrte. Heideloff stand in der Tradition der Romantik und ihrer Verehrung für die „altdeutsche“ mittelalterliche Kunst. Er dokumentierte zahlreiche mittelalterliche Kunstwerke und verfasste zur Unterweisung von Handwerkern und Künstlern kunsthistorische Lehrwerke zu Stilkunde und Ornamentik. Carl Alexander Heideloff war ein Pionier der Denkmalpflege im 19. Jahrhundert und als solcher an der Restaurierung zahlreicher, vor allem mittelalterlicher Bauten beteiligt, u.a. an der Stuttgarter Stiftskirche, am Bamberger Dom, am Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch Gmünd, am Heilig-Kreuz-Münster und am Kapellenturm in Rottweil sowie an der Kirche St. Jakob in Rothenburg ob der Tauber. Er wirkte darüber hinaus als Architekt am Bau des neugotischen Schlösschens Lichtenstein ob Honau (1839–1841) für Wilhelm Graf von Württemberg mit. Sein großes zeichnerisches Talent setzte Heideloff bei seinen Projekten phantasievoll ein².

„Die Kunst des Mittelalters in Schwaben“

Das Sammelwerk „Die Kunst des Mittelalters in Schwaben“ erschien in acht Lieferungen 1854–1864 beim Stuttgarter Verlag Ebner und Seubert. Der erste Beitrag behandelt Herrenberg und die dortige Stiftskirche. Heideloff verstand das Unternehmen als dringend notwendigen Beitrag Schwabens im Wettbewerb mit anderen deutschen Gebieten und setzte sich vehement dafür ein. In einem Brief an seinen

¹ Carl Alexander HEIDELOFF (Hg.), *Die Kunst des Mittelalters in Schwaben*. Denkmäler der Baukunst, Bildnerei und Malerei, Stuttgart 1855, S.7f. Der „Prospectus“ am Anfang der ersten Lieferung ist datiert auf September 1854, darin steht auch, dass das Werk bereits in allen Buchhandlungen erhältlich sei. Der Titel des Gesamtwerkes trägt jedoch die Jahreszahl 1855.

² Urs BOECK, Karl Alexander Heideloff, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 48 (1958) S.314–390; Andrea KNOP, *Carl Alexander von Heideloff und sein romantisches Architekturprogramm*, Nürnberg 2009.

Verleger Albert Ebner schrieb er am 20. Januar 1854: [...] *habe ich mirs besonders angelegen sein lassen, für das erste Heft interessante und neue Gegenstände aus unserer Unterlands Geschichte in den Zeichnungen und Beschreibung vorzuführen, woraus sie ersehen werden, daß ich mir besondere Mühe gab, Originelles, noch nie dagewesenes vorzuführen, welche nicht allein der Geschichte sondern auch der Aesthetik neue Materialien zuführen soll [...]. Das ist mein innigstes Bestreben, der Welt beweisen zu geben, daß das Mittelalter in Schwaben die intelligentesten und geschmackvollsten Künstler als die ihrigen, trotz dem Auslande, anzuführen im Stande ist. So hoffe ich zu Gott, durch dieses Werk meinen Landsleuten ein wichtiges Denkmal oder Vermächtnis zu hinterlassen, wodurch sie gewiß wieder Kunstsinne, Liebe und Gefühl für das schöne Vaterland gewinnen werden, um ihre Geschichte und Kunst zu ehren. Hochverehrter Freund, wir dürfen gerade jetzt nicht zurückbleiben, in dem Augenblick, wo Preußen, Sachsen, Bayern und Oesterreich alles aufbietet, ihre Vaterlandsgeschichte mit ihren Denkmalen auf das glänzen[d]ste herauszugeben, daher fühle ich mich als Schwabe besonders verpflichtet, für mein Vaterland in die Schranken zu treten, und ein Interessanter und anzunehmender Wettstreit wird erfolgen [...]*³.

In einem undatierten, aber wohl zeitlich früher anzusetzenden Brief an Albert Ebner, in dem Heideloff sich erst noch über den genauen Titel des Gesamtwerks Gedanken machte, erwähnte er bereits die Herrenberger Marien tafel: *Seit dem ich von Stuttgart nach Nürnberg zurückgekehrt bin, war ich immer mit dem interessanten Unternehmen, über welches wir uns ausführlich besprochen, beschäftigt, wirklich, ich freue mich ausserordentlich über das Gelingen dieses Werkes, welches gewiß zu ehren unseres Vaterlandes großes aufsehen machen soll, das versichern mir die Materialien, welche ich unterdessen zu diesem Zweck aufgefunden habe, wovon ich zwei in Arbeit genommen, welche ich Ihnen vorerst zur Ansicht zusenden werde. Es ist das erste, ausgezeichnete Schnitzwerk, welches ich noch im J. 1804 [in] der Heiligkreuz Capelle, am ehemaligen Siechenhaus zeichnete, welches zur Zeit, als die Königsstraße erbaut wurde, weggerissen wurde. Das zweite ist das wunderschöne Schnitzwerk en basrelief, die Mutter Gottes mit dem Kinde, welche ich auf dem Kirchenboden in der Kirche zu Herrenberg aufgefunden habe [...]*⁴.

³ Deutsches Kunstarchiv, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nachlass Carl Alexander Heideloff, I,C 219 (Korrespondenz, Albert Ebner), Brief Heideloffs an Ebner vom 20. Januar 1854. Die Transkription erfolgt hier und im Folgenden buchstabengetreu, die Unterstreichung gemäß der Vorlage, Interpunktion und Zusammenschreibung wurden modernisiert.

⁴ Zu der Herrenberger Marien tafel hatte bereits Gerhard Faix in dem sehr umfangreichen Heideloff-Nachlass im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg recherchiert: Gerhard FAIX, Jerg Ratgeb – Maler und Revolutionär?, in: Roman JANSSEN (Hg.), „Der Sinn ist funden“ (Herrenberger Studien, Bd. 1), Sigmaringen 1997, S. 81–100, hier S. 86–91. Gerhard Faix war so freundlich, mir Archivkopien einiger Schriftstücke zur Verfügung zu stellen, die ich in Nürnberg nicht hatte auffinden können, da im Deutschen Kunstarchiv inzwischen die Signaturen geändert worden waren. Dieses Schreiben gehörte dazu.

Offenbar lag Heideloff die geschnitzte Tafel mit dem Marienbild aus Herrenberg, die er in seiner Jugendzeit dort abgezeichnet hatte, besonders am Herzen, so dass er sie seinen „Kunstdenkmäler[n] des Mittelalters in Schwaben“ als Frontispiz voranstellte. Auch der Verleger Albert Ebner und der Stecher Friedrich Wagner waren ganz begeistert von der Zeichnung, die Heideloff ihnen zukommen ließ. Ebner schrieb von dem *schönen Altarblatt, das Freund Wagner mit besonderer Liebe behandelt*⁵. Der Verbleib dieses Kunstwerkes beschäftigte Heideloff 1854 im Vorfeld der Veröffentlichung. Er wollte nämlich mit Hilfe des Marienbildes mit den gräflich-württembergischen Stifterfiguren in dem bereits geschilderten patriotischen Wettstreit noch einen bestimmten Beweis führen: *Das wunderschöne Basrelief der Votivtafel Graf Ludwigs werde ich bis Ostern, wenn ich nach Stuttgart komme, nochmals untersuchen, da ich mich besonders nach Herrenberg begeben werde, um über das Schicksal dieses Kunstwerkes Nachforschungen anzustellen, um auch den Text zu ergänzen [...]. Mit diesem Bilde wiederliege ich die Anschuldigungen, daß die Württembergischen Regenten nichts für die Kirche und nichts für die Kunst gethan haben treffend, namentlich in Friedrich Rühls Handbuch der Geschichte des Mittelalters, wo es pag 513 unter anderen (die Grafen nämlich) [heißt] „aber es war ein arges Geschlecht, welches Fürstenhaus kann so boesse, wilde, gewaltsame u.s.f. aufzeigen“, diese angeschuldigste lügenhafte Niederträchtigkeit, welche leider auch in andere Werken übergangen ist, soll tüchtig wiederlegt werden*⁶.

Leider waren Heideloffs Nachforschungen in Herrenberg nicht von Erfolg gekrönt, denn von dem Basrelief, oder, wie er es häufig nennt, von der Votivtafel, war keine Spur mehr zu entdecken. Auch die anderen beschädigten Altäre bzw. Heiligenbilder, die Heideloff bei seinen früheren Besuchen noch auf dem Herrenberger Kirchenboden gesehen und teilweise gezeichnet hatte⁷, waren inzwischen entfernt worden. Als Zeitpunkt dieser späten „Säuberung“ der Kirche von Relikten aus

⁵ Deutsches Kunstarchiv, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nachlass Carl Alexander Heideloff, I,C 219 (Korrespondenz, Albert Ebner), Briefe Ebners an Heideloff vom 1. Februar 1854 und vom 24. März 1854.

⁶ Ebd., Brief Heideloffs an Ebner vom 20. Januar 1854.

⁷ *Dieses herrlich gelegene Herrenberg hate zu meiner Zeit von 1807 bis 1812, wo ich diesen Ort als ein Lieblings Ort erkohr und öfters Ausflüge dahin machte, hatte diese Kirche fast alle ihre alte Kunststücke von Altäre und heiligen bilder auf dem Kirchenboden verborgen, wo ich vieles zeichnete, und meine Sammlung bereicherte [...] Mehrere Altäre, welche ich auf dem Boden zwar sehr zerbrochen gesehen, waren ausgezeichnet, ich hatte mehr abgezeichnet und ich bedaure auch, daß ich damals nicht die genaue Kendniß hatte, den Geist der Meister darin zu prüfen, welche ihr[e] Schöpfer waren, mehr[ere] Altar Flügel auf Goldgrund gemalt, waren, wie mit den betenden Stifter im Harnisch mit den württembergischen Wappen, die auffalen[d]sten, gerade so wie mein hochverehrter Freund Graf Wilhelm eines auf seiner Burg Lichtenstein in der Kapelle besitzt. FAIX, Jerg Ratgeb (wie Anm. 4) S. 81–100, hier S. 88. Auch diese Transkription habe ich von einer Archivkopie, die ich von Gerhard Faix erhalten habe, angefertigt (vgl. Anm. 4).*

vorreformatorischer Zeit ist das 300-jährige Reformationsjubiläum im Jahr 1817 anzunehmen. Damals wurde auch die gesamte Kirche getüncht und das Chorgestühl mit weißer Ölfarbe angestrichen⁸. Die ursprüngliche Zeichnung der Marien tafel, die Heideloff 1808 angefertigt hatte, scheint verloren zu sein, und auch die Vorzeichnung für den Stich fand sich weder im zeichnerischen Nachlass Heideloffs in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart noch in dem des Deutschen Kunstarchivs im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Gleiches gilt für die Zeichnungen anderer Altäre in Herrenberg, von denen Heideloff berichtet hatte. Allerdings ist ein großer Teil des zeichnerischen Werkes Heideloffs nach seinem Tod durch Verkäufe und Auktionen in alle Winde zerstreut worden⁹.

Im Text der „Kunst des Mittelalters in Schwaben“ heißt es nun, der Stich der Marien tafel sei eine „getreue Nachbildung“, allerdings räumte Heideloff ein, er habe selbst „passende Ergänzungen der drei weiblichen Heiligen zu einer sinnige[n] und schöne[n] Composition“ angeordnet. Daraus kann man schließen, dass der Stich wohl nicht ganz dem verlorenen Original entspricht¹⁰. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch die Reaktion der Öffentlichkeit auf den Stich, als die erste Lieferung der „Kunst des Mittelalters in Schwaben“ erschienen war. Verleger Albert Ebner äußerte sich in einem Brief vom November 1854 an Heideloff etwas enttäuscht darüber: *Merkwürdiger Weise habe ich gerade über das Altarblatt schon mehrere, fast übereinstimmende, Bemerkungen hören müssen – die mich nicht erfreuten; es sei viel zu modern u. offenbar schöner als dieses Blatt je gewesen.*

⁸ Heinrich MERZ, Jörg Ratgeb und sein Altarwerk in der Stiftskirche zu Herrenberg, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 27 (1885) S. 17–24, hier S. 19.

⁹ Zur Nachlassauktion wurde ein 25-seitiger Katalog gedruckt, in dem viele Werke Heideloffs zu Konvoluten zusammengefasst wurden und dadurch heute nicht mehr einzeln identifizierbar sind: Katalog der literar. & artist. Nachlassenschaft des rühmlichst bekannten Architekten und Professors C. von Heideloff, nebst einem Anhang, welche Montag, den 8. Oktober 1866 vormittags von 8–12 Uhr und Nachmittags von 2–5 Uhr und folgende Tage zu Nürnberg, Josephsplatz, S. Nr. 213, durch J. W. Beils, Antiquitätenhändler und Auktionator, gegen baare Zahlung in Courant öffentlich versteigert werden, Nürnberg 1866 (Stadtbibliothek Nürnberg).

¹⁰ Eine ähnliche „freie“ Behandlung des Bildmotivs ist auch bei Heideloffs Überlieferung des verschollenen Gedenksteins für Margarethe von Savoyen (um 1480), ehemals in der Stiftskirche Stuttgart, anzunehmen. Den Kupferstich nach seiner Zeichnung samt Beschreibung veröffentlichte Heideloff 1847 in der „Ornamentik des Mittelalters“ (DERS., Carl Heideloff's Ornamentik des Mittelalters: 200 Kupfertafeln mit erklärendem Text, Bd. 3, Nürnberg 1847, hier S. 27–29). Dabei entspricht die Figur der Heiligen Margarethe zwar eher der Ästhetik des 19. Jahrhunderts als der des Spätmittelalters. Dies muss aber nicht heißen, dass Heideloff sie frei erfunden hat, er mag manche Dinge leicht verändert oder ergänzt haben, hat aber sicher die stimmige Bildkomposition mit den Wappen vom Original übernommen. Vgl. Peter RÜCKERT, Margarethe von Savoyen und das Haus Württemberg, in: Peter RÜCKERT/Anja THALLER/Klaus OSCEMA (Bearb.), Die Tochter des Papstes: Margarethe von Savoyen. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Stuttgart 2020, S. 75–83, hier S. 82, Abb. 6 sowie ebd., Kat.-Nr. VIII.11 (Peter RÜCKERT), S. 221 f.

*Auch daß es so vollständig ausgeführt, gefällt nicht allen Leuten, es präsentiere sich dadurch zu schwerfällig*¹¹. Bezeichnend ist dabei die Aussage „schöner als dieses Blatt je gewesen“ – sie belegt, dass es demnach Leute gab, die sich noch an das Original erinnern konnten.

Offensichtlich hat diese Marien tafel also tatsächlich existiert und gehörte, wie die Stifterfiguren nahelegen, zur spätmittelalterlichen Ausstattung der Stiftskirche Herrenberg. Die inzwischen protestantische Kirche, die heute nach dem 1439–1537 dort ansässigen Chorherrenstift meistens nur noch „Stiftskirche“ genannt wird, ist eine Marienkirche: bereits für 1284 ist dieses Patrozinium belegt. Thematisch passte die Tafel also gut, und Heideloff hätte sicher kein reines Phantasieprodukt seinem so ambitionierten Werk vorangestellt. Im Folgenden sollen Ikonographie sowie mögliche Stifter, Datierung, Herkunft und Standort der Marien tafel besprochen werden, wobei die von Heideloff überlieferte Abbildung mit kritischem Blick betrachtet wird.

Beschreibung und zeitliche Einordnung der Tafel

Aus den Äußerungen Heideloffs wissen wir, dass es sich bei der Votivtafel um ein aus Holz geschnitztes Basrelief handelte, das polychrom gefasst und teilweise vergoldet war. Die Größe der Tafel gibt Heideloff mit einer Höhe von 8 Fuß und einer Breite von 5 Fuß an. Der württembergische Fuß entspricht einer Länge von 28,65 cm¹², d.h. die Maße wären mit ca. 2,29 m in der Höhe und ca. 1,43 m in der Breite anzugeben.

Der Kupferstich zeigt Maria mit dem Kind im Zentrum einer hochrechteckigen Tafel, die mit weiteren Figuren und gotischen Ornamenten geschmückt ist. Sie trägt das Kind auf dem rechten Arm und reicht ihm einen mit einem Kreuz bekrönten Reichsapfel, den das Jesuskind segnet. Über dem bodenlangen Gewand trägt Maria einen Überwurf. Ihre offenen, gelockten Haare fallen lang über den Rücken herab, und ihre Stirn ziert ein zarter Schmuckreif. Maria steht auf einer nach oben geöffneten, symmetrischen schmalen Mondsichel, die auf einer großen Weltkugel aufliegt, um die sich eine Schlange mit einem Apfel im Maul windet. Die Kugel wird von einem knienden Stifterpaar flankiert: links ein Mann im Harnisch mit dem württembergischen Grafenwappen und rechts Mechthild von der Pfalz mit dem kurpfälzischen Wappen. Beide Personen werden jeweils von einem bzw. einer stehenden Heiligen begleitet. Vom Boden zwischen den Personen und um die Kugel herum türmen sich Wolken auf bis zu den beiden Engeln, die Maria auf

¹¹ Deutsches Kunstarchiv, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nachlass Carl Alexander Heideloff, I,C 219 (Korrespondenz, Albert Ebner), Brief Ebners an Heideloff vom 4. November 1854.

¹² Peter KURZWEIL, Das Vieweg-Einheiten-Lexikon, Braunschweig/Wiesbaden 2000, S.159.

Hüfthöhe schwebend anbetend flankieren. Maria wird von einer mandorlaförmigen Strahlengloriole umfassen und ein Sternenkranz umgibt ihren Kopf. Eine Reihe von Blüten bildet die Basis der alternierend längeren und kürzeren Strahlen, und auch zwischen die Spitzen der längeren Strahlen sind Blüten eingesetzt.

Innerhalb des rechteckigen Rahmens wird die Marienfigur von einem filigranen dreidimensionalen Baldachin bekrönt, während der auf der Rückwand aufliegende Strahlenkranz durch einen vorgeblendeten krabbenbesetzten Bogen mit offenen Dreipassornamenten betont wird. In den Zwickeln zwischen diesem Bogen und den oberen Ecken der Tafel halten zwei Engel Schriftbänder mit Worten des „Ave Maria“. Vier Heiligenfiguren, unter zierlichen Baldachinen und auf ebensolchen Podesten stehend, flankieren im Rahmen die Gottesmutter. Den unteren Abschluss der Tafel bildet ein Sockel mit spitzbogigen Blendmaßwerkornamenten und den oberen ein schmaler Streifen mit Blattwerk.

Das Wappen Mechthilds von der Pfalz verortet die Tafel ins 15. Jahrhundert. Die Württemberger hatten 1382 Herrenberg und damit das Patronatsrecht an der dortigen Marienkirche erworben. 1439 gründeten die Grafen Ulrich V. und Ludwig I. von Württemberg gemeinsam das Herrenberger Chorherrenstift an der Marienkirche¹³. Ludwig I. war seit 1436 mit Mechthild von der Pfalz verheiratet¹⁴. Nach der Teilung Württembergs im Jahr 1442 regierte Ludwig I. den Uracher Landesteil, zu dem auch Herrenberg gehörte, bis zu seinem Tod 1450. Mechthild, die sich dann 1452 mit Erzherzog Albrecht VI. von Österreich vermählt hatte und 1463 zum zweiten Mal Witwe wurde, starb 1482. Ludwigs und Mechthilds Sohn Eberhard V. mit dem späteren Beinamen „im Bart“, geboren 1445, regierte ab 1459 den Uracher Landesteil. Er ersetzte 1481 das Herrenberger Chorherrenstift durch eine Gemeinschaft der Brüder vom gemeinsamen Leben. 1482 gelang ihm die Wiedervereinigung Württembergs unter seiner Herrschaft; 1495 erhielt er die Herzogswürde. Sein Tod 1496 kann als *terminus ante quem* für die Entstehung der Marien tafel stehen, wenn man ihn als Stifter annimmt, was im Folgenden weiter ausgeführt werden soll.

Strahlenkranzmadonna und Immaculata

Im 15. und frühen 16. Jahrhundert ist die Darstellung Mariens mit dem Jesuskind im Strahlenkranz und mit dem Mond zu Füßen weit verbreitet. Das Motiv leitet sich her von der biblischen Beschreibung des „großen Zeichens“ in Offb 12, nämlich einer Frau, die „mit der Sonne bekleidet“ ist, „den Mond zu Füßen“ und „zwölf Sterne um ihr Haupt“ hat. Der Verfasser des „Speculum humanae salvatio-

¹³ Roman JANSSEN, Herrenberg, in: Sönke LORENZ/Oliver AUGE/Sigrid HIRBODIAN (Hg.), Handbuch der Stiftskirchen in Baden-Württemberg, Ostfildern 2019, S. 288–295.

¹⁴ Erwin FRAUENKNECHT/Peter RÜCKERT (Bearb.), Mechthild (1419–1482) im Spiegel der Zeit. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Stuttgart 2019, Kat.-Nr. II.4 (Erwin FRAUENKNECHT), S. 124.

nis“ (1342), vermutlich der Dominikaner Ludolf von Sachsen¹⁵, erklärt dieses am Himmel der Apokalypse erscheinende Zeichen als ein Zeugnis der in den Himmel aufgenommenen Mutter Gottes. Der Strahlenkranz versinnbildlicht das Sonnenkleid, die zwölf Sterne die zwölf Apostel, die bei ihrem Tod zugegen waren. Der Mond zu ihren Füßen steht im „Speculum“ und auch schon in der theologischen Literatur seit dem frühen Mittelalter für die Unbeständigkeit und die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge, über die Maria nun erhaben ist. Indem sie auf den Mond tritt, beweist sie auch ihren Sieg über die Torheiten der Welt¹⁶.

Die weitaus meisten (Strahlenkranz-)Madonnen in der Schnitzkunst des 15. und frühen 16. Jahrhunderts stehen mit nur einem Fuß, dessen Spitze unter ihrem Gewand hervorlugt, auf einer seitlich versetzten Mondsichel, die ein nach oben gerichtetes Gesicht aufweist, so wie es auch bei der Mariendarstellung an der Herrenberger Kanzel (1502–1504) der Fall ist (Abb. 2). Heideloffs Stich zeigt jedoch die seltenere Variante einer schmalen, symmetrischen Mondsichel ohne Gesicht, die schon seit der ottonischen Buchmalerei für Darstellungen der „apokalyptischen Frau“ charakteristisch ist¹⁷. In der Skulptur tritt dieser Typus vor allem in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf¹⁸. In Herrenberg trifft man gleich mehrmals auf diese Darstellungsvariante: auf den Siegeln der Geistlichen der Stiftskirche ab 1404¹⁹, auf dem von den Brüdern vom gemeinsamen Leben verwendeten Siegel (z. B. 1494)²⁰ (Abb. 3) und auf dem Marien-Schlussstein im Mittelschiff (um

¹⁵ Willibrod NEUMÜLLER, *Speculum humanae salvationis*. Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstiftes Kremsmünster (Glanzlichter der Buchkunst, Bd. 7), Graz 1997, S. 12 f.

¹⁶ Ernst GULDAN, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz 1966, S. 103. Erstmals ist eine auf dem Mond stehenden Strahlenkranzmadonna mit der sogenannten „Hirschmadonna“ von 1370, heute im Angermuseum in Erfurt, überliefert. Sie steht auf einem Vollmond. Dieser entwickelte sich im 15. Jahrhundert zu einer Mondsichel mit Gesicht, das in den frühen Darstellungen nach unten liegt, z. B. auf einem Altar der Dorfkirche Klein Helle bei Mölln (Mecklenburg-Vorpommern), bei einer Madonna aus der Kirche in Hallgarten im Rheingau oder einer Marienfigur aus der Kirche St. Veit im unterfränkischen Iphofen, alle drei frühes 15. Jahrhundert.

¹⁷ Z. B. in der Bamberger Apokalypse, Reichenau um 1010, Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Bibl. 140, fol. 29 v.

¹⁸ Z. B. bei einer auf 1450 datierte Muttergottes in der St. Valentinuskirche in Kiedrich (Rheingau) und bei der Maria auf einem 1483–1488 geschaffenen Altar in der Wallfahrtskirche Maria Krönung in Lautenbach im Schwarzwald. Eine symmetrische, nach oben geöffnete Mondsichel unter den Füßen der Madonna, jedoch mit Gesicht, kommt am Frauenchor-Altar (1496) der Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenenthal bei Baden-Baden und bei der Bihlafinger Madonna von Hans Multscher (1455/1456, Museum Ulm) vor.

¹⁹ Vgl. das Siegel des Kirchenrektors Conrad Lutzin von HStA Stuttgart A 602 Nr. 9314 (1404), das gleiche Motiv von HStA Stuttgart A 602 Nr. 9363 (1436), abgebildet bei Roman JANSSEN (Hg.), *Mittelalter in Herrenberg* (Herrenberger Historische Schriften, Bd. 8), Ostfildern 2008, S. 68.

²⁰ Abgebildet bei Roman JANSSEN/Harald MÜLLER-BAUR (Hg.), *Die Stiftskirche in Herrenberg 1293–1993* (Herrenberger Historische Schriften, Bd. 5), Herrenberg 1993, S. 72 ist nicht das Siegel von HStA Stuttgart A 602 Nr. 9502, sondern von A 602 Nr. 9534.



Abb. 1: Kupferstich-Darstellung einer geschnitzten Marien tafel, ehemals in der Stiftskirche Herrenberg. Zeichnung von Carl Alexander Heideloff, gestochen von Friedrich Wagner, 1854 (aus: Carl Alexander Heideloff (Hg.), Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Denkmäler der Baukunst, Bildnerie und Malerei, Stuttgart 1855, Tafel II).



Abb. 2: Maria im Strahlenkranz mit Kind an der Kanzel der Herrenberger Stiftskirche, Sandstein, 1502–1504 (Foto: Michaela Bautz).



Abb. 3: Siegel der Brüder vom gemeinsamen Leben in Herrenberg, an einer Urkunde von 1494 (HStA Stuttgart A 602 Nr. 9534).



Abb. 4: Ulmer Münster, Braut- bzw. Gerichtsportal auf der Südseite, 1385 (Foto: Michaela Bautz).



Abb. 5: Strahlenkranzmadonna auf dem ehemaligen Hochaltar der Basilika zum Hl. Vitus, Ellwangen. Augsburger Goldschmiedearbeit aus dem frühen 18. Jahrhundert (Foto: Werner Schuster).



Abb. 6: Titelblatt zu „Novum beate Marie virginis psalterium“ von Hermannus Nitzschewitz, Zinna, zwischen 1493 und 1496 (Universitätsbibliothek Basel AM IV 15:1).



Abb. 7: Ablasblatt zum Rosenkranz von Israhel van Meckenem, zwischen 1484 und 1503 (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. Meckenem 162-1893).

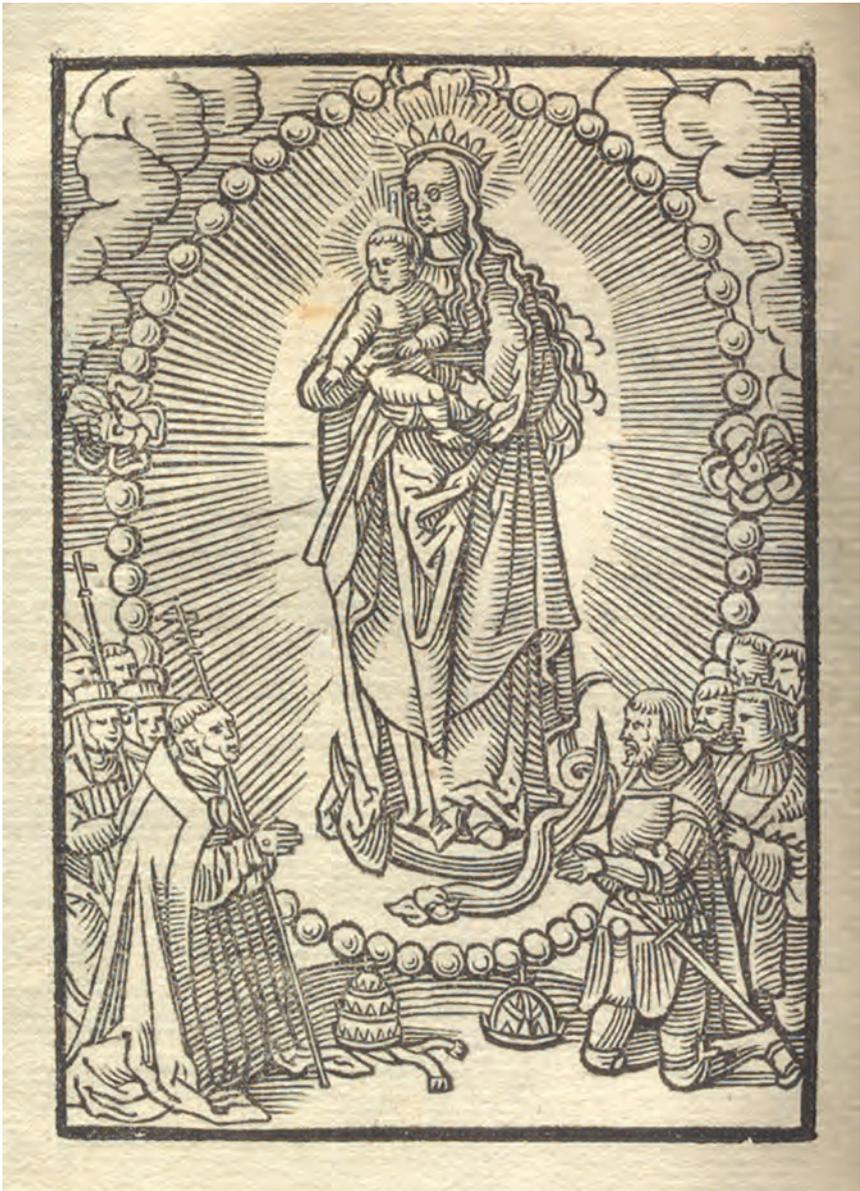


Abb. 8: Titelholzschnitt aus Eyn deuot Rosen=llkrantz des leuens vnd lijdens
llvnß heren Jesu christi/[...], zugeschrieben Thomas von Kempen;
Holzschnitte von Anton von Woensam, um 1530
(Vorlage: Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln).



Abb. 9: Ludwig I. Graf von Württemberg. Fenster im Chor der Stiftskirche Tübingen von Peter Hemmel von Andlau, um 1476/78 (Bildarchiv Corpus Vitrearum Deutschland, Foto: Rafael Toussaint).



Abb. 10: Mechthild von der Pfalz. Fenster im Chor der Stiftskirche Tübingen von Peter Hemmel von Andlau, um 1476/78 (Bildarchiv Corpus Vitrearum Deutschland, Foto: Rafael Toussaint).

1490). Bei dem Siegel von 1494 ist unter der Mondsichel das Herrenberger Stadtwappen dargestellt, auf einem anderen Siegel des Chorherrenstifts von 1450²¹ ist es das württembergische Wappen.

In der mittelalterlichen Theologie galt Maria als „zweite Eva“ und sie gebar Christus, den „zweiten Adam“. Dadurch wurde die Schuld der ersten Eva im Paradies, durch die allen Menschen die Erbsünde anhaftete, wieder ausgeglichen²². Damit jedoch Maria den Sohn Gottes empfangen und gebären konnte, war es theologisch notwendig, dass sie von jeglicher Sünde frei war. Das Konzil von Basel verkündete 1439, dass durch einen besonderen Akt der Vorhersehung Maria niemals von der Erbsünde befleckt wurde. Demnach war Maria im Leib ihrer Mutter Anna ohne Erbsünde empfangen worden. Dies bezeichnet man als „Unbefleckte Empfängnis“ oder auch als „Immaculata Conceptio“²³.

Auf dem Kupferstich nach Heideloffs Zeichnung ist unter dem Mond die von einer Schlange umwundene Erdkugel zu sehen, wie auf vielen Bildern der Immaculata. Die Schlange ist dabei nicht nur das Symbol des biblischen Sündenfalls, sondern verweist auch auf die in Gen 3,15 ausgesprochene Feindschaft zwischen der Schlange und der Frau sowie auf die Prophezeiung, dass ihr Nachkomme der Schlange den Kopf zertreten werde.

Diese Erdkugel ist der problematischste Teil von Heideloffs Bildüberlieferung, denn Mariendarstellungen mit Erdkugel und Schlange treten ansonsten erst deutlich nach dem Konzil von Trient (1545–1563) auf, das in den katholisch gebliebenen Gebieten einen Aufschwung der Marienfrömmigkeit bewirkte, und zwar vor allem im 17. und 18. Jahrhundert. Als Typus der Immaculata steht die Gottesmutter auf den Bildern dieser Zeit in vielen Fällen ohne Jesuskind auf der von einer Schlange umwundenen Weltkugel, auf der eine meist nur kleine Mondsichel aufliegt²⁴. Bisweilen ist die Maria Immaculata in Anlehnung an die „apokalyptische Frau“ von einem Strahlenkranz umgeben und hat zwölf Sterne um ihr Haupt, wie die Madonna mit Kind auf dem ehemaligen Hochaltar von St. Vitus in Ellwangen, eine Augsburger Goldschmiedearbeit aus dem frühen 18. Jahrhundert (Abb. 5). Mögliche Bildzutaten sind außerdem ein Lilienzweig, Krone und Szepter oder ein Kreuzesstab, mit dem Maria die Schlange niedersticht. Die Immaculata in allen ihren Variationen ist das beliebteste Marienbild der Barockzeit. Sollte man daraus nun schließen, dass Heideloff die Bildelemente der Weltkugel und der Schlange einfach nach Belieben hinzugefügt hat? Immerhin teilte er in seiner Beschreibung mit: „der Mond und die aufsteigenden Wolken glänzten in Silber, die Schlange war

²¹ HStA Stuttgart A 602 Nr. 9405.

²² GULDAN (wie Anm. 16) S. 26–29 und S. 55 f.

²³ Das Konzil von Basel (1431–1449) verkündete die „Immaculata Conceptio“ in der 36. Sessio am 17. September 1439. Vgl. Giuseppe ALBERIGO (Hg.), *Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II*, Düsseldorf 1993, S. 269.

²⁴ Z. B. auf einer Skulptur von Roman Anton Boos von der ehemaligen Kanzel der Münchner Frauenkirche (1779/1780, heute im Bayerischen Nationalmuseum München).

grün.“ Wenn er das Schnitzwerk tatsächlich weitgehend originalgetreu wiedergegeben hat, hätten wir es hier mit einer außerordentlich frühen und in dieser Zeit singulären Darstellung der Maria als Immaculata zu tun. Die Möglichkeit, dass die Weltkugel mit Schlange erst später hinzugefügt worden sein könnte, ist sehr unwahrscheinlich, denn noch bevor sich dieses Motiv in der Kunst durchsetzte, war in Herrenberg die Reformation eingeführt worden und damit der Marienverehrung ein Ende gesetzt. Was die Weltkugel angeht, ist darum einige Skepsis angebracht – anscheinend hatte hier doch Heideloffs Phantasie bzw. seine Erinnerung an barocke Immaculata-Bilder die Oberhand gewonnen.

Rosenkranzmadonna

Das Besondere an dem Strahlenkranz um die Madonna sind die dort hinein integrierten Blüten, die als Rosen zu interpretieren sind. Die Rose ist nicht nur ein verbreitetes Mariensymbol, sondern verweist zusätzlich auf den Rosenkranz bzw. das Rosenkranzgebet. Dies ist eine bekannte meditative Andachtsübung, bei der bestimmte Gebete anhand der Perlen einer Kette in einer bestimmten Reihenfolge und Anzahl gebetet werden, wobei man sich in marianische und christologische „Geheimnisse“, die sogenannten „Gesätze“, versenkt. Ein Hauptelement des Rosenkranzes ist das aus dem „Englischen Gruß“ abgeleitete Gebet „Ave Maria“, dessen Anfangsworte die beiden Engel in den oberen Zwickeln der Herrenberger Tafel auf ihren Schriftbändern tragen.

Die meditative Wiederholung von Gebeten war schon im spätantiken und frühmittelalterlichen Mönchtum üblich. Das Wiederholungsgebet trat vermehrt seit dem 12. Jahrhundert als „Ersatzgebet“ für Laien und klösterliche Konversen auf, die als Analphabeten das Psalmengebet nicht beherrschten²⁵. Der Name „Rosenkranz“ für die Wiederholungsgebete leitet sich aus einem erstmals in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisbaren Exemplum in einer Sammlung von Marienlegenden ab. Es heißt dort, dass es einem Konversen nach seinem Eintritt in ein Zisterzienserkloster nicht mehr möglich war, wie früher täglich eine bestimmte Marienstatue mit einem Blumenkranz zu schmücken. Ein Mitbruder riet ihm, stattdessen fünfzig „Ave Maria“ zu beten und diesen Kranz aus Mariengrüßen der Gottesmutter anzubieten, was diese als *rosen crantz* akzeptierte²⁶. Büßern wurde häufig eine Anzahl Vaterunser auferlegt, die sie dann anhand einer Gebetsschnur

²⁵ Heinz FINGER, Das Rosenkranzgebet und seine Geschichte, in: DERS. (Hg.), Der heilige Rosenkranz. Eine Ausstellung der Diözesan- und Dombibliothek Köln zum Rosenkranzjahr 2003, Köln 2003, S. 13–36, hier S. 15.

²⁶ Andreas HEINZ, Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: Urs-Beat FREI/Fredy BÜHLER (Hg.), Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst. Ausstellung Museum Bruder Klaus Sachseln, Wabern/Bern 2003, S. 23–47, hier S. 27.

abzählen konnten, die dadurch den Namen „Paternoster“ erhielt²⁷. Dies blieb auch noch die Bezeichnung für die Gebetszählschnur im 15. und 16. Jahrhundert, unabhängig davon, für welche Gebete sie genutzt wurde. Der Name „Rosenkranz“ auch für die Gebetskette setzte sich erst im 17. Jahrhundert durch²⁸.

Seit dem 12. und 13. Jahrhundert gewann das Gebet „Ave Maria“ an Bedeutung, zunächst bei den Dominikanern, Franziskanern und Serviten. Im 15. Jahrhundert wurde es zu einem Grundgebet, das jeder Christ beherrschen sollte, und verdrängte das Vaterunser als beliebtes Wiederholungsgebet²⁹. Ursprünge des erweiterten Rosenkranzgebetes liegen in der ehemaligen Trierer Kartause St. Alban, wo zu Anfang des 15. Jahrhunderts besonders die Betrachtung des Lebens Jesu und der Gedanke der Nachfolge Christi im Geiste der *Devotio Moderna* gepflegt wurde. Der Kartäusermönch Dominikus von Preußen († 1460) verband das übliche Beten von fünfzig „Ave Maria“ mit der Meditation über das Leben Jesu, indem er jedem „Ave Maria“ ein Ereignis aus dem Evangelium, also insgesamt 50 Ereignisse, anschloss. Die Reihe endet mit der Himmelfahrt Mariens. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass die mit der Sonne bekleidete „apokalyptische Frau“ aus Offb 12 als Symbol der Aufnahme Mariens in den Himmel gedeutet wurde. Dominikus von Preußen formulierte zusätzlich eine Gebetsreihe mit 150 „Ave Maria“, an die dann 150 Betrachtungspunkte angefügt wurden. Dieses Gebet nannte man auch „Mariensalter“, in Anlehnung an die 150 Psalmen³⁰.

Zunächst praktizierten vornehmlich Geistliche diese Rosenkranzgebete. Volkstümlich wurde der Rosenkranz erst durch den bretonischen Dominikaner Alanus de Rupe (Alain de la Roche, † 1475). 1468 gründete er die erste Rosenkranzbruderschaft in Douai (damals Französisch-Flandern). Durch diese Gebetsbruderschaften, die allen Laien offenstanden, sollte das Rosenkranzgebet dem Volk vermittelt werden. Alanus de Rupe propagierte den Mariensalter, wobei er die 150 „Ave Maria“ durch 15 Vaterunser in Zehnergruppen unterteilte. Offenbar war es auch Alanus de Rupe, der aus werbetechnischen Gründen neben angeblichen eigenen Erscheinungserfahrungen die Legende in die Welt setzte, das Rosenkranzgebet sei dem Ordensgründer Dominikus von Maria selbst geoffenbart worden³¹. Jedenfalls haben im Folgenden besonders die Dominikaner den Rosenkranz verbreitet und gefördert.

²⁷ Augusta VON OERTZEN, *Maria, die Königin des Rosenkranzes. Eine Ikonographie des Rosenkranzgebetes durch zwei Jahrhunderte deutscher Kunst*, Augsburg 1925, S. 14 f.

²⁸ Zur Begriffsgeschichte: Urs-Beat FREI, *Der Rosenkranz. Die Andachtskette als Attribut von Heiligen. Grundsätzliche Überlegungen zur Bezeichnung des Objekts „Rosenkranz“ sowie drei Thesen zu Bruder Klaus*, in: DERS./BÜHLER (wie Anm. 26) S. 182–193, bes. S. 185–187.

²⁹ HEINZ (wie Anm. 26) S. 30 f.; FINGER, *Das Rosenkranzgebet* (wie Anm. 25) S. 19.

³⁰ HEINZ (wie Anm. 26) S. 23–26.

³¹ Ebd., S. 38 f.

In Deutschland wurde die erste Rosenkranzbruderschaft am 8. September (Mariä Geburt) 1474 in Köln von dem Dominikaner-Prior Jakob Sprenger gegründet³². Der Ursprung der Kölner Bruderschaft stand im Zusammenhang mit der Belagerung der kurkölnischen Stadt Neuss durch burgundische Truppen 1474 und der damit drohenden Kriegsgefahr, denn das Rosenkranzgebet wurde auch als wirksame „Waffe“ gegen Feinde aller Art angesehen³³. Die Kölner Rosenkranzbruderschaft erlebte einen starken Zulauf. Bei der Belagerung von Neuss kam es am 20. Mai 1475 durch Vermittlung des päpstlichen Legaten zu einem unverhofften Friedensschluss, was man dem Verdienst der Bruderschaft und der Wirksamkeit des Rosenkranzgebetes zuschrieb. Am Tag der Weihe des Bruderschaftsaltars in Köln durch den Nuntius am 8. September 1475, d.h. genau ein Jahr nach der Erstgründung, schrieb Kaiser Friedrich III. sich selbst sowie seine Frau Eleonora und seinen Sohn Maximilian in die Bruderschaft ein. Weitere Kurfürsten, Fürsten und Würdenträger, die sich ebenfalls wegen der noch nicht abgeschlossenen Friedensverhandlungen in Köln aufhielten, folgten seinem Beispiel. Die Rosenkranzbruderschaft wurde bald darauf durch Papst Leo X. approbiert³⁴.

Die Statuten der Kölner Rosenkranzbruderschaft wurden im Sommer 1476 erstmals in Basel gedruckt. Darin sind u.a. folgende Bestimmungen festgehalten: Jedes Mitglied verpflichtet sich, in der Woche drei Rosenkränze zu je 50 „Ave Maria“ und 5 Vaterunser zu beten. Zweck der Bruderschaft ist die Teilhabe an den Gebeten der Mitglieder; wenn ein Mitglied für eine arme Seele im Fegefeuer betet, wird diese der Gebete aller Bruderschaftsmitglieder teilhaftig. Mit der Verrichtung des Rosenkranzgebets waren zudem Ablässe verbunden³⁵. Durch die Drucklegung der Kölner Statuten verbreiteten sich Rosenkranzbruderschaften in ganz Deutschland, und der Rosenkranz wurde zu einem „Instrument der Massenseelsorge“. Sprenger und den anderen Initiatoren dieser Idee war es gelungen, mit dem Rosenkranzgebet „eine sehr zeitgemäße, dem Frömmigkeitsempfinden vieler, auch einfacher, Menschen des Spätmittelalters entsprechende und ‚lebbare‘ Gebets- und Andachtsübung zu schaffen.“³⁶

Im Folgenden erschienen verschiedene Schriften zum Thema Rosenkranzgebet im Druck. So wurde der von Alanus de Rupe verfasste Marienpsalter erstmals um

³² Den Hergang schildert ausführlich Siegfried SCHMIDT, Die Entstehung der Kölner Rosenkranzbruderschaft von 1475, in: FINGER, Der heilige Rosenkranz (wie Anm. 25) S. 45–62.

³³ Bereits die wohl von Alanus de Rupe verbreitete Legende von der Rosenkranzspende Mariens an Dominikus stellte die Begebenheit in den Kontext des Auftretens des Dominikus gegen die häretischen Albigenser. Papst Pius V. stiftete das Rosenkranzfest als Gedenktag für den Sieg der christlichen Flotte in der Seeschlacht von Lepanto 1571, den man hauptsächlich auf das fleißige Rosenkranzbeten der Gläubigen zurückführte. HEINZ (wie Anm. 26) S. 77 und S. 81.

³⁴ HEINZ (wie Anm. 26) S. 47.

³⁵ Stefan JÄGGI, Rosenkranzbruderschaften vom Spätmittelalter bis zur Konfessionalisierung, in: FREI/BÜHLER (wie Anm. 26) S. 91–105, hier S. 92 f.

³⁶ Siegfried SCHMIDT (wie Anm. 32) S. 62.

1480 in Utrecht auf Niederländisch gedruckt und seit 1483 in Ulm, 1491 in Nürnberg sowie ab 1492 in Augsburg publiziert³⁷. 1492/1493³⁸ oder zwischen 1493 und 1496 druckte man das von Hermannus Nischewitz verfasste „Novum beate Marie virginis psalterium“ im sächsischen Zinna³⁹. Im letztgenannten Werk zeigt der Titelholzschnitt Maria mit dem Jesuskind auf einer Mondsichel im Strahlenkranz, umgeben von einem Rosenkranz. Sie wird von weltlichen und geistlichen Personen flankiert bzw. angebetet (Abb. 6).

Die Ähnlichkeit der Bildkomposition mit dem Kupferstich nach Heideloff ist augenfällig. Offensichtlich geht die Darstellung der Herrenberger Marien tafel auf druckgraphische Vorbilder zurück, die im Zuge der Popularisierung der Rosenkranzthematik Verbreitung fanden. Allen gemeinsam ist Maria mit dem Jesuskind im Strahlenkranz auf einer schmalen symmetrischen Mondsichel. Sie ist zusätzlich von einem Blütenkranz umgeben. Dieser ist manchmal von fünf größeren Blüten, die die Vaterunserperlen im Rosenkranz bezeichnen, in die Zehnergruppen der „Ave Maria“ gegliedert. Die Muttergottes schwebt jeweils oberhalb von anbetenden Menschen verschiedener Stände, die häufig Gebetsketten und ihre Wappen mit sich führen. Teilweise begleiten Engel das Geschehen. Auch auf diesen Bildbeispielen kommt in keinem Fall eine Erdkugel, um die sich eine Schlange windet, vor. Dieses Bildelement ist also ganz offensichtlich eine Hinzufügung des Carl Alexander Heideloff.

Auf dem Titelholzschnitt zum „Novum beate Marie virginis psalterium“ ist ausnahmsweise die Mondsichel nach unten geöffnet. Marias Strahlenkranz geht außerhalb des Rosenkranzes noch weiter und füllt die gesamten obere Bildhälfte aus. Der Rosenkranz ist hier durch fünf größere Blüten unterteilt. Am unteren Bildrand knien vier Geistliche, von denen drei ein Wappen führen. Zu Seiten Mariens stehen zwei gekrönte Männer in Harnisch und mit Fahnen, auf denen der doppelköpfige Adler des Heiligen Römischen Reiches abgebildet ist. Hinter diesen tragen zwei gerüstete Männer Fahnen mit dem Greifen von Pommern und dem Adler von Brandenburg. Auf der Herrenberger Marien tafel erscheint der Ritterheilige Georg mit seiner Fahne ähnlich am linken Bildrand angeordnet.

Das gleiche Bildmotiv der Rosenkranzmadonna verwendet ein Ablassblatt, das von Israhel van Meckenem (1440/1445–1503) signiert ist⁴⁰ (Abb. 7). Marias Rosenkranz ist dabei zusätzlich von einer wellenförmigen Ranke umgeben. Zwei

³⁷ Ursula ALTMANN, Die Leistungen der Drucker mit Namen Brandis im Rahmen der Buchgeschichte des 15. Jahrhunderts, Diss. Berlin 2014, S. 12.

³⁸ Oliver H. SCHMIDT, Kloster Zinna und der Orden der Zisterzienser, Berlin 2001, S. 61.

³⁹ Hermannus NITZSCHEWITZ, Novum beate Marie virginis psalterium de dulcissimis nove legis mirabilibus domini amoris refertis ... [Zinna]: [Zisterzienserkloster Zinna], [zwischen 1493–1496]. Universitätsbibliothek Basel, AM IV 15:1, <https://doi.org/10.3931/e-rara-53276> (Aufruf am 3. 12. 2021).

⁴⁰ Z. B. Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Inv.Nr.Meckenem 162–1893.

Engel in den oberen Ecken des Blattes, zwei ihr zur Seite und einer unterhalb der Mondsichel tragen Schilde mit Symbolen der Wundmale Christi, wobei jedem Wundmal bzw. Engel noch ein sechszackiger Stern auf Marias Strahlenglorie zugeordnet ist. Unterhalb der Muttergottes kniet links im Vordergrund der Papst mit weiteren Geistlichen im Hintergrund. Auf der rechten Seite hat ein Fürst im Harnisch seine Krone auf den Boden gelegt und kniet anbetend, ebenso wie mehrere weltliche Damen und Herren hinter ihm. Die Beter tragen alle Gebetsketten in den Händen. Am unteren Rand des Blattes gibt die Inschrift Auskunft über die Ablässe, die die Päpste Johannes XXII. (1316–1334) und Sixtus IV. (1471–1484) für das vierzigmalige Beten des Marienpsalters an Weihnachten, Mariae Verkündigung und Mariae Himmelfahrt ausgesetzt haben. Sixtus IV. erteilte sowohl Ablässe für das Rosenkranzgebet als auch für das Gebet zur Immaculata⁴¹.

In der gleichen Tradition stehen zwei spätere Beispiele, so der „Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie“ (1515). Auch hier ist der Rosenkranz durch fünf größere Blüten unterteilt. Er wird von drei schwebenden Engeln getragen. Zu Füßen Mariens kniet die Stifterin des Buches, Barbara Herzogin zu Sachsen, mit ihrem Gefolge den Rosenkranz betend; daneben ist ihr Wappen zu sehen⁴². Auf dem Titelholzschnitt des dem Thomas von Kempen zugeschriebene Buches „Eyn deuoet Rosenkrantz“ (1530)⁴³ windet sich zwar eine große Schlange um die Mondsichel unter der Muttergottes (Abb. 8), doch ist keine Erdkugel dargestellt. Der Papst und der Kaiser mit ihrem geistlichen bzw. weltlichen Gefolge knien zu Füßen Mariens. Der Rosenkranz ist hier als Perlenkette dargestellt, die von fünf Rosenblüten, von denen allerdings nur zwei vollständig sichtbar sind, gegliedert wird. In die oberen Bildecken sind Wolken eingefügt. Die gleiche Illustration findet sich im „Rosarium mysticum animae fidelis“ (1531), das wohl vom selben Autor stammt⁴⁴.

⁴¹ VON OERTZEN (wie Anm. 27) S. 39 f. und Abb. 12.

⁴² Im Antiquariatshandel: *Der Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie, der allerreinsten Jungfrawen, uff begere, der [...] Furstin und frawen, [...] Barbara, geborn auß konigliche[m] Stam[m] czu Poln Hertzogin czu Sachssen*. Leipzig, M. Lotter 1515. 4°. 137 (recte 138) num. Bll., 10 Bll., mit (fast blattgr.) Titelholzschnitt u. 14 (blattgr.) Holzschnitten des Meisters HS (= Heinrich Steiner), Holzdeckelband mit breitem, blindgeprägtem Lederrücken u. Rsch. im Stil d. Zt. von Marcus von Weida | Antiquariat Johannes Müller (abebooks.de) (Aufruf am 3. 12. 2021).

⁴³ FINGER, *Der heilige Rosenkranz* (wie Anm. 25) S. 11, Abb. 1. Der genaue Titel des Werks lautet nach Mitteilung der Diözesan- und Dombibliothek Köln: *Eyn deuoet Rosenkrantz des leuens vnd lijdenns vnß heren Jesu christi na dem text des hilgen Euangelioms van vünfftzich articulen mit vuyrigen begerüngen da by gelf[oe]cht vnd vil sch[oe]nen figuren allen Christen mynschen nützlich tzo lesen*.

⁴⁴ Ob es sich dabei um die lateinische Version des erstgenannten Werkes handelte oder um eine eigenständige Schrift, ist mir nicht bekannt. Die Holzschnitte stammen von Anton von Woensam. HEINZ (wie Anm. 26) S. 25, Text zu Abb. 5.

Alle Darstellungen, die Maria in einer mit Rosen versehenen Strahlenglorie oder als Strahlenkranzmadonna innerhalb eines Rosenkranzes zeigen⁴⁵, basieren auf der volkstümlichen Verbreitung der Rosenkranzfrömmigkeit und stammen demnach für Deutschland aus der Zeit nach 1475. Ein mit der Herrenberger Marien tafel fast zeitgleiches Beispiel außerhalb der Druckgraphik ist die im Zweiten Weltkrieg zerstörte Wandmalerei auf der Nordwand der Dominikanerinnenkirche St. Katharina in Nürnberg von 1490. Die Muttergottes auf der Mondsichel im Strahlenkranz, umgeben von einem mandorlaförmigen Rosenkranz, wurde von Dorothea und Katharina flankiert⁴⁶. Dieses Wandbild dürfte Heideloff bekannt gewesen sein, da er als Nürnberger Denkmalpfleger 1842 beabsichtigte, die inzwischen profanierte Katharinenkirche in eine Konzerthalle umzugestalten bzw. restaurieren zu lassen⁴⁷. Spätere, aber noch spätgotische Bildbeispiele für die Rosenkranz-Frömmigkeit gibt es in vielen Regionen Deutschlands, so z. B. den Kirchgattendorfer Altar im Bamberger Dom (um 1510) oder den Rosenkranz-Altar im St. Annen-Museum in Lübeck aus dem dortigen Heilig-Geist-Spital (um 1520–1530)⁴⁸.

Zu den Stifterfiguren und Heiligen sowie den Ornamenten

Der Kupferstich zeigt das Kind auf dem rechten Arm der Muttergottes, was notwendig ist, damit das Jesuskind den Segensgestus sichtbar mit seiner rechten Hand ausführen kann. Dies kommt in Malerei und Skulptur eher selten vor. Auf den meisten Kunstwerken trägt Maria ihr Kind auf dem linken Arm, so wie es eine Mutter, die Rechtshänderin ist, üblicherweise macht. Auch an der Kanzel und auf dem Schlussstein in Herrenberg sowie auf den Herrenberger Siegelbildern hält Maria das Kind auf dem linken Arm. Auffallender Weise ist jedoch das Jesuskind

⁴⁵ Es gibt noch verschiedene andere Typen und Varianten der Rosenkranzmadonna, so etwa die Schutzmantelmadonna mit Rosenkranz, die z. B. den Altar der Kölner Rosenkranzbruderschaft schmückte, die thronende Madonna mit Rosenkranzbetern etc. Einen knappen Überblick gibt VON OERTZEN (wie Anm. 27), sehr ausführlich klassifiziert Frances Henriette Annemie VAN DEN OUDENDIJK PIETERSE, *Dürers Rosenkranzfest en de Ikonografie der Duitse Rozenkransgroepen van de XV e en het begin der XVI e eeuw*, Amsterdam 1939.

⁴⁶ Gerhard WIELANDT, *Alltag einer Küsterin. Die Ausstattung und liturgische Nutzung von Chor und Nonnenempore der Nürnberger Dominikanerinnenkirche nach dem unbekanntem „Notel der Küsterin“ (1436)*, in: Anna MORAHT-FROMM, *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung, Ostfildern 2003*, S. 159–187, hier S. 176.

⁴⁷ BOECK (wie Anm. 2) S. 373 f.

⁴⁸ Ein weiterer Altar im Lübecker Heilig-Geist-Spital zeigt Maria im Strahlenkranz mit Rosen als Schutzmantelmadonna (Ende 15. Jahrhundert). Ein Beispiel aus der Zeit um 1500, auf dem der Strahlenkranz einer Madonna mit Rosen und zusätzlich auch mit anderen Rosenkranzsymbolen kombiniert ist, ist ein Altar in der Kirche von Neukloster in Mecklenburg-Vorpommern.

auf den erwähnten möglichen druckgraphischen Vorbildern (mit Ausnahme des Ablassblattes des Israhel von Meckenem) stets auf dem rechten Arm der Muttergottes platziert. Dort sitzt das Kind auch auf den Siegeln des ersten Herrenberger Chorherrenstiftes (1439–1481)⁴⁹. Ein Beispiel aus der näheren Umgebung Herrenbergs, auf dem Maria das Kind auf dem rechten Arm trägt, ist das Haslacher Retabel aus der Ulmer Werkstatt des Nikolaus Weckmann von 1493, heute im Landesmuseum Württemberg⁵⁰. Wie auf dem Kupferstich hat auch hier das Jesuskind die Hand segnend erhoben, doch sonst gibt es keine Übereinstimmungen: Maria steht auf einer Mondsichel mit Gesicht, die Strahlen sind klein auf den Schreinhintergrund aufgemalt, und es kommen keine Rosen vor.

Heiligenfiguren auf Podesten unter Baldachinen haben ihren Ursprung in der steinernen Portalarchitektur, wie sie z.B. am Westportal des Ulmer Münsters (um 1400) zu finden ist. Eine ähnliche Anordnung von Heiligen auf einem rechteckigen Rahmen in Kombination mit einem filigranen Baldachin über der Hauptfigur kommt am steinernen Grab des Erzbischofs Johann II. von Nassau-Wiesbaden-Idstein (gest. 1419) im Dom von Mainz aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vor. Beispiele an hölzernen Altären sind selten und führen meistens die viel kleineren und zahlreicheren Rahmenfiguren über dem Altarbild in einem (Spitz-)Bogen wie Archivoltfiguren zusammen⁵¹. Vergleichbar mit dem Aufbau der Herrenberger Tafel ist dagegen die Mitteltafel des geschnitzten Altars aus der Engestofte Kirche bei Maribo in Dänemark (1510/1520), der aus einer Lübecker Werkstatt stammt⁵². Darauf wird eine Strahlenmadonna mit Rosenkranz von vier Heiligen unter Baldachinen flankiert. Allerdings sind hier keine Stifterfiguren dargestellt, und die Maria umschwebenden Engel halten Leidenswerkzeuge sowie Schilde mit Darstellungen der Wundmale Christi. Aus dem schwäbischen Raum sind keine Altäre oder sonstige Kunstwerke aus der Zeit der Spätgotik als Vergleichsbeispiele für den Bildaufbau der Herrenberger Marien tafel bekannt.

Heideloff erwähnt in seiner Beschreibung des Schnitzwerks, dass dieses aus zwei Teilen bestand, „deren unterer sehr zerbrochen war, so dass der Herausgeber das Votivbild erst durch passende Ergänzungen der drei weiblichen Heiligen auf den

⁴⁹ HStA Stuttgart, A 602 Nr. 9405 (1450). Dabei steht die Gottesmutter unter einem gotischen Baldachin, Strahlen und Mond kommen nicht vor, zu Füßen Mariens ist das württembergische Wappen zu sehen. Der erste Propst der Brüder von gemeinsamen Leben, Wenzel Melweiß, verwendete das gleiche Siegelbild noch 1484, jedoch rund und mit dem Wappen der Stadt Herrenberg unter der Madonna. Abgebildet bei JANSEN, *Mittelalter* (wie Anm. 19) S. 251.

⁵⁰ Inv.Nr. WLM 878–554.

⁵¹ Veit Stoß führt am Krakauer Altar (1489) die flankierenden Heiligenfiguren auf Podesten oben halbkreisförmig zusammen. Am Altar von Niederlana/Südtirol des Hans Schnatterpeck (1503–1508) werden sie in der kielbogenförmigen Ornamentik über Anna und Katharina weitergeführt.

⁵² Sissel F. PLATHE/Jens BRUN, *Danmarks Middelalderlige Altertavler*, Bd. 1, Syddansk Universitetsforlag [Odense] 2010, S. 218 f.

Consolen der Umrahmung zu dem gegenwärtigen Ganzen [...] anordnen konnte.“ Heideloff benennt die Heiligen: „In dem Rahmen sieht man auf Consolen unter Baldachinen rechts die heilige Margaretha und Dorothea, links die heilige Barbara und den Ritter St. Georg.“ Woran Heideloff Barbara erkannt hat, ist unklar; möglicherweise waren noch Reste eines Turms oder Hostienkelches in ihrer linken Hand vorhanden. Die gekrönte Figur trägt auf dem Stich jedenfalls nur ein Schwert, ein für Barbara selteneres Attribut⁵³, so dass man die Figur, wie in der Literatur bereits geschehen, auch mit Katharina identifizieren könnte⁵⁴. Margaretha erscheint in einer geläufigen Ikonographie: ebenfalls gekrönt, mit dem Kreuzesstab den Drachen zu ihren Füßen tötend, in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch. Die ungekrönte Dorothea trägt ihr Blumen- und Fruchtkorbchen mit beiden Händen, während der Ritterheilige Georg in Harnisch und mit Fahne den getöteten Drachen am Hals gepackt hält.

Die Stifter sind auf dem Kupferstich als plastische Figuren mit ihren Wappen und mit Heiligen, die offensichtlich ihre Namenspatrone sind, in den Ecken unterhalb der Madonna dargestellt, d. h. zu Seiten der von der Schlange umwundenen Erdkugel. Vergleichbare geschnitzte Stifterfiguren mit Wappen, die von ihren Namenspatronen begleitet werden, sind jedenfalls aus dem süddeutschen Raum nicht bekannt. Aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert gibt es aus Süddeutschland auch keine überlieferten Darstellungen von Stiftern mit Wappen und mit ihren Namenspatronen. Werden Stifter von Heiligen begleitet, sind dies z. B. die Kirchen- oder Familienheiligen. Einige Beispiele, auf wie vielfältige Weise sich Stifter an Altären darstellen ließen: auf dem Cadolzheimer Altar, der um 1425/1430 in einer Nürnberger Werkstatt gemalt wurde, kommen die Stifter ähnlich wie auf dem Kupferstich in den unteren Ecken des Bildes, in diesem Fall einer Kreuzigung, vor. Ihre Wappen schmücken die Betstühle, in denen sie knien⁵⁵. Stifter, die von ihren Namensheiligen begleitet werden, malte Hans Memling auf den Außentafeln des 1479 vollendeten Johannesaltars (Brücke, Sint-Janshospitaal). Ebenso begegnen Stifter mit Namenspatronen am Altar der Heiligen Sippe (Sippenaltar der Familie Nikasius Hackeney) um 1503, im Wallraf-Richartz-Museum Köln⁵⁶. In beiden gemalten Beispielen sind jedoch keine Wappen abgebildet. Auf dem „Heller-Altar“ (1507–1509) von Albrecht Dürer im Frankfurter Stadel sind über dem Stifterpaar mit seinen Wappen Bilder der Martyrien ihrer Namenspatrone zu sehen. Kleine

⁵³ Wolfgang BRAUNFELS (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 5, Freiburg 1974, Sp. 307.

⁵⁴ So bei Roman JANSSEN, *Damit die Schrift erfüllt wird. Die Aussage des Ratgeb-Altars*, in: DERS./MÜLLER-BAUR (wie Anm. 20) S. 509–532, hier S. 523.

⁵⁵ Der Mittelteil und zwei Seitentafeln des Triptychons befinden sich im Jagdschloss Grunewald in Berlin-Dahlem, das Stifterpaar sind Friedrich von Brandenburg und Elisabeth von Bayern.

⁵⁶ Meister der Heiligen Sippe d. J. (tätig in Köln, um 1480 – um 1515/1518), Sammlung Ferdinand Franz Wallraf, Inv.Nr. WRM 0165.

geschnitzte Stifterfiguren, jedoch ohne Namenspatrone und Wappen, knien am Wasseralfinger Retabel⁵⁷ (1530) eng an den Gewandfalten der Muttergottes. Da von hohen Verlusten an Kunstwerken durch die Reformation auszugehen ist, ist es allerdings nicht auszuschließen, dass es auch geschnitzte Stifterfiguren mit Wappen und mit ihren Namenspatronen gegeben haben mag.

Der Bogen mit den offenen Dreipassornamenten, der auf dem Kupferstich den Oberkörper Mariens zusätzlich rahmt, lässt sich auf ähnliche ältere Architekturornamente am Ulmer Münster zurückführen, etwa an der Westturmvorhalle mit dem Hauptportal (um 1400) oder am Braut- bzw. Gerichtsportal im Osten der Südseite (1385) (Abb. 4). Auch am Chorgestühl des Ulmer Münsters (1468–1474) von Jörg Syrlin d. Ä. schließt die Bekrönung der Dorsalreliefs mit offenen Maßwerkbögen nach unten ab. Dass es in Ulm an den Archivolten des Westportals auch Heiligenfiguren auf Podesten unter Baldachinen gibt, wurde bereits erwähnt. Die Besonderheit, dass die korbformigen Podeste der unteren Heiligenfiguren auf dem Kupferstich gleichsam wie Kapitelle auf einer dünnen Säule aufliegen, findet man am Ulmer Münster bei den Figuren an der Stirnseite der Westportalvorhalle (1420–1422) wieder. Auch für die Ornamentik der sich überschneidenden Kielbogen des Baldachins über Maria auf dem Kupferstich gibt es ein Vorbild im Ulmer Münster an der Bekrönung des Sakramentshauses (erstmal erwähnt 1420, fertiggestellt 1471). Es ist daher gut möglich, dass die von einem Mitglied des Hauses Württemberg gestiftete Marien tafel in einer Ulmer Werkstatt entstanden ist, zumal die Württemberger in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehrere größere Aufträge an Ulmer Künstler vergaben. Ein Meister Johannes, Bildhauer von Ulm, möglicherweise gleichzusetzen mit dem berühmten Hans Multscher, lieferte 1449 den Hochaltar für die Kartause Güterstein, die Grablege der Uracher Linie des Hauses Württemberg⁵⁸. Mit einiger Wahrscheinlichkeit war auch das nicht erhaltene Grabmal für Ludwig I. († 1450) dort eine Arbeit Multschers. Auf jeden Fall aber stammt das Grabmal seiner Gemahlin Mechthild von der Pfalz von diesem Ulmer Meister und wurde wohl nach 1450 gefertigt⁵⁹. Auch der Betstuhl für Eberhard im Bart in der Amanduskirche in Urach (1472) ist höchstwahrscheinlich in einer Ulmer Werkstatt entstanden⁶⁰.

⁵⁷ In St. Stephanus in Aalen-Wasseralfingen, Tafeln von Martin Schaffner.

⁵⁸ Gerhard WEILANDT, Hans Multschers Lebensspuren, in: Brigitte REINHARDT (Hg.), Hans Multscher, Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Eine Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, Ulm 1997, S. 11–30, hier S. 24 und Anm. 78.

⁵⁹ REINHARDT (wie Anm. 58) Kat.-Nr. 29 (Ulrich Söding/Evamaria Popp), S. 340–344; FRAUENKNECHT/RÜCKERT (wie Anm. 14) Kat.-Nr. VI.8 (Anna PAWLAK/Sophie PRASSE), S. 208 f.; Melanie PRANGE, Sorge um das Seelenheil: Mechthilds Stiftungen und Kunstförderung, in: FRAUENKNECHT/RÜCKERT (wie Anm. 14) S. 69–82, S. 76–78.

⁶⁰ Elisabeth NAU, Der Betstuhl des Grafen Eberhard V. von Württemberg in der Amanduskirche zu Bad Urach, München 1986, S. 63–70.

Zum Künstler der Marien tafel lassen sich anhand des Kupferstiches, der ganz der Ästhetik des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist, keine Aussagen machen. Heideloff merkte in seiner Beschreibung des Kunstwerks an, „dass es im Style sich den Sculpturen der Kanzel genähert“⁶¹ habe. Bei der kunstvollen, aus Sandstein gefertigten Kanzel der Herrenberger Stiftskirche handelt es sich um ein Werk des seit 1495/1496 in Herrenberg nachweisbaren Steinmetzen Hanselmann. Die Entstehungszeit der Kanzel fällt in die Jahre 1502–1504. Da die Reliefs des Kanzelkorbes mit der Muttergottes und den vier Kirchenlehrern separat gearbeitet wurden, ist davon auszugehen, dass sie von einem externen Bildhauer geschaffen wurden, der allerdings weder benannt noch eindeutig lokalisiert werden kann⁶².

Stiftete Mechthild von der Pfalz die Marien tafel?

Heideloff stellte fest, dass es sich bei dem barhäuptigen männlichen Stifter in Rüstung, der Helm und Handschuhe vor sich abgelegt hat und hinter dem das gräflich-württembergische Wappen zu sehen ist, um Ludwig I. von Württemberg handeln müsse. Dessen Namenspatron ist der heilige König Ludwig IX. von Frankreich, und auf dem Stich trägt der Heilige hinter dem Stifter auch tatsächlich dessen übliche Attribute Harnisch, Krönungsornat und Lilienszepter⁶³. Die Darstellung einer Rosenkranzmadonna ist jedoch, wie oben dargelegt, nicht vor 1475 denkbar. Zu dieser Zeit war Ludwig I. († 1450) längst verstorben. Er kommt als Stifter also nicht in Frage.

Möglich wäre allerdings eine Stiftung der Marien tafel durch Ludwigs Gemahlin Mechthild von der Pfalz, demnach in den Jahren kurz vor ihrem Tod 1482. Sie erscheint auf dem Schnitzwerk mit dem kurpfälzischen Wappen in einem schmucklosen hellen Gewand, die Haare von einem Schleier bedeckt, der auf ihrer linken Seite bis auf den Boden fällt. Heideloff zufolge wird sie von ihrer Namenspatronin, der sehr selten dargestellten seligen Äbtissin Mechthild von Dießen⁶⁴, begleitet, die hier außer Ordensornat und Äbtissinnenstab keine weiteren Attribute trägt.

Mechthild trat zu zahlreichen Gelegenheiten als Stifterin und Förderin der Künste auf. Dies diente, wie damals üblich, sowohl ihrer Memoria als auch der Sicherung ihres Seelenheils. So stiftete Mechthild für die Kirchen ihrer Residenzstadt Rottenburg verschiedenste Ausstattungsstücke; der Rottenburger Chronist Lutz von Lutzenhardt († 1612/1613) spricht von *schönen Altaren, Orgeln, Ornaten und*

⁶¹ HEIDELOFF (wie Anm. 1) S. 7.

⁶² Eine frühere Lokalisierung des Künstlers an den Oberrhein weist Halbauer zurück. Karl HALBAUER, Predigstül. Die spätgotischen Kanzeln im württembergischen Neckargebiet, Stuttgart 1997, S. 151–163.

⁶³ BRAUNFELS (wie Anm. 53) Bd. 7, Sp. 426–430.

⁶⁴ Ebd., Sp. 623 f.

andern Gottsgaben, von denen sich jedoch nichts erhalten hat⁶⁵. Mechthild finanzierte auch zur Hälfte die Malereien des Hochaltars der Rottenburger Stadtkirche, die von dem in Rottenburg ansässigen Nürnberger Maler Albrecht Rebmann und seinem Ulmer Schwager Hans Schüchlin ausgeführt wurden. Der Altar wurde allerdings beim Stadtbrand 1644 zerstört⁶⁶. Durch großzügige Schenkungen, darunter kostbar gefasste Reliquien, förderte Mechthild namentlich die Kartause Güterstein am Albtrauf über Urach, in der sich die Grablege der Grafenfamilie befand⁶⁷. Ebenso sind Zuwendungen Mechthilds an das Benediktinerkloster Hirsau, zu dem sie eine besonders enge Beziehung gehabt haben soll⁶⁸, überliefert, und in ihrem Testament bedachte sie die Zisterzienserklöster Bebenhausen und Maulbronn, die Karmeliter und die Pfarrkirche in Rottenburg, das Stift St. Moritz in Ehingen, die Franziskaner in Tübingen und Leonberg, das Kollegiatstift Sindelfingen sowie Spital und Pfarrkirche in Urach⁶⁹. Abbildungen des Wappens Mechthilds in der Sülchenkirche bei Rottenburg (Langhaus 1450/1451, Chor 1454) und in der Mauritiuskirche in Holzgerlingen (Langhaus 1473, Chor 1480) deuten auf eine finanzielle Beteiligung Mechthilds an diesen Bauwerken und vielleicht auch an ihrer Ausstattung hin. Mechthilds Wappen⁷⁰ findet sich zudem auf dem besonders qualitätvollen gemalten Altarretabel aus der Marienkirche in Ehningen, das heute in der Staatsgalerie Stuttgart⁷¹ ausgestellt ist. Der herausragende Künstler dieses für Schwaben ungewöhnlichen Werkes war an niederländischen Vorbildern, vor allem an Werken des Dierc Bouts, geschult worden. Möglicherweise hatte Mechthild das Retabel ursprünglich für die Kartause Güterstein anfertigen lassen⁷².

⁶⁵ PRANGE (wie Anm. 59) S. 69–71.

⁶⁶ Ebd., S. 75; Hans ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 2: Alt-Schwaben und die Reichsstädte, Stuttgart 1934, S. 257.

⁶⁷ PRANGE (wie Anm. 59) S. 70 f.

⁶⁸ Dem Kloster Hirsau übertrug Mechthild das zu ihrem Wittum gehörende Patronat der Pfarrkirche Böblingen. Joachim FISCHER, Das Testament der Erzherzogin Mechthild von Österreich vom 1. Oktober 1481, in: Hans Martin MAURER (Hg.), Eberhard und Mechthild. Untersuchungen zu Politik und Kultur im ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1994, S. 111–163, hier S. 142 und Anm. 132.

⁶⁹ FISCHER (wie Anm. 68) S. 116.

⁷⁰ PRANGE (wie Anm. 59) S. 71–74 und FRAUENKNECHT/RÜCKERT (wie Anm. 14) Kat.-Nr. IV.14 (Peter RÜCKERT), S. 166. In ihren Stiftungen tritt Mechthild mit unterschiedlichen Wappen auf. Manchmal ist es nur das kurpfälzische Wappen, wie auf den Tübinger Glasfenstern oder der Herrenberger Marien tafel. Häufiger findet man dagegen Abbildungen des geteilten Wappens mit dem österreichischen Bindenschild ihres zweiten Gemahls Erzherzog Albrecht VI. in der heraldisch rechten Hälfte, auch noch Jahre nach dessen Tod. Dies ist der Fall auf dem Sindelfinger Relief, bei den Wappenschilden in der Sülchenkirche bei Rottenburg und der Mauritiuskirche in Holzgerlingen sowie auf dem Ehninger Altar.

⁷¹ Inv.Nr. 1125a-e. Edeltraud RETTICH/Rüdiger KLAPPROTH/Gerhard EWALD, Alte Meister. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1992, S. 207–209.

⁷² Stephan Hoppe bezweifelt mit guten Gründen Ehningen als ursprüngliche Destination. Vgl. demnächst Stephan HOPPE, Mechthild von der Pfalz, Eberhard im Bart, der Meis-

Zweimal begegnet Mechthilds Stifterbildnis auf den 1476/1478 entstandenen Chorfenstern der Tübinger Stiftskirche, deren Ausführung Peter Hemmel von Andlau zugeschrieben wird⁷³. Auf dem nördlichen Chorfenster kniet Mechthild vor den Heiligen Petrus und Johannes dem Evangelisten. Sie hat kein Wappen bei sich, ist jedoch erkennbar an der charakteristischen Flechtfrisur, die auch ihr Porträt im Ingeram-Codex⁷⁴, dem Wappenbuch ihres zweiten Gemahls Erzherzog Albrecht VI. von Österreich (1459), zeigt. Mechthild wird auf dem Tübinger Glasfenster von ihrer Enkelin Margarethe Württemberger, der unehelichen Tochter Eberhards im Bart, begleitet. Das Schriftband über den beiden Frauen lautet: „O maria [du got]tes schrin hilff uns zu der gnoden din“⁷⁵. Auf der anderen Seite der Heiligen kniet Margarethes Bruder, Eberhards ebenfalls unehelicher Sohn Ludwig Württemberger⁷⁶.

Mechthild und ihr erster Gemahl Ludwig I. sind als Stifter mit ihren Wappen auf dem südlichen Chorfenster dargestellt (Abb. 9, Abb. 10)⁷⁷. Zwischen den beiden Einzelpersonen ist seit der Renovierung 1987/1988 eine Scheibe mit den Heiligen Georg und Andreas eingefügt⁷⁸; Andreas war der „Lieblingsheilige“ Mechthilds⁷⁹. Auf Heideloffs Stich ist der Ritterheilige Georg im Rahmen wie auf dem Fenster dem knienden Ludwig zugeordnet. Ludwig erscheint in Tübingen sehr ähnlich wie auf der Herrenberger Marientafel, barhäuptig und in Rüstung. Seine Gemahlin Mechthild von der Pfalz trägt auf dem Tübinger Glasfenster einen kostbaren Brokatmantel mit Hermelinbesatz und -kragen sowie eine Haube. In ihren Händen hält sie eine lange Gebetsschnur, einen „Paternoster“.

Als Auftraggeberin der Herrenberger Marientafel käme Mechthild durchaus in Betracht. Es gibt allerdings nur einen überlieferten direkten Bezug Mechthilds zu Herrenberg, und dieser datiert wesentlich früher als das verschollene Schnitzwerk. Ein Jahr nach dem verheerenden Herrenberger Stadtbrand von 1466 legte sie in

ter des Ehninger Altares und der Humanist Dr. Heinrich Steinhöwel. Persönliche, künstlerische und intellektuelle Verflechtungen, in: Sigrid HIRBODIAN/Peter RÜCKERT (Hg.), Mechthild von der Pfalz. Eine Fürstin und ihre Höfe, in Vorbereitung (erscheint 2023).

⁷³ Zu den Glasmalereien der Tübinger Stiftskirche: Rüdiger BECKSMANN, *Corpus Vitrearum Medii Aevi I,2*, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben um 1350–1530 ohne Ulm, Berlin 1986, S. 257–312.

⁷⁴ Kunsthistorisches Museum Wien, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv.Nr. A 2302.

⁷⁵ Hermann JANTZEN, *Stiftskirche in Tübingen*, Stuttgart 1993, S. 260.

⁷⁶ FRAUENKNECHT/RÜCKERT (wie Anm. 14) Kat.-Nr. III.9 (Anna PAWLAK/Sophie RÜTH/Peter RÜCKERT), S. 149 f. und Abb. S. 15.

⁷⁷ PRANGE (wie Anm. 59) S. 71 sowie FRAUENKNECHT/RÜCKERT (wie Anm. 14) Kat.-Nr. II.5 (Anna PAWLAK/Sophie RÜTH/Peter RÜCKERT), S. 125 und Kat.-Nr. III.9 (Anna PAWLAK/Sophie RÜTH/Peter RÜCKERT), S. 149 f.

⁷⁸ JANTZEN (wie Anm. 75) S. 250 und Anm. 553. Die Anordnung der Scheiben ist durch mehrere Restaurierungen bedingt nicht mehr die ursprüngliche.

⁷⁹ FISCHER (wie Anm. 68) S. 138, Anm. 115.

einem Schreiben den Geistlichen und den weltlichen Beamten ihrer Wittumsbezirke Böblingen und Rottenburg ausdrücklich ans Herz, die Boten des Herrenberger Spitals, die Almosen für dessen Wiederaufbau sammelten, durch eine *milte hantreichung* zu unterstützen⁸⁰.

Eberhard im Bart als Stifter?

Gewichtigere Argumente sprechen allerdings für ihren Sohn Eberhard im Bart als Stifter der Marientafel. Es wäre gut denkbar, dass Eberhard mit der frommen Stiftung dieses Kunstwerks nach Mechthilds Tod 1482 die Memoria seiner verstorbenen Eltern Ludwig I. von Württemberg und Mechthild von der Pfalz auch in Herrenberg lebendig erhalten wollte. Gleichzeitig konnte Eberhard erhoffen, dass die Gebete der Herrenberger Chorherren dem Wohlergehen der Seelen der Verstorbenen förderlich sein würden.

Eberhard nahm lebhaften Anteil an den religiösen Fragen und Strömungen seiner Zeit. Bekanntlich war er stark an religiösen Reformen interessiert. Mit päpstlicher Erlaubnis reformierte er nicht nur die Klöster in seinem Herrschaftsbereich, sondern er wollte auch die Weltgeistlichen zu einem strengeren Frömmigkeitsideal zurückführen. Vorbildlich erschienen Eberhard dabei die Gemeinschaften der Brüder vom gemeinsamen Leben. Diese hatten ihren Ursprung in der Frömmigkeitsbewegung der *Devotio moderna*, die im 14. Jahrhundert in den Niederlanden entstanden war. Deren Initiator, der Bußprediger Gerhard Groot (1340–1384) aus Deventer, hatte eine sehr persönliche, verinnerlichte Frömmigkeit propagiert. Er strebte ein mönchsähnliches Leben außerhalb eines Klosters an, um sich selbst zu vervollkommen und dabei gleichzeitig dem Seelenheil seiner Mitmenschen zu dienen. Groot predigte ein gemeinschaftliches Leben ohne Privatbesitz, bei dem man seinen Lebensunterhalt selbst erwirtschaftete. Seine Ideen fanden bald großen Anklang. Es entstanden im späten 14., aber besonders im 15. Jahrhundert zahlreiche Gemeinschaften von Brüdern, die bei frommem Lebenswandel seelsorgerisch tätig waren und ihren Lebensunterhalt überwiegend durch das Abschreiben von Büchern finanzierten. Die Brüder sahen sich in der Nachfolge der Gemeinschaft Christi mit seinen Jüngern, wobei das gemeinsame Leben von Klerikern und Laien zusammen praktiziert wurde⁸¹.

Ausgehend von der Spiritualität der *Devotio Moderna* entwickelte sich ein weiterer Zweig der Reformbewegung. Der Nachfolger des Gerhard Groot, Florentius Radewijns, schickte sechs Brüder nach Windesheim bei Zwolle in den Nieder-

⁸⁰ JANSSEN, *Mittelalter* (wie Anm. 19) S. 218 und HStA Stuttgart A 602 Nr. 9245.

⁸¹ Gerhard FAIX, „Kein Mönch zu sein und dennoch wie ein Mönch zu leben“. Die Brüder vom gemeinsamen Leben in Herrenberg, in: JANSSEN / MÜLLER-BAUR (wie Anm. 20) S. 51–77, hier S. 51 f.

landen, um dort 1387 ein Kloster zu gründen⁸². Die Brüder lebten dort ganz im Sinne der *Devotio Moderna*, befolgten aber gleichzeitig die Augustinerregel. Als weitere Klöster dem Vorbild von Windesheim folgten, schlossen sich diese 1397 zur „Windesheimer Kongregation“ zusammen.

Diese beiden Aspekte der *Devotio Moderna* integrierte Eberhard im Bart in sein Reformprogramm, das er ab 1477 besonders konsequent umsetzte. In diesem Jahr verlegte er zur Finanzierung seiner neuen Universität in Tübingen den Großteil der Pfründen des Chorherrenstiftes an der Sindelfinger Martinskirche an die Georgskirche in Tübingen, die damit zur Stiftskirche avancierte. Daraufhin setzten Eberhard und Mechthild, zu deren Wittum die Stadt Sindelfingen gehörte und die damit auch das Patronatsrecht der Martinskirche innehatte, dort eine Gruppe regulierter Augustiner-Chorherren der Windesheimer Kongregation ein. Daran erinnert das Relief von 1477 in der Sindelfinger Martinskirche, auf dem Mechthild und Eberhard anbetend den Schmerzensmann flankieren. Die Inschrift auf dem Relief preist Mechthild und Eberhard als „Wiederhersteller dieser heiligen Gemeinschaft“⁸³.

Über verwandtschaftliche Beziehungen⁸⁴ hatte Eberhardt im Bart die Bekanntheit von Gabriel Biel gemacht, der seit 1466 ein Haus der Brüder vom gemeinsamen Leben in Butzbach (Wetteraukreis) leitete. Im Jahr der Tübinger Universitätsgründung 1477 siedelte Eberhard im Bart die erste württembergische Gemeinschaft der Brüder vom gemeinsamen Leben in seiner Residenzstadt Urach als Chorherren an der Amanduskirche an. Biel selbst wurde dort spätestens 1479 Propst; er übernahm auch ab 1484 einen theologischen Lehrstuhl an der Universität Tübingen. Als der Propst des Herrenberger Chorherrenstiftes Leonhard Nötlich im Februar 1481 starb, ergriff Eberhard die Gelegenheit zur Umwandlung des bestehenden Stifts in eine Brüdergemeinschaft nach Uracher Vorbild. Eine weitere Gemeinschaft der Brüder vom gemeinsamen Leben holte Eberhard 1482 an die Stiftskirche in Dettingen/Erms. Er übergab zusammen mit seinem Vetter Eberhard dem Jüngeren den Brüdern in Urach und Herrenberg die Stiftskirche in Tachenhausen bei Nürtingen und rief 1492 das Stift St. Peter auf dem Einsiedel ins Leben⁸⁵.

⁸² Bertrand Joseph VOLLMANN, *Eine Mariologie aus den Werken des Thomas von Kempen* (Publikationen der Akademie der Augustiner-Chorherren von Windesheim, Bd. 4), Paring 2002, S. 68 und 73.

⁸³ FRAUENKNECHT/RÜCKERT (wie Anm. 14) Kat.-Nr. III.8 (Anna PAWLAK/Sophie RÜTH), S. 148 f. Als Patronatsherrin wird Mechthild im Text zuerst genannt und erscheint im Bild auf der ranghöheren Seite zur Rechten des Schmerzensmannes.

⁸⁴ Eberhards Schwester Mechthild war seit 1454 mit Landgraf Ludwig II. von Hessen verheiratet, dessen Vater im gleichen Jahr ein Fraterhaus in Kassel eingerichtet hatte. Eberhards Cousine Margarethe, eine Tochter Ulrichs V. von Württemberg, war seit 1469 mit Philipp I. von Eppstein verheiratet, dessen Vater die Fraterhäuser in Butzbach und Königstein begründet hatte. FAIX, „Kein Mönch ...“ (wie Anm. 81) S. 53 f.

⁸⁵ FAIX, „Kein Mönch ...“ (wie Anm. 81) S. 56; LORENZ/AUGE/HIRBODIAN (wie Anm. 13) S. 47–53.

Die verinnerlichte Frömmigkeit der *Devotio Moderna*, die Eberhard so schätzte, hat viel mit der Rosenkranzfrömmigkeit gemeinsam. Ein wichtiger Vertreter der Windesheimer Kongregation war Thomas von Kempen (ca. 1380–1471). Sein bekanntestes Werk ist die vor allem für die spätmittelalterliche Frömmigkeit, aber noch bis ins 17. Jahrhundert sehr einflussreiche Schrift „*De imitatione Christi*“. Darüber hinaus empfahl Thomas von Kempen den Mitbrüdern in seinem „*Libellus spiritualis exercitii*“: „Versenke dich jeden Tag in ein bestimmtes Geheimnis des Leidens Christi und vergiss nicht dabei der seligen Jungfrau zu gedenken“⁸⁶. Thomas von Kempen werden die Schriften „*Eyn deuoet Rosenkrantz*“ und das „*Rosarium mysticum fidelis*“⁸⁷ zugeschrieben, die in Ausgaben von 1530 bzw. 1531 beide eine Holzschnitt-Illustration enthielten, die ähnlich wie die Herrenberger Marien-tafel die *Immaculata*-Ikonographie mit dem Rosenkranz verband (Abb. 8). Man kann davon ausgehen, dass den Brüdern vom gemeinsamen Leben auch das Beten des Rosenkranzes geläufig war.

Die Herrenberger Marien-tafel ist gleichzeitig ein Bekenntnis zur Verehrung der Gottesmutter und zur Rosenkranzfrömmigkeit, die offensichtlich sowohl Mecht-hild als auch Eberhard selbst pflegten. Beide praktizierten Wiederholungsgebete. Mecht-hild vermachte in ihrem Testament von 1481 ihrer Schwiegertochter Barbara Gonzaga alle ihre Paternoster⁸⁸, d.h. sie besaß mehrere Gebetsketten. Auf dem Tübinger Glasgemälde des südlichen Chorfensters hält Mecht-hild eine lange Ge-betskette in den Händen, wohl einen sogenannten „Fünzfziger“, der noch heute zum Beten des Rosenkranzes am gebräuchlichsten ist. Eine Gebetskette aus dem Besitz des Eberhard im Bart hat sich sogar erhalten. Es ist ein sogenannter „Zeh-ner“-Paternoster⁸⁹, der sich in der Kunstkammer des Herzogs Carl von Württem-berg in Altshausen befindet. Dabei handelt es sich um zehn kleine Perlen und eine große Perle, die auf eine Lederschnur aufgezogen sind, sowie einen angehängten Ring aus Holz. Eine Palme mit Eberhards Devise „*Attempto*“ ist auf die große Perle aufgemalt⁹⁰. Sowohl der „Fünzfziger“ als auch der „Zehner“ sind für das glei-

⁸⁶ VOLLMANN (wie Anm. 82) S. 26.

⁸⁷ S. Anm. 44.

⁸⁸ FISCHER (wie Anm. 68) S. 115.

⁸⁹ Der „Fünzfziger“ besteht aus 50 kleinen Perlen für Ave-Maria-Gebete, die von fünf grö-ßeren Perlen für Vater-Unser-Gebete in Zehnerblöcke unterteilt sind, der „Zehner“, besteht aus zehn Perlen und einer größeren Vater-Unser-Perle. Auf der anderen Seite hängen meis-tens ein Fingerring und ein Kreuz. Moritz JÄGER, *Mit Bildern beten. Bildrosenkränze, Wun-denringe, Stundengebetsanhänger (1413–1600). Andachtsschmuck im Kontext spätmittel-alterlicher und frühneuzeitlicher Frömmigkeit*, Diss. Gießen 2014, S. 16: geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2014/10910/pdf/JaegerMoritz-2012-06-05.pdf (Aufruf am 12. 11. 2021).

⁹⁰ Peter RÜCKERT (Bearb.), *Freiheit – Wahrheit – Evangelium. Reformation in Baden-Württemberg, Ostfildern 2017, Katalogband, Kat.-Nr. II.4 (Peter RÜCKERT)*, S. 48. Vgl. dazu den Beitrag von Ingrid-Sibylle HOFFMANN in diesem Band (mit Abb.).

che (Rosenkranz-)Gebet gedacht; die Perlen müssen bei der kürzeren Kette nur entsprechend häufiger abgezählt werden⁹¹.

Es ist gut möglich, dass Eberhard im Bart persönlich von der Gründung der ersten deutschen Rosenkranzbruderschaft in Köln erfahren hatte, denn bei der Belagerung der kurkölnischen Stadt Neuss durch das burgundische Heer war er 1475 selbst mit Truppen zur Unterstützung des kaiserlichen Entsatzheeres vor Ort⁹². Allerdings kehrte Eberhard bereits im Juli 1475 wieder nach Urach zurück⁹³, so dass er bei der Einschreibung des Kaisers und der Fürsten in die Rosenkranzbruderschaft am 8. September 1475 nicht zugegen war. Eberhard wird der Rosenkranzfrömmigkeit auch in Klöstern des Dominikanerordens seines Herrschaftsbereichs begegnet sein. Hervorzuheben wäre dabei das Dominikanerinnenkloster von Kirchheim unter Teck, das er in seine Bemühungen zur Kirchenreform einbezog. Seine Frau Barbara Gonzaga war diesem Konvent so stark verbunden, dass sie das Kloster zu ihrer Grablege erkor⁹⁴.

Ein weiteres Argument, in Eberhard im Bart den Stifter der Herrenberger Marien tafel zu sehen, ist die Auswahl der Heiligen. Nach Heideloff sind folgende dargestellt: Ludwig, Mechthild, Barbara, Margarethe, Georg und Dorothea. Zu jedem dieser Heiligen hatte Graf Eberhard im Bart entweder selbst oder hatten Mitglieder seiner Familie einen besonderen Bezug. Ludwig ist nicht nur der Namensheilige von Eberhards Vater Graf Ludwig I., sondern auch der seines uneheli-

⁹¹ Darüber hinaus gibt es noch die sogenannte Psalterform mit 150 Ave-Maria- und 50 Vater-Unser-Perlen. JÄGER (wie Anm. 89) S. 16.

⁹² Graf Eberhard war im Januar 1475 mit 200 Reitern und 600 Fußsoldaten aufgebrochen, um das Reichsheer zu unterstützen, nachdem der Kaiser und die Reichsfürsten dem burgundischen Herzog den Krieg erklärt hatten. Jürgen HEROLD, Report über Grenzen: Die Berichte zum Neusser Krieg an den Hof der Gonzaga in Mantua (1474–75), in: Peter RÜCKERT/Nicole BICKHOFF/Mark MERSIOWSKY (Hg.), Briefe aus dem Spätmittelalter: Herrschaftliche Korrespondenz im deutschen Südwesten, Landesarchiv Baden-Württemberg, HStA Stuttgart, Stuttgart 2015, S. 127–155, hier S. 136. Neben der allgemeinen Loyalität zum Kaiser als Reichsfürst war ein weiterer Grund für die Teilnahme Eberhards an diesem Heerzug die Tatsache, dass der burgundische Herzog Karl der Kühne Eberhards Vetter Heinrich von Württemberg-Mömpelgard im April 1474 gefangen gesetzt hatte, um dessen Herrschaftsgebiet zu übernehmen. Dieter STIEVERMANN, Herzog Eberhard im Bart (1459–1496), in: Robert UHLAND (Hg.), 900 Jahre Haus Württemberg, Stuttgart ³1985, S. 82–109, hier S. 91 f.

⁹³ In einem Brief vom 30. Juni 1475 an seine Frau Barbara Gonzaga berichtet Eberhard vom Beginn der Friedensverhandlungen und dass er in Kürze zurückkehren würde. Christina ANTENHOFER u. a. (Bearb.), Barbara Gonzaga: Die Briefe/Le Lettere (1455–1508), Stuttgart 2013, Brief Nr. 169, S. 281 f. Eberhard war in Urach, als seine Frau am 2. August 1475 ihr Kind zur Welt brachte. Ebd., Brief Nr. 181 (Konrad von Hertenstein an Barbara von Brandenburg), S. 293.

⁹⁴ Peter RÜCKERT (Hg.), Von Mantua nach Württemberg: Barbara Gonzaga und ihr Hof. Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Stuttgart ²2012, S. 271, S. 281 f. und S. 293.

chen Sohnes Ludwig Württemberger. Mechthild hieß nicht nur Eberhards Mutter, sondern auch seine Großmutter und seine Schwester. Barbara ist die Namensheilige von Eberhards Frau Barbara Gonzaga von Mantua, und es war auch der Name ihrer Mutter sowie der des einzigen Kindes von Eberhard und Barbara, das bereits ein halbes Jahr nach der Geburt starb⁹⁵.

Margarethe hieß Eberhards uneheliche Tochter, die zusammen mit ihrer Großmutter Mechthild auf einer der Glasscheiben im Tübinger Stiftskirchenchor dargestellt ist⁹⁶. Eberhards Onkel Ulrich V. von Württemberg war in dritter Ehe mit Margarethe von Savoyen verheiratet⁹⁷. Eine Tochter der beiden, demnach Eberhards Cousine, hieß ebenfalls Margarethe. Deren Schwiegervater Eberhard III. von Eppstein hatte die Häuser der Brüder vom gemeinsamen Leben in Butzbach und Königstein begründet, so dass wohl über diese Cousine Margarethe der für Eberhard im Bart so wichtige und prägende Kontakt zu Gabriel Biel und den Ideen der *Devotio Moderna* zustande gekommen war⁹⁸.

Georg als Ritterheiliger war sowohl bei Eberhards Vater Ludwig I. als auch bei ihm selbst beliebt⁹⁹. Neben Maria ist Georg der Hauptpatron der Tübinger Stiftskirche. Auf dem dortigen südlichen Chorfester¹⁰⁰ ist Georg in der heutigen, wohl korrekten Anordnung¹⁰¹ zusammen mit Andreas zwischen Mechthild und ihrem Gemahl Ludwig I. dargestellt.

Eberhard selbst tritt im Stifterbild des mittleren Tübinger Chorfenster ebenfalls neben Georg auf¹⁰². Dorothea schließlich war der Name von Barbara Gonzagas früh verstorbener älterer Schwester¹⁰³ und auch der Name ihrer Tante, der Schwester ihrer Mutter. Möglicherweise hatte Barbara zudem eine spezielle persönliche Beziehung zu dieser Heiligen. Auf zwei Chorfenstern der Tübinger Stiftskirche ist sie in einer Rosenlaube abgebildet. Die jeweils daran hängenden Blumenkörbchen erinnern an das Attribut der Heiligen Dorothea. Alle auf der Marien tafel dargestellten Heiligen, mit Ausnahme der Namensheiligen von Ludwig und Mechthild, wurden in Herrenberg seit den frühesten überlieferten Weihen 1293 und 1328 auch

⁹⁵ Ebd., Kat.-Nr. IV 4 (Christina ANTENHOFER), S. 261.

⁹⁶ FRAUENKNECHT/RÜCKERT (wie Anm. 14) Kat.-Nr. III.9 (Anna PAWLAK/Sophie RÜTH/Peter RÜCKERT), S. 149 f.

⁹⁷ Zu Margarethe von Savoyen vgl. RÜCKERT/THALLER/OSCHEMA (wie Anm. 10).

⁹⁸ FAIX, „Kein Mönch ...“ (wie Anm. 81) S. 54.

⁹⁹ Bei einem Gefecht gegen die Burgunder vor Neuss 1475 führte Eberhard im Bart das St. Georgs Banner und kämpfte in der vordersten Reihe. ANTENHOFER u.a. (wie Anm. 93) Brief Nr. 156 (Konrad von Hertenstein an Barbara von Brandenburg), S. 269 f.

¹⁰⁰ JANTZEN (wie Anm. 75) S. 250 und Anm. 553. Die Anordnung der Scheiben ist nach mehreren Restaurierungen nicht mehr die ursprüngliche.

¹⁰¹ PRANGE (wie Anm. 59) S. 71 sowie FRAUENKNECHT/RÜCKERT (wie Anm. 14) Kat.-Nr. II.5 (Anna PAWLAK/Sophie RÜTH/Peter RÜCKERT), S. 125 und Kat.-Nr. III.9 (Anna PAWLAK/Sophie RÜTH/Peter RÜCKERT), S. 149 f.

¹⁰² JANTZEN (wie Anm. 75) S. 231 f. und Abb. S. 224.

¹⁰³ RÜCKERT, Von Mantua (wie Anm. 94) Stammbaum des Hauses Gonzaga, S. 350.

an Altären innerhalb der Kirche verehrt¹⁰⁴.

Die geschnitzte Tafel mit der Herrenberger Kirchenpatronin Maria im Zentrum wäre demnach dem Gedenken von Ludwig I. und Mechthild sowie den Namensheiligen der gräflichen Familie gewidmet. Es stellt sich die Frage, ob Eberhard diese Rosenkranz-Marientafel auch im Zusammenhang mit einer Rosenkranzbruderschaft in Herrenberg gestiftet haben könnte. Allerdings gibt es keine eindeutigen Hinweise auf die Existenz einer solchen und auch keinen Beleg, dass Eberhard selbst einer Rosenkranzbruderschaft angehört hat¹⁰⁵. Urkundlich ist in Herrenberg außer einigen wenigen an bestimmte Berufe gebundenen Bruderschaften jedoch im Jahr 1518 eine nicht näher definierte *unnser liben frowen bruderschafft* überliefert¹⁰⁶. Janssen mutmaßte, dass sich dahinter eine „Salve-Regina“-Gebetsbruderschaft verbergen könnte. Genauer lässt sich nicht sagen, doch selbst wenn dies der Fall war, wäre anzumerken, dass mit zunehmender Popularität des Rosenkranzgebetes zur Marienverehrung mancherorts bestehende Salve-Regina-Bruderschaften in Rosenkranzbruderschaften umgewandelt wurden¹⁰⁷.

Zum Standort der Marientafel

Paul Keppler äußerte in seinem Werk „Württemberg’s kirchliche Kunsterthümer“ (1888) erstmals die These, dass das von Heideloff beschriebene Schnitzwerk der Mittelschrein des ehemaligen Herrenberger Hochaltars sein könnte: „Eine sehr tüchtige Sculptur in reichem Rahmen, vielleicht einst Mittelbild des Altars, ist jetzt zu Grunde gegangen, noch abgebildet bei Heideloff [...]: herrliche Madonna mit Engeln und Stiftern, im Rahmen kleiner Figürchen.“¹⁰⁸ Im Auftrag der Brüder vom gemeinsamen Leben hatte in Herrenberg der Maler Jerg Ratgeb in den Jahren

¹⁰⁴ Roman JANSSEN, Die Baugeschichte. Eine Klarstellung aus der Sicht der Quellen, in: DERS./MÜLLER-BAUR (wie Anm. 20) S. 327–350, hier: S. 331–333.

¹⁰⁵ In Eberhards Testament, in dem er seine Zugehörigkeit zu Bruderschaften von klösterlichen Ordensgemeinschaften aufführt, damit diese nach seinem Tod für seine Seele das tun, *sovil sy zu tunde fur ainen iren bruder schuldig und pflichtig sint*, ist keine Rosenkranzbruderschaft erwähnt. Das Testament Eberhards im Bart ist ediert in Stephan MOLITOR (Bearb.), 1495: Württemberg wird Herzogtum. Dokumente aus dem Hauptstaatsarchiv Stuttgart zu einem epochalen Ereignis, Begleitbuch zur Ausstellung des Hauptstaatsarchivs Stuttgart, Stuttgart 1995, Nr. 4, S. 61–71, hier S. 62.

¹⁰⁶ JANSSEN, Mittelalter (wie Anm. 19) Ostfildern 2008, S. 281 f., HStA Stuttgart A 602 Nr. 9477 a. Nach Janssen – er nennt jedoch dazu keinen Zeitraum oder konkreten Beleg – war das Salve, d.h. das Singen der marianischen Antiphon „sowohl in der Pfarr- und Stiftskirche als auch in der Spitalkirche als allabendliche Andacht institutionalisiert.“

¹⁰⁷ Wolfgang STOPFEL, Ein Rosenkranzaltar für Breisach?, in: Unser Münster. Die Informationsschrift des Münsterbauvereins Breisach e.V., Breisach 2014, Nr. 50, S. 92–99, hier S. 97.

¹⁰⁸ Paul KEPPLER, Württemberg’s kirchliche Kunsterthümer, Rottenburg 1888, S. 163.

1519–1521 für den Hochaltar neue Flügel gemalt, und zwar, wie sich aus den Quellen ableiten lässt, für einen bereits existierenden älteren Schrein¹⁰⁹. Nur die vier von Jerg Ratgeb beidseitig bemalten Bildtafeln stehen heute zusammenmontiert als „Herrenberger Altar“ in der Staatsgalerie Stuttgart¹¹⁰. Der Schrein ist nicht mehr vorhanden.

Der ehemalige Herrenberger Stadtarchivar Traugott Schmolz und auch sein Amtsnachfolger Roman Janssen befürworteten Keplers These¹¹¹. Traugott Schmolz nahm sogar eine entsprechende Rekonstruktion des Gesamaltars vor¹¹². Da die Marien tafel aber nur halb so breit ist wie zwei zugeklappte Bildtafeln, vermutete Schmolz, dass die Tafel von hochrechteckigen Reliefs mit Szenen aus dem Marienleben flankiert worden wäre¹¹³. Diese Rekonstruktion ist allerdings nicht haltbar. Die inneren Bildtafeln des Herrenberger Altars sind 2,62 m¹¹⁴ hoch, dagegen entspricht die bei Heideloff mit 8 Fuß angegebene Höhe des Schnitzwerks nur etwa 2,29 m, was Schmolz außer Acht ließ. Außerdem wird in seiner Rekonstruktion deutlich, dass die geschnitzte Madonna im Verhältnis viel kleiner wäre als die Personen auf den gemalten Tafeln. Für die Hauptpatronin der Kirche und für den ihr geweihten Hochaltar ist dies unter Berücksichtigung des im Mittelalter durchweg üblichen Bedeutungsmaßstabes undenkbar¹¹⁵.

Der ursprüngliche Standort der Marien tafel ist unbekannt. Möglich wäre ein Platz im Chor, etwa im Chorghaupt hinter dem Hochaltar oder an der Innenseite des Lettners. Eberhard im Bart als Stifter hätte sich bei seiner engen Verbundenheit mit den Brüdern vom gemeinsamen Leben sicher einen Standort in der Nähe der Chorherren und ihrer Gebete und Gesänge gewünscht. Hätte die Tafel tatsächlich im Kontext einer Rosenkranzbruderschaft gestanden, käme allerdings wegen des notwendigen öffentlichen Zugangs auch das Kirchenschiff als Aufstellungsort in Frage.

¹⁰⁹ Roman JANSSEN, Damit die Schrift erfüllt wird, in: DERS./MÜLLER-BAUR (wie Anm. 20) S. 522 (dort wird fälschlich „Ulrich“ statt „Ludwig“ genannt); DERS., Warum wurde der Altar zweimal aufgebaut?, in: ebd., S. 533–548, hier S. 536 f.

¹¹⁰ Inv.Nr. 1523 a–e. RETTICH/KLAPPROTH/EWALD (wie Anm. 71) S. 321–344; Elsbeth WIEMANN, Der Herrenberger Altar von Jerg Ratgeb, Stuttgart 2013.

¹¹¹ Traugott SCHMOLZ, Der Herrenberger Hochaltar, in: Jerg Ratgeb, Leben und Werk. Zu einer Ausstellung der Stadt Herrenberg im April 1976, S. 6 und JANSSEN, Warum wurde der Altar (wie Anm. 109) S. 545.

¹¹² Foto der Rekonstruktion vorhanden beim Verein zur Erhaltung der Stiftskirche Herrenberg e.V.

¹¹³ SCHMOLZ (wie Anm. 111) S. 6.

¹¹⁴ RETTICH/KLAPPROTH/EWALD (wie Anm. 71) S. 329 (z. B. Verlobung Mariens).

¹¹⁵ Es ist eher anzunehmen, dass der ältere Mittelschrein, an den die gemalten Altarflügel des Jerg Ratgeb angefügt wurden, so aussah wie viele spätgotische Marienaltäre: die Gottesmutter in der Mitte auf einem kleinen Podest, flankiert von zwei oder vier Heiligen, das Ganze über die gesamte Breite der geschlossenen Flügel, mit einer Überhöhung in der Mitte. Ein Beispiel, wie der gesamte Altar mit Gesprenge vielleicht ausgesehen haben könnte, mag der Blaubeurer Altar von 1487 geben.

Fazit

Die spätgotische geschnitzte Marientafel aus der Herrenberger Stiftskirche, die Carl Alexander Heideloff 1854 durch einen Kupferstich in seinem Werk „Die mittelalterliche Kunst in Schwaben“, und zwar als Frontispiz, einer breiteren Öffentlichkeit präsentierte, war für ihn in zweierlei Hinsicht wichtig. Zum einen diente sie ihm als Beweisstück, dass die württembergischen Grafen entgegen der Äußerungen einiger Historiker seiner Zeit durchaus Kunstverstand besaßen und die Künste förderten. Gleichzeitig sah Heideloff in dem Schnitzwerk ein Beispiel hoher Kunstfertigkeit im Wettstreit Schwabens mit anderen deutschen Regionen. Aus der Korrespondenz Heideloffs mit seinem Verleger kann belegt werden, dass es diese Marientafel tatsächlich gegeben hat. Mit Ausnahme der von einer Schlange umwundenen Erdkugel, die als „Zutat“ Heideloffs angesehen werden muss, lehnt sich der gesamte Bildaufbau der Tafel in seiner Ikonographie an Holzschnitte an, die als Illustrationen für Publikationen zum Thema Rosenkranz dienten. Es ist daher zu vermuten, dass im Angesicht dieser Marientafel – möglicherweise sogar im Rahmen einer Gebetsbruderschaft – auch das Beten des Rosenkranzes in Herrenberg praktiziert wurde.

Das verschollene Kunstwerk war von einem Mitglied des Hauses Württemberg gestiftet worden, wie die Oranten Mechthild von der Pfalz und Ludwig I. nahelegen. Sämtliche auf der Marientafel dargestellten Heiligen lassen sich mit Personen der Familie Eberhards im Bart in Beziehung setzen, so dass er als Stifter angenommen werden kann. Durch die Stiftung der Marientafel sollte die Memoria von Eberhards Eltern Mechthild und Ludwig gesichert werden. Das Kunstwerk ist demnach wohl in der Zeit nach Mechthilds und vor Eberhards Tod angefertigt worden, also zwischen 1482 und 1496. Zum Künstler des Werks kann keine Aussage getroffen werden. Jedoch deuten Elemente des Ulmer Formenschatzes auf eine Herkunft aus einer dortigen Werkstatt hin.