

# Nikolaus Weckmann und die Renaissance in Schwaben Zum sogenannten „Ehinger Altarretabel“

Von DANIELA ROBERTS

Zwei Jahrhunderte mussten vergehen, bis die Schreinfiguren (Abb. 1) und Seitenflügel des „Ehinger Altars“ zu einem sakralen Kunstwerk wieder vereint und so der Öffentlichkeit präsentiert werden konnten. Gibt allein dieser Umstand Anlass zu einer genaueren Besprechung des Retabels, verdient insbesondere das nunmehr wieder im Zusammenhang erscheinende ikonographische Programm eine gründliche Untersuchung. Es erweist sich als ebenso singulär wie der gemalte Renaissanceportikus auf den beiden Außenseiten des Retabels, der durch die unlängst durchgeführte Restaurierung der Bildtafeln zum Vorschein kam.

Auf den Außenflügeln, jeweils durch die Blendarchitektur gerahmt, stehen sich die Heiligen Wilhelm und Laurentius (Abb. 2, 3) gegenüber. Die Werktagsseite zeigt den Hl. Gordian (Abb. 4) und den Kirchenvater Augustinus (Abb. 5). Vom Kernstück des Altarretabels haben sich nur die drei Schreinfiguren, eine Anna Selbdritt, der Apostel Petrus und die Hl. Elisabeth erhalten.

Kann die Zuschreibung der Skulpturen an die Werkstatt von Nikolaus Weckmann als gesichert gelten, konnte die Frage nach einer künstlerischen Verortung der bemalten Seitentafeln bisher nicht befriedigend geklärt werden. Die Gründe hierfür sind im Zusammenhang mit der wechselvollen Geschichte des „Ehinger Altars“ zu sehen.

Ursprünglich schmückte das Retabel eine 1493 geweihte Kapelle im Hohen Haus des Pfleghofs, einem städtischen Wirtschaftshaus zu Ehingen, das zum Besitz des Prämonstratenserklusters Obermarchtal gehörte<sup>1</sup>. Dokumente belegen regelmäßig, jedoch nicht öffentlich stattfindende Messfeiern in der dort eingerichteten Kapelle bis 1729, wobei nicht sicher ist, ob der Altaraufsatz bereits durch einen modernen, barocken Altarschmuck ersetzt wurde. Bereits ein Jahr vor der Säkularisation des Klosters 1802 waren die Prämonstratenser wegen rückläufiger

---

<sup>1</sup> Wilfried SCHÖNTAG, *Das Bistum Konstanz. Das reichsunmittelbare Prämonstratenserstift Marchtal (Germania Sacra, 3. Folge 5, Teil 6)*, Berlin 2012, S. 472 f.; Franz Michael WEBER, *Ehingen. Geschichte einer oberschwäbischen Donaustadt, Ehingen 1955*, S. 310.

Einnahmen gezwungen, den Pflughof zu verkaufen; im gleichen Jahr fielen die Besitztümer des Klosters schließlich an die Fürsten von Thurn und Taxis<sup>2</sup>.

Im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts erwarb Johann Georg Martin Dursch die Schreinfiguren und den linken Flügel des Altarretabels mit den Heiligen Laurentius und Augustinus für seine Sammlung, die 1851 an die Bürgerschaft der Stadt Rottweil übergeben wurde<sup>3</sup>. Bereits zu diesem Zeitpunkt war der Altar in einzelne Teile zerlegt worden und der Schrein vermutlich verloren gegangen. Die scheinbar nicht mehr erkennbare Zusammengehörigkeit des Kunstwerks bedingte es, dass der rechte Altarflügel in die Fürstliche Fürstenbergische Sammlung in Donaueschingen gelangte<sup>4</sup>. Möglicherweise schon vor dem Verkauf wurde zuletzt genannte Tafel durchgesägt, um Vorder- und Rückseite gleichzeitig präsentieren zu können. Für eine zeitweise separate Aufbewahrung dieser getrennten Tafeln spricht die neogotische Umgestaltung der Vorderseite mit dem Hl. Gordian im Sinne des Historismus. Beide Seiten des rechten Flügels gelangten Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich in Privatbesitz, wo sie wieder entdeckt und gemeinsam mit den Altarteilen der Sammlung Dursch in der Ausstellung „Meisterwerke massenhaft“ gezeigt wurden<sup>5</sup>. Als die Gemäldetafeln 2006 bei Sotheby's in London zum Verkauf angeboten wurden<sup>6</sup>, bestand jedoch erneut die Gefahr einer fortgesetzten Aufteilung des Retabels. Mit ihrem Erwerb 2007 für die Sammlung Dursch in Rottweil wurde die Bewahrung aller Altarbestandteile in einem gemeinsamen Kontext gesichert.

Bevor jedoch das Retabel als komplexes Werk in den rekonstruktiven Blick genommen werden soll, sei zuerst das Kernstück des Altars, die Schreinfiguren und der damit in Verbindung gebrachte Meister Nikolaus Weckmann, in den Mittelpunkt gerückt. Dieser war einer der bedeutendsten Bildhauer der Kunst- und Handelsmetropole Ulm um 1500 und prägte wie kaum ein anderer die schwäbische Kunstlandschaft an der Schwelle zur Neuzeit<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> WEBER (wie Anm. 1) S. 311 f. Bei Weber ist der Besitzübergang an Thurn und Taxis mit 1803 angegeben, anders auf der Grundlage von Quellen zu Besitzstand und Einnahmen bei SCHÖNTAG (wie Anm. 1) S. 333.

<sup>3</sup> Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Kat. Ausst. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1993, Katalogteil, S. 472.

<sup>4</sup> Ebd., S. 473.

<sup>5</sup> Ebd., S. 472–473.

<sup>6</sup> Sotheby's (London), Old Master Pictures, 1.–6. Dez. 2006, Lot. 125, 126.

<sup>7</sup> Etwa 600 Werke stehen mit der Weckmann-Werkstatt formal in Verbindung. Vgl. Claudia LICHTER, Zum Problem der Händescheidung in der Weckmann-Werkstatt, in: Meisterwerke (wie Anm. 3) S. 18–27, hier S. 20. Zur Ausscheidung des Meisters Weckmann aus dem Werk der Bildhauerfamilie Syrlin sowie Lebensdaten: Wolfgang DEUTSCH, Syrlin der Jüngere oder Nikolaus Weckmann; Gerhard WEILANDT/Claudia LICHTER, Lebensdaten und ausgewählte Werke des Nikolaus Weckmann, Bildhauer; Heribert MEURER, Künstlerische Herkunft und Anfänge des Nikolaus Weckmann, in: Meisterwerke (wie Anm. 3) S. 7–18, 62–64, 65–78.

Bekanntermaßen übernahmen bei Altären mit plastischen Schreinformen häufig Bildhauer als Generalunternehmer die Aufgabe, entsprechende Spezialisten wie Maler, Schreiner und Fassmaler zu verpflichten. So ist beispielsweise eine Zusammenarbeit mit Künstlern wie Bartholomäus Zeitblom, Hans Schüchlin und Jörg Stocker erwiesen<sup>8</sup>. Neben Einzelfiguren, wie Standbilder von Madonnen und Heiligen, unter anderem auch am Westportal des Ulmer Münsters (vor 1500), fertigte die Weckmann-Werkstatt vor allem Schreinformen und Reliefs für Altarretabel.

Für das Ehinger Retabel schuf die Weckmann-Werkstatt neben der zentralen Figur einer thronenden Anna Selbdritt die sie begleitenden Standfiguren des Hl. Petrus und der Hl. Elisabeth. Wie viele der Weckmann zugeschriebenen Skulpturen lassen diese deutlich die stark rationalisierten und arbeitsteiligen Arbeitsabläufe des spätgotischen Werkstattbetriebs erkennen. Die nach Prototypen geschaffenen Bildwerke, die immer wieder in einer Art Versatzbauweise neu kombiniert und variiert wurden, ermöglichten eine zeitnahe und kostengünstige Herstellung<sup>9</sup>.

Nicht ein Individualstil, sondern ein Kollektivstil mit Wiedererkennungswert zeichnet das Werk Weckmanns aus. Neben den charakteristischen Physiognomien entstanden typische Gewandfaltungen, die aus den Grundformen Fischblase, Brücke, Rolle, Dreieck und Hakenfortsatz immer neu zusammengesetzt wurden, wobei eine einmal gefundene Flächengestaltung auch für verschiedene Skulpturen zum Einsatz kommen konnte<sup>10</sup>. So findet sich die zwischen den Knien der Anna Selbdritt verlaufende langgezogene Faltenbahn auch bei der Mondsichelmadonna im Kunsthistorischen Museum Wien um 1520 wieder. Der Hl. Petrus wiederum zeigt eine deutliche Verwandtschaft zu dem Apostelfürsten der Klosterkirche in Ochsenhausen (1498) und dem Hl. Markus am Westportal des Ulmer Münsters. Zeitlich sind die Skulpturen um 1515/20 einzuordnen. Darauf deuten nicht nur die länglich-ovalen Gesichtstypen sowie die stark unterschnittenen Bartsträhnen beim Hl. Petrus, sondern vor allem die geschnitzten Buchstaben- und Blütensäume der Gewänder, die erst um 1520 auftreten<sup>11</sup>. Wie die mikroskopische Untersuchung offenlegt, waren letztere farbig hervorgehoben, wie auch Mund und Augenpartien

<sup>8</sup> Reinhard WORTMANN, Ulm als Kunstmetropole Schwabens. Ulmer Kunst – Kunst in Ulm, in: ebd., S. 29–53, hier S. 39; Daniela GRÄFIN V. PFEIL, Die Stellung Hans Schüchlins in der Ulmer Malerei; Notizen zu Leben und Werk des Bartholomäus Zeitblom; Jörg Stocker – ein verkannter Maler aus Ulm, in: ebd., S. 161–167, 168–183, 199–209.

<sup>9</sup> Manuel TEGET-WELZ, Meisterwerke ohne Ende – Neues zu Nikolaus Weckmann, in: ZWLG 68 (2009) S. 409–413, hier S. 410; Claudia LICHTÉ, Ein blühender Werkstattbetrieb. Die Werkstatt des Nikolaus Weckmann, in: Meisterwerke (wie Anm. 3) S. 79–123, hier S. 79–83; Wolfgang DEUTSCH, Jörg Syrlin der Jüngere und der Bildhauer Nikolaus Weckmann, in: ZWLG 27 (1968) S. 39–82, hier S. 78.

<sup>10</sup> LICHTÉ, Ein blühender Werkstattbetrieb (wie Anm. 9) S. 90ff.

<sup>11</sup> Meisterwerke (wie Anm. 3) S. 472; LICHTÉ, Ein blühender Werkstattbetrieb (wie Anm. 9) S. 107.

sowie das Schriftbild der von Petrus und Maria gehaltenen Bücher<sup>12</sup>. Große Flächen waren dagegen ursprünglich holzsichtig gestaltet und wurden erst kurz darauf mit einer typisch spätmittelalterlichen Fassung versehen<sup>13</sup>.

Da sich die tragenden Bestandteile des Altars, der Schrein sowie die ursprüngliche Rahmung der Flügel, nicht erhalten haben, stehen die möglichen Modi der ursprünglichen Präsentation zur Disposition. Die Sitzfigur der Anna Selbdritt war zentral, wohl auf einem Podest erhöht angebracht, so dass sie die rechts und links stehenden Heiligen überragte oder wenigstens auf Augenhöhe mit diesen kam. Im Vergleich der geschnitzten Figuren mit denen der gemalten Tafeln wird jedoch ein erheblicher Größenunterschied augenfällig. Möglicherweise wurden die Maße des Repräsentationsrahmens erst nach der Anfertigung der Schreinformen zugunsten eines größeren Retabels verändert. Um die Diskrepanz von Skulpturen und dem sie umgebenden Raum nicht zu offenbar werden zu lassen, waren am Schrein vermutlich nicht nur Schleierbretter im oberen Bereich, sondern wohl auch ein weiteres, mit Schnitzwerk verziertes Podest für die Figuren angebracht<sup>14</sup>.

Trotz der blockartigen Begrenzung der Skulpturen ist nicht davon auszugehen, dass Petrus und die Hl. Elisabeth in abgetrennten Nischen standen, zumal auch die Flügelinnenseiten keine gemalten Architekturrahmen zeigen. Ein Hinweis auf die farbige Fassung des Schreins kann nur von der Festtagsseite der Flügel abgeleitet werden; ein graviertes Goldgrund als Fond für die Skulpturen ist daher wahrscheinlich<sup>15</sup>. Vermutlich besaß das Retabel auch eine Predella, die, wie bei Renaissancealtären, bereits zu einem Sockelgeschoss umgeformt war<sup>16</sup>.

Thematisch lässt sich die Darstellung einer möglichen Predella kaum eingrenzen; eine Wiedergabe der Wurzel Jesse würde das Motiv der Hl. Sippe, die bereits mit der Anna Selbdritt angelegt ist, wieder aufnehmen. Eine Bekrönung des Altars mit einem spätgotischen Gesprenge ist nicht anzunehmen. Viele Retabel aus der gleichen Zeit, um 1520, wurden vielmehr durch das Schreingehäuse, bisweilen noch mit Schnitzwerk versehen, begrenzt. Durch die unterschiedlich starke Beschneidung der Flügel ist die Form des oberen Anschlusses fraglich.

Hinweise dazu gibt jedoch die originale Malerei auf den Außenflügeln. Auf der Tafel des Augustinus noch teilweise erhalten, legt eine Röntgenuntersuchung<sup>17</sup> der Gordiantafel die gesamte ursprüngliche Komposition offen, die einen sich über

<sup>12</sup> Hans WESTHOFF, Holzlichtige Skulptur aus der Werkstatt des Nikolaus Weckmann, in: *Meisterwerke* (wie Anm. 3) S. 134–145, hier S. 135 f.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Eine vergleichbare Ausbildung des Schreins findet sich beim Meister von Rabenden, Marienaltar, um 1520, München, Bayerisches Nationalmuseum.

<sup>15</sup> *Meisterwerke* (wie Anm. 3) S. 472.

<sup>16</sup> Barbara SCHÄCHTLIN, *Altarbaustudien. Formen renaissancemäßiger Altarretabel in der deutschsprachigen Schweiz*, Zürich 1980, S. 176.

<sup>17</sup> Röntgenuntersuchung und anschließende Analyse sowie zeichnerische Rekonstruktion der originalen Malerei (Abb. 6) wurden 2009/10 in der Restaurierungswerkstatt des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart durchgeführt.

beide Außenseiten erstreckenden und auf vier Säulen stehenden Renaissanceportikus mit Nischen darbietet (Abb. 6). Die Rahmenarchitektur wird in der Mitte von einem stilisierten Muschelbogen sowie zwei anliegenden Delphinen über dem Architrav bekrönt<sup>18</sup>. Eine durch den Muschelbogen vorgegebene Form der Flügel und ein analoger halbkreisförmiger Schreinabschluss würden der zentralen Stellung der Anna Selbdritt entsprechen<sup>19</sup>. Die Gestaltung der Flügel mit Kielbogen oder auch ein dreibogiger Abschluss des Retabels wären formal und im Sinne der Überhöhung der zentralen Schnitzfigur zwar denkbar. Bei eingehender Betrachtung der originalen Rahmenarchitektur wird allerdings deutlich, dass die Verzierung mit den zwei Delphinen diesen Flügelabschlüssen entgegensteht. Ein gerader Abschluss dagegen, der die gesamte Architektur mit einer gemalten Fläche hinterlegt, erweist sich bei der weit verzweigten Schmuckform der Delphinflüssen weit praktikabler und zudem mit geringerem Aufwand verbunden.

Der Einsatz dieser in der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts auftretenden Architekturräumung mit Muschelbogen, für die sich gerade bei Flügelaltären kaum Referenzbeispiele anführen lassen, ist grundsätzlich bemerkenswert. Neben Blattgirlanden, die über Rundbogennischen gespannt sind, erfreuten sich Muschelbögen und paarweise angeordnete Delphine bereits in der Antike großer Beliebtheit<sup>20</sup>. Diese Verknüpfung von Halbbogenelement und Delphin als phantastisches Geschöpf des Meeres, die in Italien häufig graphisches Rahmenwerk zierte, fand seine prominenteste Umsetzung in der ungewöhnlichen Darstellung einer allegorischen Figur von Cosimo Tura um 1450 in der National Gallery in London. Hier schmücken den Thronszitz einer jungen Frau eine frei schwebende Jakobsmuschel und allein drei paarweise angeordnete, metallisch anmutende Delphine. Eine Perlen- und Korallenkette am Kopfende des Throns ergänzt die Meeressymbolik.

Noch mehr als der Delphin, der durch seine äußerliche Nähe zum Fisch auch als Christussymbol gilt, schien die Muschel geradezu prädestiniert, um vor allem als Bekrönung für Madonnen zu dienen<sup>21</sup>. Die Bedeutung der Muschel als Symbol der Erlösung und Maria Empfängnis<sup>22</sup> offenbart Piero della Francescas Pala Montefeltro (um 1472, Pinacoteca di Brera, Mailand), in der sich über Maria eine große Muschel mit Perle wölbt. Nördlich der Alpen findet diese Symbolik wie bei der 1527 gemalten Darmstädter Madonna von Hans Holbein d. J. (Städel, Frankfurt)

<sup>18</sup> Auf der Rekonstruktionszeichnung wurde der obere Teil des Muschelbogens auf der Grundlage des originalen Bestands ergänzt.

<sup>19</sup> Vgl. oberer Abschluss des Hochaltarretabels in der Stadtkirche zu Wimpfen um 1519.

<sup>20</sup> Cineraltar des Sextus Julius Athenagoras, Musei Capitolini, Rom. Vgl. auch Ingeborg THOMA, Vom Maßwerkbaldachin zur Ädikula. Der Stilwandel des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland, exemplarisch dargelegt an Rahmungen der Augsburgen Epitaphskulptur, Diss. Eichstätt-Ingolstadt, Hamburg 2006, S. 94.

<sup>21</sup> Häufig bereits bei Gentile Bellini oder Filipp Lippi. Vgl. auch Giovanni Bellini, Polypychon des Hl. Vinzenz Ferrer, 1465–1470, San Giovanni e Paolo, Venedig.

<sup>22</sup> Lemma „Muschel“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert KIRSCHBAUM, 8 Bde., Rom u. a. 1994, Bd. 3, Sp. 300 (künftig: LCI).

ebenso Anklang<sup>23</sup>. Über die Druckgraphik wird die Verknüpfung von Muschelbogen und Delphinen auch in Süddeutschland Anfang des 16. Jahrhunderts verbreitet<sup>24</sup>. Davon zeugt eine große Reihe von graphischen Ornamentrahmen, insbesondere Titelseiten von Hans Burgkmair, Lucas Cranach, Baldung Grien und dem Petrarcameister (Abb. 7)<sup>25</sup>.

Derart gestaltete Architekturrahmen finden sich ebenso in der Plastik und Architektur, wie beispielweise am Grabmal Peter Vischers d.J. für Dr. Anton Kress, 1513 in St. Lorenz zu Nürnberg. Doch besonders Augsburger Künstler eigneten sich diesen Formenschatz für sakrale Gemälde an<sup>26</sup>. Bereits Hans Holbein d. Ä. lässt auf dem Sebastiansaltar von 1516 (Bayerische Staatsgemäldesammlung, München) verschiedene ineinander gewundene Fantasiegestalten auftreten, sein Sohn Hans Holbein d.J. greift das Motiv der Jungfrau mit Kind unter Muschelnische mit Delphinen im Titelblatt für Georg Lambrecht von 1520 auf.

Nur wenige Altäre zeigen jedoch eine Architekturräumung, wie sie auf dem Ehinger Altar festzustellen ist. Der Riss für einen Allerheiligenaltar (Nationalmuseum, Stockholm) von Jörg Breu und der eines anonymen Meisters für einen Annenaltar um 1516 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg stellen vielmehr Ausnahmerecheinungen dar<sup>27</sup>. Außerdem lassen sich die genannten Architekturelemente wie bei dem Johannesaltar von 1521 in St. Lorenz zu Nürnberg zunächst nur bei flügellosen Retabeln bzw. Ädikulaaltären nachweisen. Die Ädikula des dreigeschossigen Altars mit Muschelbogen-Giebel wird dabei von Säulenstümpfen, die als Delphinen-Voluten auslaufen, gerahmt. Die plastische Umsetzung dieser Blendarchitektur scheint gegenüber der gemalten Version, die sich am Format der Außenflügel orientieren muss, im Vorteil.

So stellt der „Ehinger Altar“ offenbar ein Einzelwerk dar, das mit der Synthese von spätmittelalterlichem Flügelaltar und italienischer Renaissanceornamentik den Übergang zur neuzeitlichen Kunstepoche dokumentiert. Dagegen versetzt die hi-

<sup>23</sup> Holbein verwendet das Motiv häufig bei Architekturrahmen: Die Heilige Familie, um 1518/19, Feder grau laviert, weiß gehöht auf rotbraun grundiertem Papier, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel; Karton des Wandgemäldes in Whithall Palace, 1537, Feder, laviert, Papier auf Leinwand, National Portrait Gallery, London.

<sup>24</sup> In Augsburg, als einer der innovativsten Städte im Hinblick auf die Renaissance Rezeption, tritt um 1520 erstmals das Muschelmotiv als Muschelkalotte im Epitaph von Christof von Tannberg im Domkreuzgang als neues Renaissance-motiv in der Augsburger Epitaphskulptur auf, vgl. THOMA (wie Anm. 20) S. 15, 94.

<sup>25</sup> Petrarcameister, Stich, Rahmen zu Hans Burgkmairs Liebestorheiten, Delphine und Viertel von Muschelornamenten, in: Claudia BAER, Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts, Diss., Frankfurt am Main 1993, Abb. 9; Albert Fidelis BUTSCH, Handbook of Renaissance Ornaments, New York 1969: Hans Burgkmair, Delphine und Muschel, für Sigmund Grimm und May Wirsung, Augsburg 1519, Pl. 29; Baldung Grien, 1519, Pl. 75.

<sup>26</sup> BAER (wie Anm. 25) S. 300.

<sup>27</sup> Ute-Nortrud KAISER, Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland, Frankfurt am Main 1978.

[Im Buch folgen 8 Kunstdrucktafeln, die überwiegend aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden können:]

Abb. 1: Nikolaus Weckmann, Schreinfiguren des sog. Ehinger Altars, um 1520, Dominikanermuseum, Rottweil  
(Vorlage: Landesmuseum Württemberg, Stuttgart).

Abb. 2: Hl. Wilhelm, linke Flügelinnenseite des Ehinger Altars (Vorlage: Landesmuseum Württemberg, Stuttgart).

Abb. 3: Hl. Laurentius, rechte Flügelinnenseite des Ehinger Altars (Vorlage: Landesmuseum Württemberg, Stuttgart).

Abb. 4: Hl. Gordian, linke Flügelaußenseite des Ehinger Altars (Vorlage: Landesmuseum Württemberg, Stuttgart).

Abb. 5: Kirchenvater Augustinus, rechte Flügelaußenseite des Ehinger Altars (Vorlage: Landesmuseum Württemberg, Stuttgart).

Abb. 6: Rekonstruktionszeichnung der Architekturrahmung auf der Außenseite des Ehinger Altars (Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Abt. Gemälderestaurierung).

Abb. 8: Martin Schaffner, Zwei Altarflügel mit den Aposteln Philippus und Jacobus Minor, um 1520 (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm 268/9).

Abb. 9: Martin Schaffner, Vera Icon, Predella des Hutzretabels, 1521, Ulmer Münster (Vorlage: Landesmuseum Württemberg, Stuttgart).



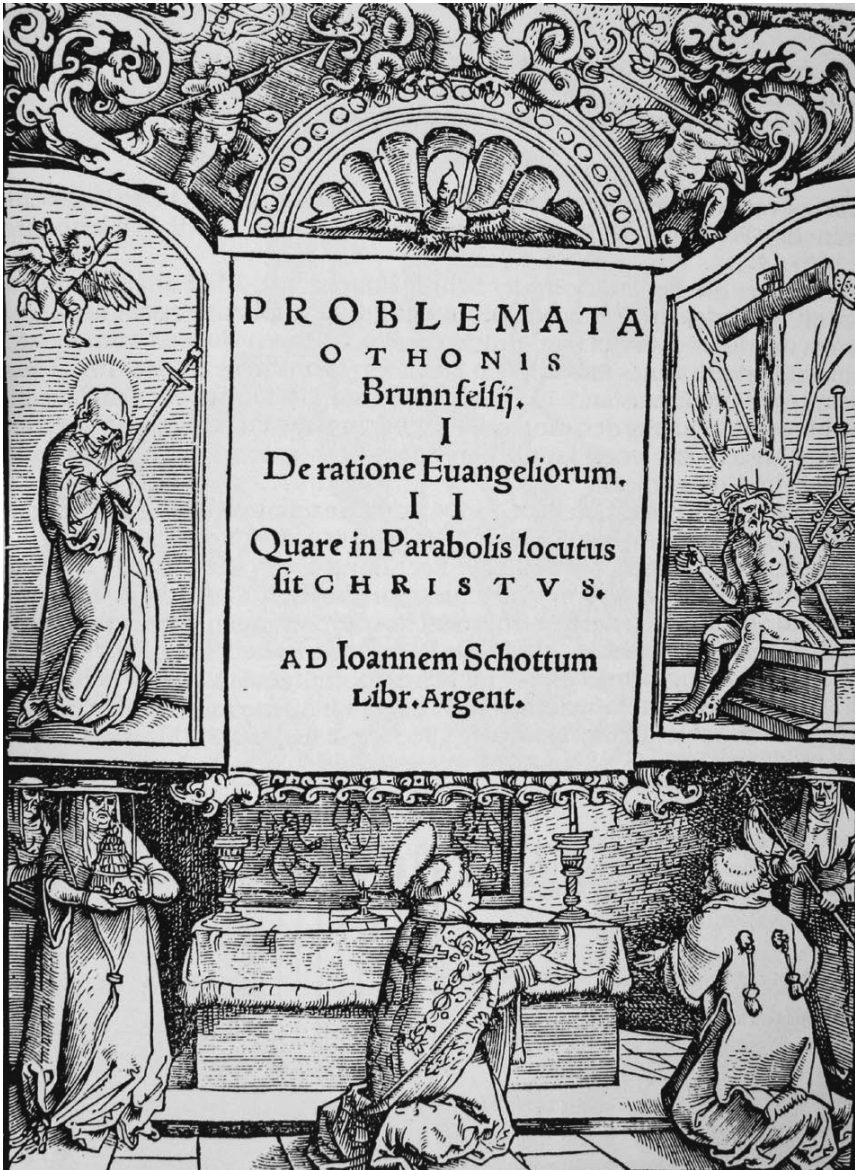


Abb. 7: Hans Baldung Grien, Titelholzschnitt: Gregorsmesse, nach: Otto Brunfels, Problemata [...], Straßburg: Johannes Schott, 1524.



storistische Übermalung der Gordian-Tafel mit dem Spitzbogenfries den Altar zunächst in ein imaginiertes Hochmittelalter zurück. Gleichzeitig werden mit dem Rankenwerk auf grünem Untergrund Elemente der Renaissance mit denen der Gotik im eklektischen Sinne verschmolzen. Während die Neuschöpfung allerdings verschiedene Stilmerkmale ahistorisch zusammenfügt, bewahrt das Original vielmehr das Zeugnis eines langsamen ästhetischen Wandels von Form und Ornament. Während die Weckmann-Werkstatt noch von einem traditionellen Flügelaltar ausging, orientierte sich der Tafelmaler bereits an anderen Vorbildern.

Damit schließt sich die Frage nach dem Tafelmaler bzw. der Werkstatt an, die über die stilistische Zuordnung hinaus auch eine entsprechende Transferleistung, die Adaption und Umwandlung neuer Entwicklungen im Kunstschaffen, leisten konnten. Da mit der frontalen Anordnung des Renaissanceportikus auf den Außenseiten des Retabels das Erscheinungsbild eines plastisch gearbeiteten Altars suggeriert wird, ist die Vorlage wohl in den flügellosen italienischen Altären und deren Vermittlung durch Stichwerke zu suchen. Eine vergleichbare Architektur verwendet Martin Schaffner für zwei Innenflügel mit Aposteln um 1520 im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 8)<sup>28</sup>. Die Schrägstellung und Absetzung vor dem Goldgrund einer jeweils mit Muschelbogen bekrönten und von Pilastern gerahmten Wand erzeugt jedoch eine größere Tiefenwirkung. Zugleich erscheinen dadurch die Flügel leicht nach vorn geklappt, während jeweils eine mit Teppich verkleidete Rückwand am inneren Rand der Flügel zum Schrein überleitet. Trotz der perspektivischen Unterschiede kommt Schaffner als Meister bzw. seine Werkstatt, bereits durch die Verwendung der spezifischen Architekturform und die charakteristische Eckstufe als Standort für die Heiligen, für die Ausführung der Ehinger Altarflügel in den Blick.

Eine frühere Zuschreibung an Bartholomäus Zeitblom, einen Ulmer Künstler, der bereits beim Kilchberger Altar mit der Weckmann-Werkstatt zusammenarbeitete, ist dagegen stilistisch nicht haltbar<sup>29</sup>. Auch dessen Ableben im Jahre 1519 macht eine Beteiligung am Ehinger Altar unwahrscheinlich. Ein Vergleich mit der Ulmer Malerei der Zeit verdeutlicht, dass das Kolorit, die kühlen Rottöne und das changierende Blaugrau vielmehr auf die Augsburger Kunst verweisen.

Zusätzliche Ansatzpunkte liefert die Auswertung der Faltenlegung. Die Schlaufenform des Halstuchs beim Hl. Augustinus und die kreuzweise geführte und über die Schultern straff gezogene Stola beim Hl. Laurentius lässt an Hans Schäufelin und Martin Schaffner als Künstler denken. Beide Maler waren wohl nicht nur in der Werkstatt von Hans Holbein d. Ä. beschäftigt, sondern Schaffner war auch

<sup>28</sup> Martin Schaffner, Zwei Altarflügel mit Aposteln, Apostel Philippus, Jakobus Minor, um 1520, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 268/9. Kurt LÖCHER/Carola GRIES, Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 446–448; Manuel TEGET-WELZ, Martin Schaffner. Leben und Werk eines Ulmer Malers zwischen Spätmittelalter und Renaissance, Ulm 2008, S. 417–423, Abb. 48 f.

<sup>29</sup> Vgl. auch Meisterwerke (wie Anm. 3) S. 473.

Geselle bei Jörg Stocker und arbeitete gemeinsam mit der Weckmann-Werkstatt am Ennetacher Retabel<sup>30</sup>. Bei Schaffner findet sich die ungewöhnliche Gewanddrapierung beim Hl. Petrus auf der Tafel „Vera Icon“ von 1518 (Kunsthalle, Karlsruhe) und auf dem Hutzretabel von 1521 (Ulm, Münster) (Abb. 9), auf dem Engel das Schweißstuch der Veronika tragen. Auch die Art, wie sich die unteren Extremitäten unter der Kleidung abzeichnen, lässt sich mit der bei den Heiligen Laurentius und Gordian am Ehinger Altar vergleichen. Schaffners Tafel des Hl. Wendelin um 1520/21 (Staatsgalerie, Stuttgart) weist in der Behandlung des angewinkelten Beins Ähnlichkeiten mit der Kniepartie beim Hl. Gordian auf. Eine sehr enge Parallele lässt sich ebenso zum Flügelaltar der Hl. Diakone<sup>31</sup> (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Abb. 10) von Schäufelin ziehen, auf dem die Figuren eine ähnliche Gewandanordnung und Stofffülle präsentieren.

Neben den locker gebundenen Halstüchern fallen die spitz zulaufenden Übergewänder mit breiter Fellborte und die markante Stauchung der Kleider mit runden und spitz zulaufenden Falten sowie die stoffreiche Raffung am Armgelenk auf. In der Gegenüberstellung der Darstellung des Hl. Laurentius auf dem Ehinger Altar und der auf dem Retabel der Hl. Diakone wird die frappante Ähnlichkeit der Gesichtstypen erkennbar, die darüber hinaus auch bei der Ausführung des Hl. Stephanus nachzuweisen ist. Aus diesen Beobachtungen soll nicht sogleich postuliert werden, dass Schaffner bzw. Schäufelin als Meister der Flügel des Ehinger Retabels zu bestimmen seien. Es gilt jedoch hier festzuhalten, dass der Meister der Tafeln wohl durch dieses Umfeld geprägt worden ist. Nicht nur Stil und Kolorit verweisen in die Region Augsburg, sondern die sich dort schon früh abzeichnende, intensive Rezeption italienischer Ornamentformen<sup>32</sup>.

Ikographisch lässt sich das Programm des Ehinger Retabels dagegen nicht zwingend in das Umfeld Augsburger Kunst verorten. Vielmehr scheint diese geprägt von den Auftraggebern, den Kanonikern des Prämonstratenserordens und deren Ordensregeln. Der von Norbert von Xanten um 1120 nach einer Vision in Prémontré gegründete Orden lebte nach der Augustinerregel und widmete sich vorwiegend karitativer Arbeit sowie der Predigt und Mission. Bereits 1171 in Obermarchtal ansässig, wurde das Kloster im 15. Jahrhundert schließlich zur Reichsabtei erhoben. Zu den neu eingerichteten Ordensgebäuden gehörte auch die 1493 geweihte Hauskapelle in Ehingen. Entsprechend der Widmung der Kapelle an die Jungfrau Maria und die Hl. Elisabeth visualisiert der Schrein mit seinen vollplastischen Schnitzfiguren die Gegenwart dieser Heiligen<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> GRÄFIN VON PFEIL, Jörg Stocker (wie Anm. 8) S. 199; Anna MORAHT-FROMM, Martinus Schaffner. Mira depinxerat arte, in: Meisterwerke (wie Anm. 3) S. 210–231, hier S. 211; TEGET-WELZ (wie Anm. 28) S. 54–66.

<sup>31</sup> Inv.-Nr. Gm 299–300, in: LÖCHER/GRIES (wie Anm. 28) S. 426–429.

<sup>32</sup> BAER (wie Anm. 25) S. 297 f.

<sup>33</sup> SCHÖNTAG (wie Anm. 1) S. 472.

Die thronende Gottesmutter mit Jesusknaben ist hier, vom byzantinischen Typus der Nikopoia ausgehend, zu einer Anna Selbdritt erweitert. Diese Figurengruppe bildete sich mit der Entstehung des Annenkultes heraus. Auf der Grundlage der *Immaculata conceptio* wird nun auch Anna, die Mutter Marias im 13. Jahrhundert in die Heilsgeschichte mit einbezogen. Zu ihrer linken Seite steht die Hl. Elisabeth von Thüringen in der Tracht einer verheirateten Frau. Durch ihre Attribute der Mildtätigkeit, Brot und Kanne, mit der sie einen Durstigen trinkt, reflektiert diese Heilige zugleich die karitative Tätigkeit der Kanoniker. Petrus als zweite Assistenzfigur steht dagegen für das Patrozinium des Klosters in Obermarchtal. Sein Attribut, die Schlüssel, die er in der rechten Hand hielt, sind verloren gegangen.

Neben Elisabeth, auf der Innenseite des Altarflügels, ist mit dem Hl. Laurentius einer der populärsten frühchristlichen Märtyrer abgebildet. Bereits Augustinus hob in seinen Predigten (Sermo 302–5) Laurentius und dessen Passion hervor. Traditionell wird er mit Märtyrerpalme und Feuerrost, auf dem er nach der phrygischen Ausschmückung seiner Legende zu Tode kam, dargestellt.

Die linke Flügelinnenseite präsentiert mit dem Eremiten Wilhelm von Maleval einen eher selten dargestellten Heiligen, dessen Ikonographie häufig mit der seines Namensvetters, des Hl. Wilhelm von Aquitanien, verwoben wird<sup>34</sup>. Harnisch, Kettenhemd, vom Obergewand verhüllt, sowie Fahne, Schwert und Schild repräsentieren den Ritter, der in seiner Jugend mit angeschmiedeter Rüstung umherzog<sup>35</sup>. Als Gründer der Kongregation der Wilhelmiten, die sich teilweise mit den Augustinereremiten zusammenschlossen, fügt er sich trotz seines weltlichen Habitus in den Kreis des heiligen Personals ein. Die Heiligenvita berichtet zudem, dass Wilhelm von Mönchen in der Einöde ein Augustinerhabitat empfing<sup>36</sup>.

Der auf Fahne und Wappen abgebildete sechsstrahlige Stern weist vermutlich auf Maria als *Stella maris*; nach Wilhelms Vita erschien ihm die Gottesmutter, die seine Wunden heilte<sup>37</sup>. Einen ebenso geformten Stern auf Fahne verwendete bereits Martin Schongauer in seinem Kupferstich mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige, allerdings wohl mit christologischer Bedeutung.

<sup>34</sup> Auf der Steinstufe unter dem Heiligen ist der Name „Wilhelm“ geschrieben.

<sup>35</sup> Eine der wenigen Darstellungen des Hl. Wilhelm findet sich auf dem rechten Flügel eines Schwäbischen Altars um 1520/25 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. Gm 272, in: LÖCHER/GRIES (wie Anm. 28) S. 458–462. Hier trägt der Ritter allerdings ein Bußgewand über der Rüstung und in der Hand eine Sichelgabel.

<sup>36</sup> Lemma „Wilhelm von Maleval“, in: LCI, Bd. 8, Sp. 607–612, hier S. 611.

<sup>37</sup> Eine Fahne mit Stern trägt auch der Hl. Mauritius auf einem Augsburger Altar vom Seifriedsberger Meister, um 1515, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. Gm 252. LÖCHER/GRIES (wie Anm. 28) S. 37–41. Gerade bei Künstlerwappen tritt der Stern häufiger auf, wie bei Hans Holbein d. J. als Hinweis auf den Malerpatron Lucas, der die Madonna malt. Oskar BÄTSCHMANN/Pascal GRIENER, Hans Holbein, Köln 1997, S. 24, Abb. 20. Vgl. Lemma „Wilhelm von Maleval“ (wie Anm. 36).

Zu den ebenfalls selten abgebildeten Heiligen gehört der Hl. Gordian auf der linken Vorderseite<sup>38</sup>, ein unter Kaiser Decius in Rom enthaupteter frühchristlicher Märtyrer. Wenig ist über seine Vita und Kult bekannt. Möglicherweise stellt der Umstand, dass seine Reliquien im 8. Jahrhundert gemeinsam mit denen des Hl. Epimachus in die nur 100 km entfernte Abtei in Kempten verbracht wurden, einen Zusammenhang dar. Wie der Hl. Laurentius soll Gordian nach der Heiligenvita offenbar ebenfalls den Feuertod erlitten haben. Die Schedelsche Weltchronik von 1493 (fol. CXXXIII) zeigt ihn, wie er eine Zeusstatue schmäht und den Marterrost mit Füßen tritt<sup>39</sup>. Diese Parallele und das möglicherweise an die Todesart anknüpfende Patronat mag ein Kriterium gewesen sein, Gordian als zweiten frühchristlichen Märtyrer in die Heiligenversammlung des Altars aufzunehmen.

Ihm gegenüber steht vermutlich der Kirchenvater Augustinus, der spätantike Heilige, auf den die Ordensregeln der Prämonstratenser zurückgehen. Als Bischof von Hippo ist er mit klerikalem Ornat und Krummstab ausgestattet und trägt auf der rechten Seite scheinbar ein brennendes Herz als Attribut und Zeichen seiner Gottesliebe. Allerdings hat sich erst im 17. Jahrhundert das brennende Herz als Attribut des Apostels etabliert. Zudem lässt sich durch die lodernen Flammen die Form des Herzens nicht klar bestimmen. Ikonographisch abweichend ist weiterhin die Umschließung des entflammten Herzens mit einer Art Glasglocke auf Sockel, die eher an eine Abwehr- oder Schutzfunktion gegen das Feuer denken lässt.

Die darunter befindliche, sich über den gesamten Körper des Augustinus erstreckende Fehlstelle, die auch die Armhaltung der Figur unkenntlich macht, erschwert zudem eine Präzisierung des dargestellten Objekts. Grundsätzlich lässt eine derartig erhebliche Abweichung von der Darstellungskonvention auf eine spätere Hinzufügung oder Restaurierung schließen. Bei der Untersuchung der Tafel wurde auch festgestellt, dass keine übliche Aussparung in der Untermalung vorliegt, was auf eine nachträgliche Veränderung der ursprünglichen Komposition hindeutet<sup>40</sup>. Allerdings weist dieser Bereich ein altersgerechtes Craquelé auf, wodurch die Veränderung zeitnah zur Entstehung der übrigen Tafel stattgefunden haben muss. Offenbar vollzog sich hier während des Schaffensprozesses eine nachträgliche Neuinterpretation der Figur. Die Gegenüberstellung mit dem Märtyrer Gordian, der den Feuertod erlitten haben soll, könnte einer der Hintergründe einer Umdeutung des Kirchenvaters Augustinus sein. Einen weiteren Hinweis gibt möglicherweise der Kult des Hl. Laurentius, der nicht nur gegen Feuerverletzungen angerufen wurde, sondern dem Volksglauben nach auch die Seelen aus dem Fegefeuer befreit. Bedenkt man die prominente Rolle, die Augustinus bei der Systematisierung der Fegefeuer-Lehre spielte, wäre durchaus eine entsprechende Neuinterpretation seines Attributes zu erwägen. Eine Fegefeuer-Darstellung könnte auch

<sup>38</sup> Eine Inschrift auf dem Heiligenschein bezeichnet die Figur als „Sanctus Gordianus“.

<sup>39</sup> Lemma „Gordian“, in: LCI, Bd. 6, Sp. 418.

<sup>40</sup> Ich danke für diese Informationen Frau Elisabeth Krebs, Restauratorin für Skulpturen und Gemälde im Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.

die Isolierung der Flammen unter einer Glocke, wodurch ein Sonderraum gebildet wird, erklären. Durch die unzureichende Bestimmbarkeit des Attributes kann letztlich aber der dargestellte Bischof nicht eindeutig identifiziert werden. So ist auch die Darstellung des Bischofs Norbert von Xanten, meist gezeigt mit einer Monstranz, als Gründer der Prämonstratenser denkbar.

Zusammenfassend kann resümiert werden, dass aufgrund der Patronate und Aufgabenbereiche der dargestellten Heiligen das volkstümlich orientierte Programm hervortritt. Entsagung, Armenpflege und Barmherzigkeit stehen im Inneren des Retabels im Mittelpunkt. Gleichzeitig wird eine zentrale Aufgabe des Ordens, nämlich die Sorge um das Seelenheil angesprochen. Vor der gefürchteten Reinigung der Seelen durch das Fegefeuer rettet der Hl. Laurentius aber auch die Hl. Elisabeth, die ihre Mutter durch Gebete erlöste. Ihnen zur Seite stehen die ranghöchste Fürbitterin Maria und der Apostel Petrus, der schließlich die geläuterten Seelen ins Himmelreich einlässt.

Insbesondere die Außenseiten des Retabels führen dieses Motiv mit den Attributen des Bischofs und des Hl. Gordian thematisch fort. Feuer und Schwert lassen sich als Werkzeuge der Prüfung des Glaubens interpretieren. So versteht sich die Alltagsseite möglicherweise auch als ein Appell an die Kanoniker selbst, die nur aus einem gefestigten Glauben heraus der Verbreitung des Evangeliums dienen können. Ob diese Mission gleichsam auch mit den Waffen der Glaubensprüfung durchzuführen sei, mit den „Feuerzungen des Hl. Geistes“ oder mit dem Schwert als Zeichen weltlicher Gewalt, bleibt letztlich dem Betrachter überlassen.