

Das spätgotische Altarretabel der Murrhardter Stadtkirche (1. Teil)

Von Judit Riedel-Orlai

Allgemeines

Nicht nur Menschen haben ihre speziellen Biographien, manche Kunstwerke haben auch ihre Geschichten. Sie werden von Schicksalsschlägen heimgesucht, können Opfer von Bilderstürmen, Bränden und Kriegen werden. Manchmal werden sie Objekte der Begierde oder gar totgeglaubt und wiedererweckt. Der Gegenstand dieses Beitrags, der spätgotische Flügelaltar, gehört auch zu jenen Kunstwerken, die ein ruheloses Dasein hatten – schon wegen seiner abenteuerlichen Geschichte sollte er Aufmerksamkeit erwecken.

Heute steht das Retabel im südlichen Seitenschiff der Murrhardter Stadtkirche, die einst die Klosterkirche der Benediktinerabtei war. Das Kloster wurde in den Jahren 816/817 vom Sohn Karls des Großen, Kaiser Ludwig dem Frommen, gestiftet.¹ Wohl in den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts wurde der karolingische Gründungsbau durch eine frühromanische Klosteranlage ersetzt. Den baulichen Höhepunkt bildete um 1230 die Errichtung der an den Nordturm der Klosterkirche angebauten Walterichskapelle, die als kunsthistorische Hochleistung der schwäbischen Romanik gilt.² Nach wechselhafter Bautätigkeit in der Romanik und Frühgotik, in denen Ost- und Westchor umgebaut wurden, erfolgte zwischen 1430 und 1450 die letzte und größte Veränderung der Kirche. Anstelle des romanischen Langhauses ist eine spätgotische Kirche errichtet worden. Mit dem Abbruch des Querhauses und des

Westturmes sowie dem Neubau des Westchores erhielt die Kirche ihr im Wesentlichen bis heute bewahrtes Aussehen. Die Maria, der Trinität und Januarius geweihte Kirche, mit ihrer dreischiffigen basilikalischen Anlage, hat einen polygonalen Ost- und einen rechteckigen Westchor.³

In der Kirche finden wir noch heute eine Fülle von Kunstwerken, vor allem Grabmäler. Wie die Ergebnisse der archäologischen Ausgrabungen von 1975 nahelegen, besaß die Kirche in vorreformatorischer Zeit mindestens acht bis zwölf Altäre.⁴ Seit dem 14. Jahrhundert entstand eine wachsende Zahl der mit Skulpturen und Malerei geschmückten Altäre, die oft von Privatpersonen und Gemeinschaften gestiftet wurden. Altäre gehörten zu den bedeutendsten kirchlichen Objekten der Gotteshäuser. Aus den einfachen Altartischen des Frühmittelalters, die nur aus einem Unterbau (*stipes*) und einer Deckplatte (*mensa*) bestanden, entwickelten sich bis zu der Zeit der Spätgotik die Flügelaltäre, die ihre Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert hatten. Spätgotische Flügelaltäre sind wahre Gesamtkunstwerke. Die aus einem Altarschrein und aus rechts und links von diesem mit Scharnieren befestigten beweglichen, auf- und zuklappbaren, bemalten oder mit Schnitzwerken geschmückten Flügeln bestehenden Retabeln waren häufig mit einem Gesprenge versehen. Durch den über den Schrein angebrachten, zierlichen durchsichtigen Aufbau aus Fialen, Tabernakeln und Figuren unter Baldachinen wirkten die Altäre wie eine Miniatur-Architekturlandschaft. Der Schrein ruhte auf

¹ Adolf Schahl: Die Kunstdenkmäler des Rems-Murr-Kreises, München-Berlin 1983, S. 559. – Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I, Die Regierungsbezirke Stuttgart und Karlsruhe, Bearb.: Dagmar Zimdars u. a., München, Berlin 1993, S. 555. – Gerhard Fritz: Kloster Murrhardt im Früh- und Hochmittelalter. Eine Abtei und der Adel an Murr und Kocher (= Forschungen aus Württembergisch Franken, 18), Sigmaringen, 1982, S. 37f.

² Schahl (wie Anm. 1), S. 595–604. – Heinfried Wischermann: Romanik in Baden-Württemberg, Stuttgart 1987, S. 287f, Abb. 143f. – Dehio (wie Anm. 1), S. 556f.

³ Schahl (wie Anm. 1), S. 563ff. – Dehio (wie Anm. 1), S. 555f.

⁴ Rolf Schweizer: Die Ausgrabungen in der Stadtkirche Murrhardt 1973. Die Berichterstattung des Ausgräbers. Festgabe für Rolf Schweizer zum 65. Geburtstag. Historischer Verein für Württembergisch Franken, Ortsverband Murrhardt, Murrhardt 1998, S. 38f, Abb. 45. – Nach Rolf Schweizer befanden sich in der Kirche mindestens acht Altäre, deren Standorte teilweise lokalisiert werden konnten. Außer dem Marienaltar des Ostchores gab es einen Januarius-, Heilig-Kreuz-, Johannes-Baptist-Altar, einen weiteren Marienaltar und ein Heiliges Grab. – Vgl. auch: Richard Eisenhut: Stadtkirche Murrhardt, Murrhardt o. J.



Abb. 1: Gesamtaufnahme des Schreins mit Flügel und Predella.

einem Sockel, auf der sogenannten Predella oder Staffel, die in der Regel bemalt oder, seltener, mit geschnitzten Darstellungen versehen wurde. Häufig bestimmten die Stifter das Bildprogramm der Altarretabel.

In Folge seiner bewegten Vergangenheit ist der Murrhardter Altar nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustand erhalten, sondern ist eine Rekonstruktion aus den erhaltenen originalen Retabelflügeln, den drei spätmittelalterlichen Heiligenfiguren und einem aus einer späteren Zeit stammenden Predellenbild. In dem Schrein stehen auf einem nach der Mitte abgestuften dreiteiligen Podest rechts und links zwei männliche Heilige, St. Sebastian und St. Veit, und auf der höchsten Stufe in der Mitte eine weibliche Heilige, die nicht zum Originalbestand der Skulpturengruppe gehört. Auf den zwei hochformatigen Flügelinnenseiten des Retabels sind jeweils in zwei Bildszenen unterteilte Darstellungen zu sehen. Auf dem linken Flügel in der oberen Szene ist das Pfingstfest, darunter eine Gruppe von männlichen Heiligen und auf dem anderen Flügel im oberen Bildfeld heilige Jungfrauen und darunter eine Schar von männlichen Heiligen dargestellt. Das Predellenbild zeigt vor einem Landschaftshintergrund in Dreiviertelansicht einen stehenden Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes (Abb. 1).

Glücklicherweise ist die Datierung der zwei männlichen Schreinskulpturen und der Flügelmalereien von 1496 in früheren Quellen überliefert. Auf Grund der stilistischen Unterschiede und der Person des Stifters stammt das Staffelbild eindeutig aus einer späteren Zeit. Als Folge ihrer etwa hundertjährigen Irrfahrten stehen die Figuren in einem neuen Retabelschrein. Auch die Predella ist eine neue Ergänzung, wie auch die nicht zu den Schreinfiguren passende weibliche Heilige eine Zutat der jüngsten Vergangenheit ist.

Welche Umstände führten dazu, dass der über 500 Jahre alte Altar in dieser veränderten Form und an einem neuen Standort steht? Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir Augenzeugen aus vergangenen Zeiten „sprechen lassen“, die schriftlich vermerkt worden sind. Eine kleine Chronik dieser kurzen Aussagen kann mit einigen Fakten zur Aufklärung der gegenwärtigen Zugehörigkeit der einzelnen Altarteile einiges beitragen. Nachdem das

Retabel in der kunsthistorischen Forschung noch kein Interesse geweckt hat, stehen wir vor einer Reihe offener Fragen. Das Murrhardter Retabel wurde bisher nur selten und kurz beachtet, und die Stilfrage oder die Einflüsse überhaupt noch nicht angesprochen. Nach der Aufarbeitung der Vergangenheit des Retabels müssen wir, von den ersten Bestandsaufnahmen Adolf Schahls und Rolf Schweizers ausgehend mit einer ausführlichen Beschreibung die einzelnen Altarteile erhellen. Zeitgenössische Quellen sind nicht erhalten geblieben, weder von einem Auftrag, noch von geleisteten Zahlungen. Daher müssen wir die Person der Stifter eingehender betrachten.

Welche Heiligen und welche Thematik sind im Schrein und auf den Altarflügeln verewigt worden? Was für ein ikonographisches Programm liegt ihnen zugrunde? Auch die stilistische Einordnung der geschnitzten und gemalten Darstellungen soll durch Vergleiche mit den zeitgenössischen Werken, beziehungsweise mit den benutzten künstlerischen Vorlagen geklärt werden. Schließlich ist noch die Meisterfrage zu klären, die schon früher, aber mehr hypothetisch als faktisch, angesprochen wurde. Diese Fragen müssen bei allen Bestandteilen des Flügelretabels gestellt werden, da die Schreinfiguren, Flügelmalereien und die darunter liegende Predella zwar eine Einheit als Retabel bilden, aber es handelt sich doch um drei verschiedene Kunstwerke.

Frühere Nachrichten über den Murrhardter Flügelaltar

Hinsichtlich des Standortes des Murrhardter Flügelaltars gibt es nach Schahl einen Hinweis darauf, dass sich das Retabel schon lange nicht mehr an seinem originalen Platz befindet. Seine Aussage weist darauf hin, dass der Altar gar nicht für die Klosterkirche bestimmt war, sondern auf Grund der Größe der Retabelfiguren für die Walterichskirche, die ebenfalls St. Maria geweiht war. Weiters nimmt Schahl auch noch an, dass die Figur des Sebastian stärker mit der Walterichskirche in Verbindung gebracht werden könnte, weil dort zu dessen Verehrung eine Sebastiansbruderschaft gegründet worden war.⁵

Der „hintere Altar“ ist in der Armenkasten- und in der Heiligenrechnung von 1753/54

⁵ Schahl (wie Anm. 1), S. 580. – Schahls Behauptung enthält keine nähere Angaben, die diese Annahme begründen.

genannt. Im Jahr 1787 soll sein Standort noch im Westchor gewesen sein.⁶ G. A. Eger erwähnt das Retabel in der Sakristei mit seinen „gemalten und vergoldeten Figuren“, die „aufgefrischt“ und schon in den Jahren von 1753/54 „renoviert“ wurden.⁷ Aus dem 19. Jahrhundert sind weitere Hinweise über den Altar überliefert. 1820 teilt der Walheimer Pfarrer H. Roder mit: „In der Kirche ist ein schöner Hochaltar mit gut bemalten Figuren“.⁸ 1864 schreibt A. Riecker: „Auf dem Altarschrein steht im unteren Rahmen St. Sebastian, Sta. Maria mater dei, St. Vitus, 1496. Die inneren Seitenflächen des Schreines sind auf halber Höhe vergoldet und mit Arabesken geschmückt“.⁹ Aus diesen Aussagen ist zu entnehmen, dass der Altar samt Schrein bis zur Mitte der 60-er Jahre des 19. Jahrhunderts noch in seiner ursprünglichen Form vorhanden und in gutem Erhaltungszustand war. Außerdem waren die auf die Heiligenfiguren hinweisenden, unterhalb der Podeste angebrachten Inschriften der Namen und sogar die Jahreszahl zu erkennen.

Noch ausführlicher berichtet die Oberamtsbeschreibung von 1871: „An der Südwand des Mittelschiffes hängt ein treffliches, 1496 gefertigtes Bild aus der Ulmer Schule, das einst die zwei Flügel des jetzt in der Sakristei stehenden Altarschreines bildete. Der Schrein enthält jetzt ein sehr verdorbenes, aber trefflich und edel gehaltenes Schnitzwerk: Maria mit dem Leichname des Herrn auf den Knien, daneben Joseph von Arimathia und Nikodemus; unten steht: Sanctus Sebastianus, S. Maria Mater Dei, Sanctus Vitus, 1496. Genannte Heilige stehen jetzt oben auf dem Schrank und dieser ruht noch auf der auch sehr gut gemalten Predella, darstellend den Auferstandenen im Garten mit Maria und Johannes, wie sie ihm die Wundenmale küssen.“¹⁰ Aus dieser Aussage ergibt sich, dass Retabelschrein und Flügel voneinander getrennt und an verschiedenen Stellen platziert waren.

Anstelle der Schreinskulpturen stand eine andere Figurengruppe in dem noch mit den

Inschriften und der Jahreszahl versehenen originalen Kasten. Die Heiligen wurden „ausquartiert“ und auf die obere Schreinplatte gestellt, was vermuten lässt, dass unser Retabel wahrscheinlich kein Sprengwerk hatte oder dieses im 19. Jahrhundert nicht mehr erhalten war. Der Hinweis auf die Ulmer Provenienz der Flügelmalereien ist richtig. Zum ersten Mal wird auch das Predellenbild erwähnt, das unterhalb des Originalschreins angebracht war. In diesem und in den weiteren Berichten wird immer deutlicher, dass das Schicksal des nach und nach verfallenden und schließlich zum Tode verurteilten Flügelretabels ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts unerforschte Wege ging.

Im Jahr 1885 besuchte der Backnanger Dekan Klemm die Murrhardter Klosterkirche und fand nur die Flügelbilder und die Predella vor.¹¹ Das wird auch in dem von Bürgermeister Blum und Lehrer Gürr verfassten Stadtführer von Murrhardt von 1926 bestätigt: „Seit 1872 sind die übrigen Stücke (des Altares) spurlos verschwunden.“¹² Der Schrein und die Retabelfiguren des auseinandergerissenen Flügelaltars waren verschollen. Wer und welche Umstände führten dazu, dass die genannten Teile fast ein Jahrhundert lang unauffindbar waren? Das Rätsel konnte erst mit dem Wiederauffinden der drei stark beschädigten Schreinfiguren geklärt werden. Mit dem Zurückverfolgen der Spuren ins 19. Jahrhundert erhärtete sich die Vermutung, dass der damalige Vorstand des Altertumsvereins von Backnang, Christian Hämmerle, der früher Stadtbaumeister von Murrhardt war, die Schlüsselfigur beim Verschwinden der Kunstwerke war. Er nahm für den von ihm im Jahr 1884 gegründeten „Altertums-Verein für das Murrtal“ die in der Klosterkirche in Ungnade gefallenen Schreinfiguren, ein Kreuzifix und die heute im Schweizer-Museum befindliche Fornsbacher Madonna mit. Dass er uneigennützig und in guter Absicht handelte, dokumentiert ein im „Murrtal-Boten“ erschienener Zeitungsartikel, der über die konstituierende Sitzung des Vereins berichtete. „Der Verein für Altertums-

⁶ PfR, Armenkasten- und Heiligenrechnung 1753–54. Entnommen: Schahl (wie Anm. 1), S. 580.

⁷ HStAS A 303, Bd. 10 139. Entnommen: Schahl (wie Anm. 1), S. 580.

⁸ Rolf Schweizer: Spätgotischer Flügelaltar im Ostchor der Klosterkirche. – In: Festgabe für Rolf Schweizer (wie Anm. 4), S. 43.

⁹ Ebd.

¹⁰ Beschreibung des Oberamts Backnang. Hrsg. v. d. Königl. Statist.-topographischen Bureau. Stuttgart 1871. S. 219. Vgl. auch: Schweizer (wie Anm. 8), S. 43.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

kunde zählt nach seiner nunmehrigen Konstituierung unter der Vorstandschaft des Hr. Oberamtsbaumeisters Hämmerle einundzwanzig Mitglieder und wird in der nächsten Zeit seine Statuten veröffentlichen.“¹³

Fast 100 Jahre später tauchten die für verloren erklärten Figuren bei der Überprüfung des Bestandes der Backnanger Sammlung wieder auf. Glücklicherweise waren die originalen Inventarnummern auf den teilweise schon verwurmt und stark mitgenommenen Skulpturen vorhanden. Nur Zugehörigkeit und Herkunft der Figuren konnte auf Grund des fehlenden Inventarverzeichnisses noch nicht eindeutig geklärt werden. Durch Bemühungen von Hermann Trefz fand man auch das alte Verzeichnis, und mit dem Vergleich der Inventarnummern konnten die verloren geglaubten Figuren identifiziert werden: „Nr. 778: männliche Holzstatue, Murrhardt, Nr. 781: weibliche Holzstatue, Murrhardt, Nr. 782: männliche Holzstatue, Murrhardt.“ In dem alten Inventar war auch noch der Originalschrein des Retabels von 1496 unter der Nummer 777 aufgeführt, aber von diesem fehlte jede Spur.¹⁴ Die wiederentdeckten Heiligenfiguren kamen ins Helferhaus von Backnang, wo sie bis zu ihrer Rückkehr in die alte Heimat 1983 nach Murrhardt blieben.

Die Rekonstruktion des alten Schreines

Dank einer Überlieferung von Lorent aus dem Jahr 1867 waren die Maße des originalen Schreines bekannt: 6 Schuh, 2 1/2 Zoll hoch (178 cm), 5 Schuh, 4 Zoll breit (153 cm) und 1 Schuh (29 cm) tief. Auch die abgetreppte Form des Schreinbodens sowie die auf die Heiligen

hinweisenden Aufschriften mit der Jahreszahl sind überliefert.¹⁵

Für die zurückgegebenen Figuren musste eine neue Bleibe geschaffen werden. Die Flügelbilder und die Predella hingen in der Kirche. Die drei Teile mussten nun zusammengeführt werden, um sie wieder in der alten Form den Besuchern der Kirche präsentieren zu können. Es ist das Verdienst von Rolf Schweizer und seinem Sohn Christian, dass nach den vorhandenen Maßen im Jahr 1984 ein neuer Schrein angefertigt und damit der spätgotische Skulpturenschrein wieder zum Leben erweckt wurde. Nachdem vom einstigen Gesprenge und anderen Verzierungen des Kastens keine Überlieferung vorhanden war, wurde der Schrein mit einem neugotischen Sprengwerk von 1896 versehen.

Der Typ des annähernd quadratischen Retabelschreines reiht sich in eine Gruppe von Schreinen ein, die in der Ulmer Altarkunst des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts häufiger vorkam. Karl Halbauer teilte die Schreintypen in sechs Gruppen ein, unter denen es im Aufbau große Unterschiede gab.¹⁶ Den Murrhardter Schrein können wir in die erste Gruppe einreihen, die zugleich die einfachste Lösung bietet. In den Flügelaltären ohne Erhöhungen oberhalb der Retabelteile und mit einem schlichten rechteckigen Umriss sind die nebeneinander aufgereihten Figuren auf Stufenpodesten platziert, von denen das mittlere erhöht ist. Nach dem gleichen Prinzip sind viele der erhaltenen Ulmer Retabeln konstruiert: Der Hausener Altar von 1488 (Stuttgart, WLM),¹⁷ das Sebastiansretabel von 1492 (Ulm, Münster; in diesem bilden statt der Stufenpodeste terrainartige Erhöhungen die Standfläche),¹⁸ der Haslacher Altar von 1493 (Stutt-

¹³ Ingolf Layher: Vor 100 Jahren wurde der Altertumsverein für das Murrthal und Umgebung gegründet. – In: 100 Jahre Heimat- und Kunstverein Backnang. Schriftenreihe des Heimat- und Kunstvereins Backnang 4, 1984, S. 10.

¹⁴ Hermann Trefz: Die Heiligenfiguren aus der Murrhardter Klosterkirche. – In: Unsere Heimat, Beilage zur Backnanger Kreiszeitung, 1968, 4. – Schweizer (wie Anm. 8), S. 44.

¹⁵ Schahl (wie Anm. 1.), S. 580. – Vgl. Schweizer (wie Anm. 8), S. 44.

¹⁶ Karl Halbauer: Form und Ornament der Ulmer Schnitzretabel von 1480–1530. – In: Katalog der Ausstellung „Meisterwerke massenhaft“. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Hrsg.: Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993, S. 329ff, Abb. 480, Typ 1.

¹⁷ Bei den Vergleichen wurden die Altäre berücksichtigt, die zeitlich nicht wesentlich von dem Murrhardter Retabel abweichen. Das Hausener Retabel von 1488, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, Inv. Nr. 252. – Der Schrein hintergrund ist ähnlich wie im Murrhardter Retabel gestaltet: hinter den Köpfen ein mit Punkten und Sternen besetzte dunkelblaue Folie, darunter ein goldener Pressbrokatvorhang. Die Faltengebung der ernst gestimmten Figuren zeigt schon die Ansätze der Faltenformen der Weckmannschen Skulpturen. – Gertrud Otto: Die Ulmer Plastik der Spätgotik (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 7), Reutlingen 1927, S. 42f. – „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 12, S. 442, Abb. 55, S. 71.

¹⁸ Das Sebastiansretabel der Neidhardtskapelle des Ulmer Münsters, 1482 ist das früheste der erhaltenen Werke der Weckmann-Werkstatt und zeigt in der Mitte des Schreins den nackten, nur mit einem Lendenschurz bedeckten, an einem Baum gebundenen Sebastian. – Otto (wie Anm. 17), Abb. 217, S. 198. – „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 65f, Abb. 47.

gart, WLM),¹⁹ der Altarschrein der Wäscherhof-Kapelle bei Wäschenbeuren von 1490/1500²⁰ und der Altar in Schwendi in der St. Annenkapelle von 1500.²¹

Die Innenseite des Murrhardter Schreines ist bis zur Kopfhöhe der Heiligenfiguren mit gemustertem Goldhintergrund versehen. Hinter den Köpfen bis zur Schreinoberkante bildet eine dunkelblaue mit goldenen Sternen besetzte Folie den Hintergrund. Das sogenannte Schleierwerk ist aus gotisierendem Maßwerk gebildet, das durch seine architektonischen Formen strenger wirkt als die in den Ulmer Retabeln üblichen, aus sich überlappenden, mit wuchernden Astwerken ausgefüllten Kielbögen geformten Schreinbaldachinen. Oberhalb der zwei seitlich platzierten männlichen Heiligen als Zweierglieder und über der weiblichen Heiligen, die ursprünglich eine Maria war, der Hierarchie entsprechend in größeren Maßen eine Dreiergruppe bildend, sind die Elemente unterteilt.

Der Rahmen des Kastens ist in der Farbkombination Dunkelrot und Blau gestaltet wie auch in Schwendi und in der Wäscherhof-Kapelle. Vergleiche mit einigen Ulmer Retabelschreinen zeigten, dass viele von diesen nicht mehr im Originalzustand und viele Teile ergänzt oder gänzlich rekonstruiert sind. So stammen zum Beispiel die vergoldeten Sterne der Hintergrundfolie des Hausener Altares aus dem 19. Jahrhundert.²² Das Schleierwerk wurde gänzlich erneuert, der Predellensockel neu gefasst. Auch viele Teile des Altares von Schwendi wurden neu gestaltet.²³

Der Überlieferung nach waren auf der Rückseite des Originalschreins von Murrhardt in eine Ecke die Buchstaben S. V. M. eingeritzt. Rein hypothetisch könnten die Initialen von den Künstlern stammen.²⁴ Wir müssen aber zwei Fakten berücksichtigen: Als Bestätigung der

Ausführung des Altarwerkes wurden die Retabelrückseiten häufig mit einer Inschrift versehen, die auch gleichzeitig das Aufstellen vor Ort dokumentierten. Dieser letzte Arbeitsgang erfolgte meistens durch den Fassmaler der Schreinskulpturen, der in der Regel auch die Flügelmalereien ausgeführt hatte. Solche Inschriften enthielten nicht nur den Namen des Malers, sondern auch das Datum, den Beruf und den Ort, was als eine Art Urkunde in einigen Fällen sogar in Sätzen formuliert wurde. Diese Künstlerinschriften wurden erst später durch Initialen ersetzt, wie das auf den Druckgraphiken schon lange üblich war. In der Ulmer Kunst war Martin Schaffner der erste, der mit MS die von ihm ausgeführten Werke signierte.²⁵ Diese Praxis wurde von ihm aber auch erst in den ersten Jahren des 16. Jahrhundert eingeführt. Das Murrhardter Retabel mit seinen Flügeln stammt schon aus dem Jahr 1496 und die Bilder weisen eher auf einen Maler zweiten Ranges hin, der kein Werkstattleiter war. Ich vermute eher, dass die Buchstaben „S“ für Sebastian, „V“ für Veit und „M“ für Maria stehen.

Beschreibung der Retabelfiguren

Maria Magdalena

In der Schreinmitte steht auf dem erhöhten Sockel eine weibliche Heilige, an deren Stelle früher eine zu den beiden Assistenzfiguren gehörende Maria, die Kirchenpatronin, stand. Die jetzige Figur ist wahrscheinlich eine Maria Magdalena (Abb. 2). Sie stammt aus einer quellenmäßig belegten und abgewanderten Gruppe einer Grablegung, von der noch die Maria und der Johannes als kniende Figuren im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart vorhanden sind. Die um 1470 datierte Gruppe stammt aus Schwäbisch Hall vom Meister des Hl. Grabes

¹⁹ Haslacher Retabel von 1493, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Inv. Nr. 878–554. – Ebenfalls auf erhöhten Podesten und vor einem dunkelblauen besternten Hintergrund platzierte Heiligenfiguren, die aber in voneinander abgetrennten rundbogig konzipierten Nischen stehen. – Otto (wie Anm. 17), S. 201f, Abb. 218, S. 199. – „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16) Kat. Nr. 10, S. 441f, S. 65f, Abb. 44, S. 64.

²⁰ Retabel der Wäscherhof-Kapelle. – In: Wolfgang Deutsch: Werke der schwäbischen Bildhauerkunst. – In: Gotik an Fils und Lauter. Hrsg.: Walter Ziegler und Karl-Heinz Rueß; Veröffentlichungen des Kreisarchivs Göppingen, Bd. 12, Göppingen 1986, S. 95–101, Abb. 43ff.

²¹ Retabel aus Schwendi um 1500, Schwendi, Landkreis Biberach, Kath. Kirchengemeinde, St. Annenkapelle. In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 43, S. 455f, Abb. 580, S. 436.

²² „Aufgeklebte und glanzvergoldete Papiersterne aus dem 19. Jh.“ – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 442.

²³ Bekrönender Kamm auf Schrein und geschnitztes Rankenwerk erneuert. – Ebd. S. 455.

²⁴ Rolf Schweizer vermutet, dass die Initialen „S“ für den Maler Striegel, „V“ für Ulm und „M“ für den Schnitzer der Skulpturen bestimmt waren. – Schweizer (wie Anm. 8), S. 45.

²⁵ Gerhard Weiland: Künstlerinschriften auf Ulmer Retabeln. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 317. – Anna Mohrat Fromm: Martin Schaffner – Mira depinxerat arte. – Ebd., S. 211.

der Katharinenkirche.²⁶ Deshalb wird die Figur hier auch nicht näher behandelt.

Die Figur ist 94,5 cm hoch und stellenweise beschädigt.²⁷ Auf der rechten oberen Kopfpartie fehlen von der Haube und vom Kopftuch vermorschte Teile. Auch die beiden Unterarme sind abgebrochen. Ebenfalls fehlt ihr Attribut, das Salbgefäß, das sie wahrscheinlich in der linken Hand hielt. Die in frontaler Haltung stehende Magdalena trägt ein unterhalb der Brustpartie gegürtetes und eng anliegendes blaues Kleid und darüber ein von ihren beiden Schultern herabfallendes blaugefüttertes rotgefasstes Gewand. Der Stoff lässt ihre Körperformen erahnen; Brüste und Oberschenkel sind durch das Gewand sichtbar.

Ein Zipfel des quer über den Unterkörper gezogenen Mantels wird von der rechten Hand der Figur hochgehalten. Die dadurch entstandene Stoffbahn verläuft mit einer breiten Schwingung; die übrigen Falten zeigen dagegen eine eher strenge und steife Form. Kräftige Knickungen und winkelige Elemente bestimmen die Faltenpartie des Schoßbereiches. Obwohl Magdalena das über ihre Schulter fallende Haar offen trägt, wirkt das eingefallene und schmallippige Gesicht streng und verhärmt. Haube und Kopftuch verdecken gänzlich ihre Kopfhaare und ihre Stirn, was ihr einen asketischen und puritanischen Ausdruck verleiht.

Sebastian (20. Januar)

Zur rechten Seite der weiblichen Skulptur ist, ebenfalls in frontaler Position platziert, der Hl. Sebastian dargestellt (Abb. 3). Die aus Lindenholz geschnitzte und rückseitig ausgehöhlte Figur ist 96,5 cm hoch und an mehreren Stellen beschädigt.²⁸ Der linke Unterarm und Teile der Füße fehlen, ebenso ein Stück des von der rechten Hand hochgehobenen Gewandzipfels. Auch seine Standfläche ist erneuert. Ebenfalls fehlt das mit ziemlicher Sicherheit mit der abgebrochenen linken Hand festgehaltene Attribut, der Pfeil. Die als junger Ritter wiedergegebene Gestalt hat eine leicht geschwungene Körperhaltung mit einem schwach hervortretenden Spielbein. Sebastian trägt darüber ein knöchellanges, blaues Gewand, einen goldgefassten, schürzenartigen und ärmellosen

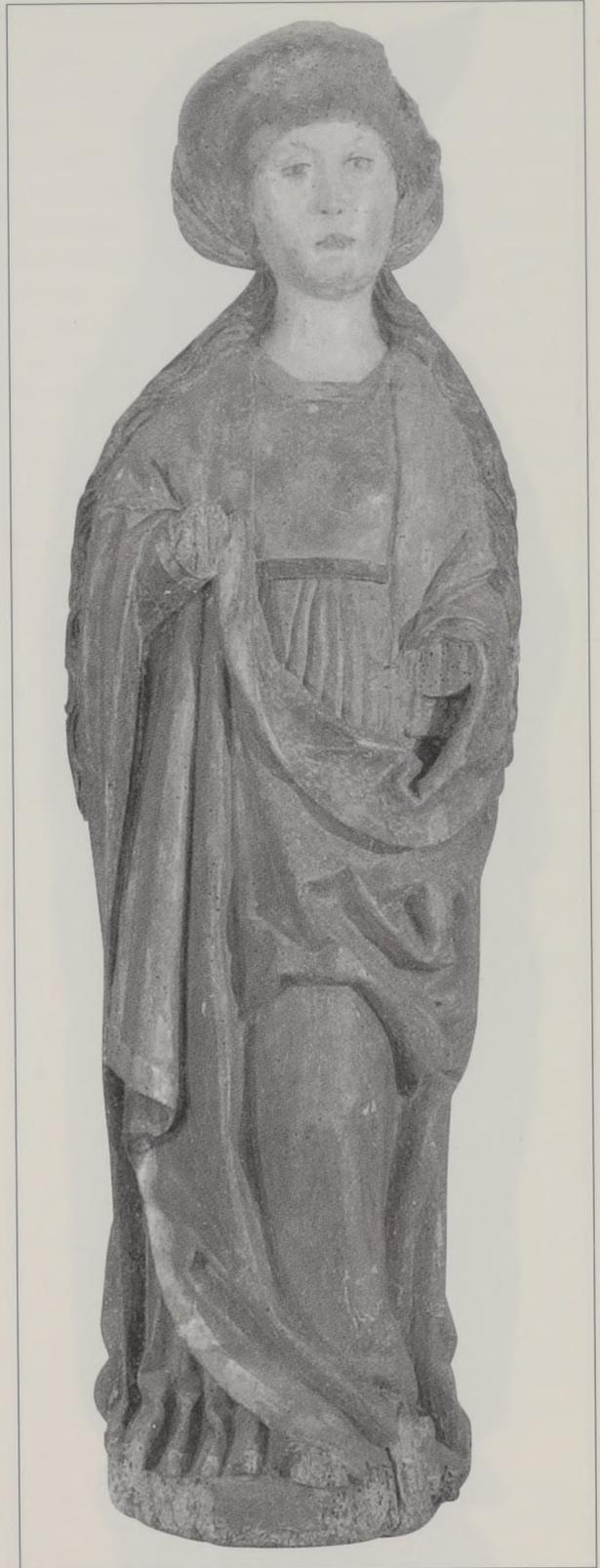


Abb. 2: Maria Magdalena – Murrhardt, Stadtkirche.

²⁶ Schahl (wie Anm. 1), S. 588.

²⁷ Ebd., S. 582; Abb. 438.

²⁸ Ebd., S. 582, Abb. 439.



Abb. 3: Sebastian – Murrhardt, Stadtkirche.

²⁹ Ebd., S. 582, Abb. 440.

Umgang. Von seinem roten Hemd ist nur der rechte Ärmel sichtbar. Eine lange Schleife des Gewandes wird über den linken Unterarm geschlungen und fällt seitlich gerade herab.

Die Kleidung ist zwar schlicht, aber dennoch ideenreich gestaltet. Im Vergleich zu den üblichen Gewändern, die den Körper bis zur Fußsohle gänzlich verhüllen, trägt Sebastian ein Kostüm, das vorne unterhalb der Knie mit einem kreisförmig verlaufenden Saum endet und die Füße mit den roten Strümpfen freilässt. Das hinter dem Leib herabfallende und blaugefasste Gewandteil ist länger und schafft dadurch nicht nur eine reizvolle und seltene Gewandlösung, sondern auch einen farblichen Dreiklang von gold, blau und rot. Die Falten fallen beidseitig vertikal herab und der ruhige Fluss der Gewänder trägt zur Statik der Figur bei.

Der Kopf ist leicht nach links unten gewendet und der damaligen Mode entsprechend mit einem Barett bekrönt, das zweifarbig, rot-blau, gefasst ist. Die hinaufgeklappte Krempe des Hutes ist schräg und nach oben spitz gestaltet. Die bis zu den Schultern reichenden Haare mit den weichgekräuselten Locken verleihen dem fein geschnittenen, schmalen Antlitz einen edlen Ausdruck. Die Augenlider sind gesenkt; die halboffenen Augen blicken in eine nicht bestimmbar Richtung herab, was das Gesicht etwas nachdenklich stimmt. Er hat eine feine und wohlgeformte gerade kleine Nase und einen schmallippigen geschlossenen Mund, der auch Ernstheit ausdrückt, aber den jugendlichen Charme des Heiligen nicht beeinträchtigt. Der fehlende linke Arm war wohl auf Brusthöhe nach oben gehalten, die Rechte greift nach einem abgebrochenen Faltenfragment. Mit dieser Gestik wird die Grazilität der Figur noch gesteigert.

Veit (15. Juni)

Auf der linken Seite des Gehäuses (vom Betrachter aus rechts) steht der Hl. Veit (Abb. 4). Die 101,5 cm hohe Figur ist ebenfalls aus Lindenholz und auf der Rückseite ausgehöhlt. An einigen Stellen ist sie beschädigt: auf der rechten Seite des Kopfes sind gewaltsame Einwirkungen von einem Beilhieb zu erkennen und sein Attribut, das Ölgefäß, sowie ein Teil des Sockels sind vermorscht.²⁹ Die frontale Strenge der Skulptur wird durch die leicht nach rechts geneigte Kopf-

haltung und der Linkswendung des Körpers aufgelockert, was auch die Stellung der Füße verstärkt. Er trägt ein goldgefasstes, langes und weitgeschnittenes Gewand. Der V-förmige Ausschnitt des blaufarbigem Schalkragens macht das hoch zugeknöpfte rote Hemd sichtbar. Der untere Mantelsaum ist diagonal abgeschnitten und lässt die Schuhe frei. Die Ärmel des Gewandes sind stoffreich und weit herabhängend. Auf dem linken Oberarm und von der linken Hand unten stützend, von der rechten am Henkel greifend, hält der Heilige sein Attribut, den Krug. Mit dem Nach-außen-kehren der blaugefassten Futterseite des Gewandstoffes wird die Bewegtheit der auch durch die Falten belebten Oberfläche der Plastik verstärkt.

Der charmante Jüngling trägt auf seinem Haupt ein die Stirnpartie bedeckendes Barett. Seine langen und dicht gelockten Haare fallen über die Schulter. Das etwas vollere und ovale Gesicht hat ein leichtes Doppelkinn und ein Grübchen. Mit den halb geschlossenen Augen blickt er nach unten. Von seinem feinen und schmalen Mund ist die Oberlippe, genauso wie beim Sebastian, dünner und an den Mundwinkeln ein bisschen nach oben gezogen. Die Figur strahlt eine leicht kokettierte Haltung und einen Hauch jugendlicher Arroganz aus. Dieser Eindruck entsteht durch den leicht zurückgeworfenen Kopf und die von oben etwas phlegmatisch herabblickenden Augen.

Alle drei Figuren tragen noch die Reste der Originalfassung. Bei vielen restaurierten, mit einer neuen Fassung versehenen, vor allem bei vergoldeten Plastiken, ist die Wirkung häufig beeinträchtigt. Nach dem Wiederauffinden der starke Beschädigungen aufweisenden Skulpturen, wurden diese auf die Veranlassung des Heimat- und Kunstvereins hin von einem Schwaikheimer Restaurator gereinigt und konserviert. Bei der Restaurierung wurden nur erhaltende Maßnahmen ergriffen, weil die Ergänzung der verlorengegangenen Teile abgelehnt worden war.³⁰

Die Ikonographie der beiden Heiligenfiguren

Sebastian

Nach der Überlieferung von Ambrosius starb der aus Mailand stammende Sebastian in Rom



Abb. 4: Veit – Murrhardt, Stadtkirche.

³⁰ Trefz (wie Anm. 14), S. 2.

gegen Ende des 3. Jahrhunderts den Märtyrertod. Als ritterlicher Anführer der kaiserlichen Garde Diokletians ermutigte er in den Gefängnissen die Anhänger des Christentums und wurde deshalb an einen Baumstamm gebunden und von numidischen Bogenschützen durchbohrt.³¹ Die Witwe des Märtyrers Kastulus pflegte den tot geglaubten Sebastian wieder gesund. Nach seiner Genesung warf er Diokletian seine grausamen Taten gegen die Christen vor, daraufhin wurde er totgeschlagen und sein Leichnam in die Cloaca maxima geworfen. Der junge Märtyrer erschien im Traum einer christlichen Frau, Lucina, die das Zeichen wahrnahm und den Toten in den Katakomben unter der heutigen Kirche „S. Sebastiano ad catacumbas“ in Rom bestattete, wo seine Gebeine auch heute noch in einem Steinsarg ruhen.³² Er wurde schon seit dem 4. Jahrhundert in Rom verehrt. Sein Kult in Deutschland erreichte seinen Höhepunkt in der Zeit der Pestepidemien, und er wurde zusammen mit Rochus der Schutzheilige der Pestkranken. Auch als Patron der im 15. Jahrhundert aufkommenden Schützenbruderschaften und als einer der Vierzehn Nothelfer war er sehr beliebt.³³ Es gab eine Reihe von Sebastiansbruderschaften im Herzogtum Württemberg, auch solche in unserer Nähe, wie in Löwenstein und in Geislingen, wo in der Stadtkirche schon seit 1437 ein Altar der Gemeinschaft existierte.³⁴ Die Mitglieder versammelten sich zweimal im Jahr vor dem Altar, um für das Seelenheil ihrer Brüder zu beten. Auch in Murrhardt existierte seit dem 14. oder 15. Jahrhundert eine Sebastiansbruderschaft, die aber nach der Reformation aufgelöst wurde.³⁵ Der Flügelaltar ist zwar nicht Sebastian geweiht, sondern Maria, der Schutzpatronin der Kirche, aber Sebastian war Mitpatron.

Unter den erhaltenen Sebastiansdarstellungen finden wir verschiedene Typen. Häufig wird Sebastian als Krieger, in Rüstung mit

Schild und Lanze oder als vornehm gekleideter junger Herr, im langen Gewand und mit Barett oder Hut, mit Pfeil in der Hand wiedergegeben. Mit der Pestwelle kam ein weiterer ikonographischer Typ auf, der noch größere Verbreitung fand: der Märtyrer als bartloser Jüngling, der mit entblößtem Körper, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, an einen Baumstamm gefesselt ist und von Pfeilen durchbohrt wird.³⁶

Veit

Der schon im Kindesalter von seinem christlichen Glauben überzeugte Knabe stammte aus Sizilien. Nach der Legende konnten ihn weder väterliche Schläge noch richterliche Mahnungen von seiner Überzeugung abbringen. Er widerstand sogar der Versuchung, in die sein Vater ihn locken wollte: Dieser sperrte ihn mit musizierenden Mädchen ein. Beim Lauschen sah der Vater den Sohn mit sieben Engeln und zwölf Lampen umgeben und er verlor dabei sein Augenlicht. Durch das Gebet seines Sohnes wurde er aber geheilt. Auf das Geheiß eines Engels floh Veit mit seinem Erzieher Modestus und seiner Amme Crescentia nach Lukanien. Durch seine wundersamen Heilungen bekannt geworden, wurde er zu Diokletian gerufen, um dessen fallsüchtigen Sohn zu heilen. Da er nicht den heidnischen Göttern opfern wollte, ließ man ihn in den Kerker einsperren und in einen heißen Ölkessel werfen. Unversehrt überstand er alle Martyrien. Er starb schließlich zusammen mit seinen treuen Begleitern an einem Flussufer und wurde von einer Christin bestattet. Seine Reliquien kamen außer nach St. Denis, Corvey auch nach Prag, wo sein Arm und sein Haupt im Veitsdom bewahrt werden.³⁷

Zahlreich ist der Darstellungstyp des Heiligen als elegant gekleideter Jüngling in pelzverbrämtem Mantel und Barett. Sein häufigstes Attribut ist der Ölkessel, seltener eine Ampel,

³¹ Hiltgart L. Keller: Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Stuttgart 1979, S. 449.

³² Ebd.

³³ Sebastian war auch noch der Patron der Soldaten, Jäger und Büchsenmacher, Feuerwehrlaute, Zinngießer und Steinmetzen. – In: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994, S. 318.

³⁴ Gerhard Fritz: Stadt und Kloster Murrhardt im Spätmittelalter und in der Reformationszeit (= Forschungen aus Württembergisch Franken 34), Sigmaringen 1990, S. 290f. – Heribert Meurer: Flügelaltäre der Spätgotik. – In: Gotik in Fils und Lauter (wie Anm. 21), S.132f.

³⁵ Fritz (wie Anm. 34), S. 291. – Die Quelle von 1520 enthält die Bitte des Murrhardter Abtes Oswald Binders an den Würzburger Bischof um die Bestätigung der festgesetzten Statuten der Sebastiansbruderschaft. (HStAS A 508, U 12). – Vgl. Fritz, Anm. 51, S. 291. – Außer dem Murrhardter Kloster und der Pfarrkirche gab es weitere Sebastianspatroninnen in den Kapellen von Laufen-Heerberg und Orendellsall – Eselsdorf. – Ausführlich über Patroninnen im Kloster und in den zugehörigen Pfarreien: Fritz (wie Anm. 34), S. 294–300.

³⁶ Kirschbaum (wie Anm. 34), S. 318–323.

³⁷ Keller (wie Anm. 31), S. 503f. – Kirschbaum (wie Anm. 33), S. 579.

die auf die Erblindung des Vaters hinweist, oder ein Knüppel, mit dem er geschlagen wurde. Manchmal wird er als bis zur Hüfte unbekleideter, in einem Ölkessel stehender junger Mann wiedergegeben.

Als einer der Vierzehn Nothelfer wurde er häufig bei verschiedenen Krankheiten angerufen – gegen Epilepsie oder, wie in der Volkssprache, gegen den – der Name deutet es schon an – Veitstanz. Neben Besessenheit, Bettnässen und Unfruchtbarkeit sollte Veit auch noch als Beschützer der Bauern diese vor Unwetter bewahren und für eine gute Ernte sorgen.³⁸ Er war nicht nur der Nationalheilige von Böhmen, sondern auch Schutzpatron des sächsischen Königshauses und der Landespatron von Sizilien.³⁹

Sein Kult im schwäbischen Raum manifestiert sich in der Veitskapelle von Mühlhausen bei Stuttgart, die 1380 von Reinhard von Mühlhausen gestiftet worden ist.⁴⁰ Er ließ die Kirche zum Andenken seines verstorbenen Bruders Eberhard errichten, mit dem er am Hof Kaiser Karls IV. von Prag als Beamter tätig war. Sowohl die Wandmalereien der Kirche als auch der ehemalige Hochaltar, die durch Prager Künstler ausgeführt worden sind, zeigen nicht nur ikonographisch, sondern auch stilistisch die Vorliebe für die böhmische Kultur und die Verehrung ihrer Heiligen. In den hochrangigen gotischen Werken der böhmischen Exportkunst ist die Legende des Hl. Veit an den Chorwänden und Veit als Einzelfigur auf dem linken Flügel des heute in Stuttgart aufbewahrten Altares dargestellt.⁴¹

Die Schreinfiguren in der Literatur

Da nur wenige Veröffentlichungen über das Flügelretabel vorhanden sind, wissen wir auch von den Schreinskulpturen sehr wenig. Anlässlich der Restaurierung der wieder entdeckten Heiligenfiguren stellte Trefz diese 1968 der Öffentlichkeit vor.⁴² Schahl beschränkte sich

nur auf die Mitteilung der Maße und des Erhaltungszustandes der damals noch im Helferhaus von Backnang aufbewahrten Figuren. Ohne nähere Begründung zieht er aber in Erwägung, dass der „Hl. Veit wahrscheinlich vom Meister der Öffinger Retabelfiguren, Maria und hl. Veit von einem Mitarbeiter seiner Werkstatt“ stammen könnten (Druckfehler, gemeint ist mit dem zweiten wohl Sebastian).⁴³

Unter Heranziehung der schriftlichen Quellen versuchte Schweizer die Stationen des Retabels zurückzuverfolgen und wies auf eine mögliche Rekonstruktion des Schreines hin. Er dachte daran, die nach Backnang abgewanderten Skulpturen wenigstens als Kopie in einem neuen Gehäuse für die Murrhardter Kirche wieder zu gewinnen.⁴⁴ Erst in den achtziger Jahren wurde von den Statuen in einem Aufsatz über Werke der schwäbischen Bildhauerkunst auch außerhalb unserer Region berichtet. Wolfgang Deutsch erwähnte die Figuren des damals neu errichteten Murrhardter Retabelschreines als Vergleichsbeispiel zu dem von ihm ausführlich behandelten Altar der Wäscherhof-Kapelle. Er betonte nicht nur die gute Qualität der Murrhardter Arbeiten, sondern revidierte das Urteil von Schahl und wies zum erstenmal richtig auf die künstlerische Herkunft der beiden männlichen Statuen hin und nannte die als „unbe-zweifelbare, typische Weckmannarbeiten“.⁴⁵

Die Entstehung des Flügelretabels und der Auftraggeber

Die in den Quellen überlieferte Entstehungszeit des Altarschreines von 1496 fällt in die Zeit des Murrhardter Abtes Johannes Schradin. Schon Trefz wies auf ihn hin, erkannte aber nicht, dass die auf der Predella abgebildete Stifterfigur nicht mit Schradin identisch sein kann, da das Bild aus einer späteren Zeit stammt.⁴⁶ Schweizer stellte die zeitliche Verbindung zwischen Schradin und dem Retabel richtig.⁴⁷

³⁸ Kirschbaum (wie Anm. 33.), S. 579.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Dehio (wie Anm. 1), S. 550. – Ausstellungskatalog: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Bd. 1–3. Hrsg.: Anton Legner, Köln 1978. Bd.1, S. 339–342.

⁴¹ Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister. Stuttgart 1992, S. 304–311, Abb. S. 307.

⁴² Trefz (wie Anm.14).

⁴³ Schahl (wie Anm. 1), S. 582.

⁴⁴ Schweizer (wie Anm. 8), S. 43–46. – Die Abbildungen 52–54 stellen die drei Schreinfiguren dar und der Beitrag enthält einen gezeichneten Rekonstruktionsversuch des spätgotischen Retabels, Abb. 46.

⁴⁵ Deutsch (wie Anm. 20), S. 101.

⁴⁶ Trefz (wie Anm. 14).

⁴⁷ Schweizer (wie Anm. 8), S. 45.

Fritz befasste sich ausführlich mit seiner Person.⁴⁸ Der am 2. April 1486 eingesetzte Abt Johannes Schradin war ein loyaler Parteigänger Württembergs. Er starb 1501 und ist in der Kirche beigesetzt. Seine Aktivitäten waren vielfältig: Er bemühte sich nicht nur um den weiteren Aufbau des Klosters, sondern war auch landespolitisch aktiv. Unter Schradin stieg das geistige Niveau des Klosters erheblich und die klösterliche Disziplin nahm zu. Ebenfalls kam es zu einer vermehrten Tätigkeit des Scriptoriums. Schradin ließ mehrere seiner Mönche an den Universitäten Basel und Tübingen studieren. Sein großes Verdienst war der Ausbau der Stadt Murrhardt. Außer der Wiederherstellung und Erweiterung der Stadtmauer ließ er für die Klosterkirche mehrere Kunstwerke herstellen. Fritz erwähnt den 1498 entstandenen großzügigen Zyklus von Glasfenstern und mindestens zwei Altäre, aber gerade während Schradins 16 Jahre langer Amtszeit kam es überall zu einer Häufung von Retabeln. Möglicherweise wurden auch in Murrhardt mehrere Altäre in Auftrag gegeben.

Auf Grund von Steuerrechnungen aus Schwäbisch Hall stellte Fritz fest, dass 1494 Schradin öfter als sonst üblich dort zu Besuch weilte. Fritz vermutete, dass der Grund mit den Auftragerteilungen von den Altären und Glasmalereien im Zusammenhang stehen könnte.⁴⁹ Mit ziemlicher Sicherheit besaß die Kirche mindestens zwei, aber eher mehrere Bildwerke, die aus der Haller Schule stammten: eine im Fundus des Backnanger Altertumsverein 1945 untergegangene Grablegungsgruppe, die zeitweise im alten Gehäuse stand und ein auf 1470 datiertes Werk des Meisters des Heiligen Grabes der Haller Katharinenkirche, aus dem die heute im Retabel stehende Maria Magdalena stammt.

Der Gegenstand unserer Betrachtungen, das einzige erhaltene Retabel der Kirche, weist schon hinsichtlich seiner Schreinform keinen hällischen Ursprung auf. In der Haller Gegend

war ein anderer Retabeltyp verbreitet. Die von brabantischem Einfluss geprägten Schreine hatten eine querrrechteckige Form mit hochrechteckigen Überhöhungen auf den Innenseiten und auf der Mitte. Stilistisch waren diese stark von niederländischen Werken abhängig.⁵⁰

In der Amtszeit von Schradin war das führende Kunstzentrum in Südwestdeutschland Ulm. Ulm war nicht nur wegen der prosperierenden Wirtschaft bedeutend, sondern konnte auch auf eine jahrhundertealte Kunsttradition zurückblicken. Das Stadtbild wurde von dem mächtigen Münster dominiert, und seine Bauhütte wirkte wie eine Saugglocke auf die aus nah und fern kommenden Handwerker und Künstler. Die Parler und Hans Multscher brachten die Künste in Ulm zur Blüte, und die Bildhauerkunst und Malerei entwickelten sich im 15. Jahrhundert zu einem überregional wichtigen Wirtschaftszweig. Die in Gruppenarbeit hergestellten Flügelaltäre wurden regelrechte Verkaufserfolge. Kistler, Bildhauer, Maler und Fassmaler waren an den Altären beteiligt. Bei den gut gefüllten Auftragsbüchern konnten die Arbeiten nur in straff organisierten, rentabel arbeitenden und miteinander kooperierenden Werkstätten bewältigt werden. Neben den wichtigsten Ulmer Bildhauern wie Michael Erhard, Jörg Syrlin d. Ä. und d. J. gab es noch einen Künstler, den man erst im Jahr 1964 durch eine bei einer Restaurierung zum Vorschein kommende Signatur wiederentdeckt hat: Niklaus Weckmann, von dem auch die zwei männlichen Heiligenfiguren des Murrhardter Retabels stammen.⁵¹

Niklaus Weckmann und seine Werkstatt

Der Name Weckmann existiert in den Quellen mehrfach, nur seine Identität lag im Dunkeln.⁵² Der Großteil seiner etwa 600 Werke

⁴⁸ Fritz (wie Anm. 35), S. 59–66 und 342f.

⁴⁹ Fritz (wie Anm. 35), S. 342–343.

⁵⁰ Halbauer (wie Anm. 16), S. 334. – Hans Koepf: Schwäbische Kunstgeschichte. Bd. 1–3, Konstanz und Stuttgart 1963, Bd. 3, S. 20f.

⁵¹ Wolfgang Deutsch: Jörg Syrlin der Jüngere und der Bildhauer Niklaus Weckmann. – In: ZWLG 27, 1968, S. 39–82. – Wolfgang Deutsch: Syrlin der Jüngere oder Niklaus Weckmann? – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 7–27. – Alfred Schädler: Niklaus Weckmann – Bildhauer zu Ulm. – In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 43, 1992, S. 39–92.

⁵² Einige dieser Quellen wurden schon im Jahr 1911 publiziert. (Julius Baum: Ulmer Plastik, Stuttgart 1911, S. 159f). – Auch von Rott wurden viele der Quellen abgedruckt. – Hans Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Bd. 2. Ältschwaben und die Reichsstädte, Stuttgart 1934. – Weiland ergänzte mit den bisher nicht veröffentlichten Archivdaten die schon abgedruckten Quellen und stellte diese zusammen. – Gerhard Weiland: Die Lebensdaten des Bildhauers Niklaus Weckmann und seines Sohnes nach den Schriftquellen. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 479–483.

wurde von Gertrud Otto einem anderen Künstler, Jörg Syrlin d. J., zugeschrieben.⁵³ Eine bei der Restaurierung der Ritterfigur des Stefan von Gundelfingen entdeckte Signatur Weckmanns stellte die bisherigen Forschungsergebnisse auf den Kopf. Mit einem Schlag entpuppte sich Syrlin d. J., der angeblich die weckmannschen Arbeiten angefertigt hatte, als „Kaspar Hauser der Kunstgeschichte“. All die Werke, die Otto Syrlin d. J. zugeordnet hatte, stammten aus der Werkstatt Weckmanns. In einer ausführlichen Studie von Wolfgang Deutsch wurden die strittigen Fragen aufgeklärt. Die „Archivleiche“, wie er den Bildhauer Weckmann nannte, konnte mit seinem riesigen Oeuvre zusammengebracht werden.⁵⁴

Über die Herkunft Weckmanns ist nichts bekannt. Auch über die Schulung des im Jahr 1481 in Ulm eingebürgerten und bis 1527 nachweisbaren Künstlers wurde viel gerätselt.⁵⁵ Als mögliche Stilquellen sah Otto die Wiener Plastik der Niclaus-Gerhaert-Nachfolge.⁵⁶ Deutsch schließt sich dieser Meinung auch an, aber vermutet noch den Einfluss des Münchners Erasmus Grassers.⁵⁷ Auf Grund der gemeinsamen oberrheinischen Wurzeln der beiden Vorbilder suchte er das Einflussgebiet für die künstlerische Prägung Weckmanns am Oberrhein.⁵⁸ Alfred Schädler widersprach dieser Annahme und meinte, den Ursprung für Weckmanns Kunst eher in der Ulmer Plastik, vor allem im Einfluss von Michel Erhard, zu finden.⁵⁹ Ebenfalls in der Ulmer Tradition, konkreter in dem Meister des Hausener Altars, vermutet Heribert Meurer die stilprägende Basis für Weckmanns Plastiken.⁶⁰ Bedauerlicherweise

sind aus den ersten zehn Jahren seines Schaffens keine Werke bekannt. Von seinem heute noch erhalten gebliebenen riesigen Skulpturenbestand ist leider gerade das als Hauptwerk geltende Retabel, der Biberacher Altar von 1490, im Bildersturm vernichtet worden.⁶¹ Aus den erhaltenen Quellen wissen wir aber anhand einer detaillierten Beschreibung von seinem aufwendigen Programm. Die Flügelmalereien wurden von Martin Schongauer ausgeführt.

Das erste erhaltene Werk ist das auf 1492 datierte Sebastiansretabel des Ulmer Münsters.⁶² Von 1493 sind das Haslacher Retabel,⁶³ von 1494 das Kilchberger Retabel⁶⁴ und ein Altar in Osogna/Tessin überliefert.⁶⁵ Im Diözesanmuseum von Rottenburg sind die 1495 datierten Figuren der Hl. Martin, Theodul und Maria aufbewahrt.⁶⁶ Gleichzeitig mit diesen sind die Figuren des Heerbergers Nebenretabels entstanden, die heute im Dominikanermuseum von Rottweil stehen.⁶⁷ Auch das nicht genau datierte Retabel der Wäscherhof-Kapelle muss aus dieser Zeit stammen.⁶⁸

Für unsere Betrachtungen ist das Jahr 1496 von besonderer Bedeutung, weil das Murrhardter Retabel aus dieser Zeit stammt. Sowohl auf Grund der Quellen als auch anhand der Anzahl der existierenden Werke können wir nicht nur feststellen, dass die Werkstatt Weckmanns eine außerordentliche Größe mit vielen Aufträgen haben musste, sondern auch ableiten, dass der Meister allein unmöglich in der Lage war, all diese Arbeiten in der kurzen Zeitspanne eigenhändig auszuführen. Aus dem arbeitsreichen Jahr 1496 blieb eine Quelle erhalten, die bestätigt, dass Weckmann für einen heute nicht

⁵³ Otto (wie Anm. 17).

⁵⁴ Deutsch (wie Anm. 51), S. 39–82.

⁵⁵ Deutsch (wie Anm. 16), S. 7–27 und Heribert Meurer: Künstlerische Herkunft und Anfänge des Niklaus Weckmann. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 65–77.

⁵⁶ Otto (wie Anm. 17), S. 211ff.

⁵⁷ Deutsch (wie Anm. 16), S. 14.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Schädler (wie Anm. 51), S. 42ff. – Meurer (wie Anm. 16), S. 65.

⁶⁰ Meurer (wie Anm. 16), S. 76.

⁶¹ Deutsch (wie Anm. 51), S. 55–64. – Die überlieferten Quellen mit Kommentaren enthalten die Quittung für Weckmann, sowie die ausführliche Beschreibung des Retabels samt Flügelbildern von Martin Schongauer und den Bericht von der Zerstörung des Altares im Bildersturm von 1531. – Vgl. auch bei Weiland (wie Anm. 25), S. 479, Nr. 3.

⁶² Vgl. Anm. 18.

⁶³ Vgl. Anm. 19.

⁶⁴ Das Kilchberger Retabel von 1494, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, Inv. Nr. 1969–783 stellt im Schrein die Marienkrönung dar. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 33, S. 450f, Abb. 103.

⁶⁵ Im Retabelschrein des Exportaltares von 1494 sind Maria, Georg und Markus dargestellt. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 66, Abb. 46.

⁶⁶ Hl. Barbara, Martin und Theodul. Inv. Nr. 24–26. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 11, S. 442, Abb. 50.

⁶⁷ Hl. Wendelin, Sebastian, Veit, Martin und Laurentius. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 21, S. 445 f, Abb. 51f.

⁶⁸ Vgl. Anm. 20.

mehr erhaltenen Altar in St. Leonhard in Ulm, den er mit dem Maler Schüchlin zusammen ausführte, 28 fl bekam.⁶⁹ Ebenfalls aus diesem Jahr stammen noch weitere, qualitätvolle Arbeiten: das Ennetacher Retabel⁷⁰ und der als Spitzenwerk eingestufte Altar von Ochsenhausen, heute in Bellamont und im Liebighaus, Frankfurt.⁷¹ Möglicherweise wurde auch schon an den vor 1500 fertiggestellten Holzfiguren für das Gewände des Westportales des Ulmer Münsters gearbeitet, da ein Auftrag von dieser Größenordnung in der Regel Jahre benötigte.⁷² Die Vielfalt der Figuren zeugt von verschiedenen Meisterhänden. Wir müssen davon ausgehen, dass noch weitere, heute nicht mehr vorhandene Skulpturen aus dem selbigen Jahr existierten.

Schon unter den oben genannten Arbeiten der 1490-er Jahre können wir einerseits Qualitätsunterschiede, andererseits sich häufiger wiederholende Elemente, Gewandmotive und ganze Körperpartien bei den Figuren beobachten. Niklas Weckmann arbeitete in seiner großbetrieblich geführten Werkstatt mit vielen auch anderswo geschulten Gesellen und mit ganz spezifischen Arbeitspraktiken. Mit einer Art Versatzbauweise wurden schon vorhandene Figurenteile aus seinem Formenfundus wiederverwendet, je nach Bedarf Kopftypen, Attribute mit neuen Körpern kombiniert oder modifiziert.⁷³ Auch bei einigen der schon genannten und späteren Arbeiten der Werkstatt können wir dieses Phänomen sehen. Unter der Führung von Weckmann wurden in seiner Werkstatt „Meisterwerke massenhaft“ – so hieß auch die ihm gewidmete große Ausstellung von 1993 – hergestellt.

Die Murrhardter Skulpturen und Vergleichswerke in der Weckmann-Werkstatt

Die zwei Heiligenfiguren Sebastian und Veit von Murrhardt sind keine typengleichen Wiederholungen, die nach derselben formalen Konzeption gestaltet sind. Auch ihre Gewänder finden sich nicht in der gleichen Konfiguration mit faltengleichen Drapierungen wieder, wie das in einigen Arbeiten der Werkstatt öfters vorkam. Dennoch weisen sie mit einer ganzen Reihe von Skulpturen der Werkstatt in vielerlei Hinsicht partielle Ähnlichkeiten im Faltenwerk, im Körperbau und verwandte Züge in den Gesichtern auf.

Sebastian

Nach Claudia Lichte kommt der ikonographische Typ des jugendlichen und mit einem langen Gewand höfisch bekleideten Hl. Sebastian nur zweimal innerhalb der Weckmann-Werkstatt vor: im ehemaligen Heerberger Nebenretabel von 1495, heute in Rottweil, und in der Kirche von Mengen-Ennetach, St. Cornelius und Cyprian vom zerstörten Retabel von 1496.⁷⁴ Der Murrhardter Sebastian erweist sich als dritte Figur in der Gruppe des genannten und in der Werkstatt nur selten auftretenden ikonographischen Types, im Gegensatz zu den häufig dargestellten, nur mit einem Lententuch bekleideten, nackten oder nur mit einem quer über den Körper gelegten Tuch bedeckten Sebastiansfiguren. Sowohl in der Bekleidung als auch in der Gesichtsbildung weicht der Murrhardter Sebastian von den beiden – die

⁶⁹ Die Quelle vollständig gedruckt bei Weiland. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 479f, Nr.4.

⁷⁰ Vom ehemaligen Hochaltarretabel von Mengen-Ennetach sind noch die Figuren der Hl. Maria, Sebastian und der Bischof erhalten. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Abb. 118, S. 100. – Sebastian ebd.: Kat. Nr. 18, S. 444 und S. 81, Abb. 79. – Auch bei Otto (wie Anm. 17), S. 117ff, Abb. 125.

⁷¹ Aus der Klosterkirche Ochsenhausen stammenden Figuren sind zwischen 1496–99 entstanden und gehören zu den besten Arbeiten der Epoche, die wegen ihrer hochrangigen Qualität eine ganze Reihe Nachfolgewerke hatten. Unter diesen sind die Bingerer Skulpturen gleichwertige Arbeiten. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 47f, S. 457ff, Abb. 7ff, 91, 96, 104ff, 174. – Otto (wie Anm. 17), S. 116 – Schädler (wie Anm. 51), S. 34f.

⁷² Otto (wie Anm. 17), S.135ff. – „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 45, S. 456; Abb. 11, 54, 77, 80, 99, 107–114 und 371.

⁷³ Häufig wurden Teile von Gewänder mit den identischen Faltenformen, gelegentlich sogar gesamte Gewandsysteme wiederholt. Gertrud Otto stellte die werkstatttypische Faltelemente zusammen und benannte sie als „Fischblase“, „Brücke“, „Rolle“, „Dreieck“, „Hakenfortsatz“, „Umschlag“ und „Strahlenbündel“. Die „Fischblase“ ist ein an ein spätgotisches Maßwerk erinnernde Form, die „Brücke“ ist ein sich von der Stofffläche abhebendes Verbindungselement zweier Faltenzügen, die „Rolle“ ist eine sich beidseitig spaltende Röhrenfalte, das „Dreieck“ entsteht durch die Verbindung von zwei Faltenstegen, mit dem Umbiegen des Faltenendes in die Gegenrichtung bildet sich ein „Hakenfortsatz“, durch die Festklemmung des Stoffes unter dem Arm entsteht eine „Schlinge“. Vielfältig ist das Motiv des „Umschlages“, unter dem man das mit dem plötzlich nach außen wendenden umgebogenen Faltelement des herabhängenden Mantels versteht. Eine sich fächerartig ausbreitende Faltengruppe nennt Otto „Strahlenbündel“. – Beschrieben und mit zahlreichen Zeichnungen demonstriert. – Otto (wie Anm. 17), S. 121–124, Abb. 127f. – Claudia Lichte: Ein blühender Kunstbetrieb – die Werkstatt des Niklaus Weckmann. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 89f, Abb. 100.

⁷⁴ „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 444. – Vgl. Anm. 70.

auch unterschiedliche Typen sind – ab. Der lebensgroße Ennetacher Sebastian ist wie der Murrhardter Veit von einem weitgeschnittenen Gewand umhüllt. Der Mantel hat denselben tief ausgeschnittenen Kragen, der die Brustpartie offen lässt und ebenfalls die weit herabhängenden weiten Ärmel. Mit raumgreifenden Schwüngen sind die Falten gestaltet. Der Heilige hält sein Attribut, einen Baumstamm, unter den linken Arm geklemmt. Zwischen der Murrhardter Figur und dem Ennetacher Sebastian gibt es bis auf die Körper- und Armhaltung weder im Kostüm noch in der Gesichtsbildung Übereinstimmungen. Auch der Heerberger Heilige verkörpert einen anderen Typ mit seinem gegürteten Gewand, in dem die von der rechten Schulter herabfallenden, spiralförmig gedrehten Mantelteile von der linken Hand diagonal herübergezogen werden. Abweichend sind auch ihre Physiognomien.

Nicht nur in seiner Ikonographie ist unser Sebastian eine Seltenheit innerhalb der Weckmann-Werkstatt. Auch kostümlisch gehört die Figur zu den rar vertretenen Stücken mit dem wadenlangen, schürzenartigen Umhang. Weckmann gewährte seinen Figuren nur selten Beinfreiheit. Er bevorzugte bei der Mehrzahl der Skulpturen die den ganzen Körper umhüllenden Gewänder, dominiert von üppigen und schwingenden Stoffbahnen mit den aus dem werkstattspezifischen Formenvokabular entnommenen Faltenmotiven. Der Murrhardter Sebastian ist von einer Leichtigkeit gekennzeichnet, die nicht nur durch den schmalen und schmalschultrig gebauten Körper hervorgerufen wird, sondern auch durch die Kürze des Rockes. Aus dem Vergleich mit einer Reihe von Figuren ergibt sich, dass weder Sebastian noch Veit zu den mehrfach wiederholten Skulpturen gehören. Aber diese Behauptung kann nur für die untersuchten und nicht für alle der vorhandenen und verlorenen Werke des gesamten Bestandes gültig sein. Hinsichtlich der Faltenebung gehört das Gewand des Sebastian zu den schlichteren Lösungen, die sparsam an Motiven sind und dennoch eine individuelle, nicht gerade leicht ablesbare Konfiguration aufweisen. Zwischen den glatten Flächen der Brust- und Beinpartie konzentrieren sich die überwiegend in abstrakten Elementen aufgeteilten Stoffformationen auf den mittleren Teil der Schürze.

Der Schoßbereich wird von zwei großen Faltenzügen beherrscht, die sich unterhalb der Bauchpartie in einem spitzen Winkel treffen. Von der rechten Brustpartie aus nimmt eine markante, in einer leichten Biegung verlaufende, tütenförmige Querfalte ihren Lauf, die zur Schoßmitte in einer „Brücke“ endet und den vom rechten Unterarm entspringenden senkrecht herabfallenden Faltenzug auffängt. Durch die diagonale Falte wird die Stoffpartie einerseits geteilt, andererseits entsteht eine V-förmige Fläche, die mit ihren Binnenformen einer „Fischblase“ und einem schräg gesetzten, abgeplatteten „Dreieck“ ähnelt, die wie eine Insel wirkt. Die sich auf der rechten Hüfthöhe ausschwingende Falte endet in einem Zipfel, der von der rechten Hand des Heiligen hochgehoben wird. Das Motiv mit dem von der Hand hochgehobenen Gewandzipfel hat eine längere Tradition. Von den Figuren der Weckmann-Werkstatt, die dieses Motiv aufweisen, wird aber die Falte auf der Brusthöhe festgehalten oder unter einem Arm festgeklemmt. Die gleiche Haltung des rechten Armes und auch der Hand finden wir nur sporadisch und nur in einer anderen Funktion: Der Ennetacher Sebastian hielt sein Attribut, den Pfeil, in seiner Rechten und der Martin von Heerberg, der mit der Ausnahme seines frontalen Kopfes auch die exakte Körper- und Armhaltung wie der Murrhardter Jüngling aufweist, reicht dem vor seinen Füßen knienden Bettler mit der ebenfalls identisch geformten rechten Hand eine Geldmünze.⁷⁵

Ähnliche Gewandlagen, die zum Teil mit den gleichen Faltelementen gegliedert sind, finden wir bei dem Nikolaus des Haslacher Retabels, einem Bischof aus Mengen-Ennetach und dem Theodul aus Rottenburg, der auch die fast identische Faltenkonstellation wie der Nikolaus aufweist. Bei allen drei Figuren ist eine große „Fischblase“ auf dem linken Brustbereich platziert, aber seitenverkehrt, und darunter ist eine „Brücke“ angebracht. Im Gewand des Sebastian erhält die „Fischblase“ eine vertikale Verlängerung, die wie eine lange Mulde aussieht, wodurch das gesamte Faltenmotiv eine gestreckte Form bekommt. Bei den Vergleichsfiguren entsteht durch das Hochheben des Stoffes eine große, diagonal verlaufende Falte, aber die Falte gleicht eher einer

⁷⁵ Vgl. Anm. 67.

schmalen und langen „Brücke“ und ist auch tiefer und in einer anderen Position gelagert. Eine lange, brückenähnliche diagonale Falte kommt auch bei dem Jakobus des Haslacher Altares vor. Alle drei Figuren des Retabels der Wäscherhof-Kapelle weisen ebenfalls diese schmale und gestreckte, beidseitig gespaltene Falte, die „Rolle“, auf und auch die schon erwähnten Motive. Sowohl bei dem Martin von Heerberg als auch bei dem Liborius aus dem viel späteren Adelberger Retabel können wir die auf der linken Brustseite angebrachte Fischblase wiederfinden, bei der letzteren Figur mit 180 Grad Drehung vertikal geformt.⁷⁶ All diese Gewänder weisen im Vergleich zu den späteren Arbeiten weniger Faltelemente auf und werden von diesen nicht über die ganzen Stoffflächen überzogen. In der Überzahl der Arbeiten der 90-er Jahre verlaufen die meist auf die eine Körperseite verlagerten Falten mit größeren und runderen Schwüngen, die stellenweise von den besagten Elementen unterbrochen werden. Die Gewandstrukturen reichen von den einfacheren Lösungen bis zu den voluminösen und kompliziert gebildeten Falten-systemen. In einigen Werken werden die Stoffe in einem weiten Schwung über den Boden weitergeführt oder sie werden aufgebauscht und mit Eigenleben gefüllt.

Neben den äußerst plastisch und weich erscheinenden Gewändern und den Spitzenleistungen der Epoche wie dem Sebastiansretabel und dem Ochsenhausener Altar, dessen ideenreiche und aufwendig gearbeitete fünf Figuren mit den Skulpturen von Bingen⁷⁷ verwandt sind, gehören der Haslacher Altar und das Retabel der Wäscherhof-Kapelle mit dem Murrhardter Flügelaltar zu den bescheideneren Werken der Werkstatt. Dennoch hebt sich Sebastian durch sein summarisches, aber keineswegs stereotypes und äußerst individuell gestaltetes Faltenwerk von den anderen Stücken ab. Auch in der Kopfbildung unterscheidet er sich von den

meisten Figuren mit seinem sanft geneigten Kopf, seinen feinen, fast feminin geschnittenen und ebenmäßigen Gesichtszügen. Mit seiner zarten Statur und Kostümierung gleicht er eher einem höfisch-heraldischen weltlichen Figurentyp der Internationalen Gotik als einem leidgeprüften Heiligen. Sein subtiles Antlitz mit den schmalen Lippen und feinen Ausschwüngen an den Mundwinkeln können wir in den 90-er Jahren bei männlichen Figuren nur in dem Exportaltar vom Tessin annähernd wiedererkennen. Der Hl. Georg als höfischer Jüngling mit einem sanften Lächeln und den verschmitzten Augen hat einen besonnenen Gesichtsausdruck und verkörpert einen anderen Typ als der nachdenklich gestimmte Sebastian. Trotz den vielzitierten Wiederholungen der gleichen Typen herrscht eine große Mannigfaltigkeit zwischen den Gesichtern. Wir müssen auch zwischen bärtigen Apostelköpfen mit den kräftigen, breiten Schädelformen, den betonten Backen der Ochsenhausener Figuren und den jungen Heiligenköpfen unterscheiden, die auf verschiedenen Qualitätsstufen stehen und von mehreren Händen herrühren. Es gibt große Abweichungen in der Kopfbildung zwischen den Gesichtern des Hausener und Heerberger Retabels, und die Gesichter der Rottenburger Figuren weichen von denen der Wäscherhof-Kapelle ab.

Nur einige der Madonnen weisen eine ähnlich fein geformte Mundpartie auf wie der Sebastian: die Madonnen aus Ennetach,⁷⁸ Erbach⁷⁹ und Ochsenhausen.⁸⁰ Gewisse Ähnlichkeiten können wir noch in der Mundform und in den rund-ovalen Gesichtern der beiden Marienfiguren des Altars aus Reutti 1498 feststellen, wobei die etwas pausbackigeren Gesichter mit dem Hl. Veit noch mehr Gemeinsamkeiten haben. Der Altar aus Reutti gilt auch als ein Spitzenwerk der späten 1490-er Jahre.⁸¹

Der Murrhardter Jüngling kündigt mit seinen Wesensmerkmalen und seinem lyrischen Aus-

⁷⁶ Das Adelberger Retabel der Ulrichskapelle im Landkreis Göppingen ist um 1511 entstanden. In dem Schrein stehen die fünf Figuren der Hl. Ulrich, Liborius, Cutubilla, Katharina und der Maria. – Otto (wie Anm.17), S.156f, – Heribert Hummel: Adelberger Kunst. – In: Gotik an Fils und Lauter (wie Anm. 20), S. 175–187, Abb. 87ff.

⁷⁷ Bingener Hochaltarretabel mit Madonna, Magdalena, Petrus, Paulus und Johannes dem Täufer von 1503. Landkreis Sigmaringen, Kath. Kirchengemeinde, Pfarrkirche Unserer Lieben Frau. – Otto (wie Anm. 17), S.116f. – „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 46, S. 456f, Abb. 92, 120 und 151.

⁷⁸ Vgl. Anm. 70.

⁷⁹ Otto (wie Anm.17), S. 129, Abb. 133.

⁸⁰ Vgl. Anm. 71.

⁸¹ Hochaltarretabel von Reutti, Kreis Neu-Ulm, Evangelische Pfarrkirche St. Margareta, datiert 1498. Die Flügelinnenseiten sind mit Reliefs der Verkündigung Maria und Geburt Christi geschmückt. – Otto (wie Anm.17), S. 172ff, Abb. 184ff. – „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 94, Abb. 115.

druck die ebenfalls höfischen Charakter verkörpernden Figuren des Krönungswerkes der Weckmann-Werkstatt von 1518 an.⁸² Der Hl. Cyriakus des Talheimer Altars im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart ist trotz seiner exquisiten Ausführung mit aufwendiger Bemalung und Vergoldung der Kleidung in einigen Punkten mit Sebastian vergleichbar. Sowohl in der geneigten Kopfhaltung als auch in der Gesichtsbildung und Haarbehandlung können wir verwandte Züge konstatieren. Die lockigen Haare der Talheimer Figur sind zwar kräftiger gebündelt, und durch ihre Kürze geben sie dem edlen Gesicht einen Rahmen, das dadurch etwas voller erscheint als bei Sebastian, aber das Antlitz hat dieselbe, nach oben hin breitere und zur Wangenpartie hin schmälere Form mit dem kleinen Doppelkinn. Nicht nur ihre Blickrichtungen, auch ihre Augen mit den halb-offenen Lidern und ihre Lippen gleichen einander. Aber vor allem ist es die liebevolle Auffassung, die die beiden miteinander verbindet. Das überaus reiche Faltenwerk seines Kasels ist anders konfiguriert. Durch die Goldauflage, die gemusterten Bordüren und die Bemalung des Untergewandes wird die Qualität der Figur noch zusätzlich gesteigert, aber all diese Faktoren sind die Verdienste des Fassmalers der Skulpturen und nicht die des Schnitzers.⁸³

Veit

Der Hl. Veit verkörpert zwar auch einen jugendlichen Typ von Holdseligkeit wie sein Gegenstück, aber sowohl in der Körperhaltung, in der Gewandauffassung als auch in seinem Gesichtsausdruck zeigt er Abweichungen. Durch das Zusammenspiel seiner leichten Körperdrehung und des weich fließenden Gewandes erscheint die Figur schwerelos. Er hat eine etwas gezierte, beinahe kokettierte Haltung. Während Sebastians Gewand mit den wie aufgesetzt wirkenden Falten keine überzeugende Stofflichkeit hat, trägt Veit einen Mantel, der durch seinen weich und locker fallenden Stoff eine leicht schwingende Bewegung seines Trägers suggeriert. Auch die weitgeschnittenen

Ärmel und die unter dem rechten Arm herabfallenden schalartigen Falten tragen zu dieser Wirkung bei. Die Falten konzentrieren sich auf die Schoßmitte und werden auf die linke Körperseite verschoben, die zwar ähnlich wie in vielen Weckmann-Figuren angelegt und schematisiert werden, aber in der Ausführung unterschiedlich sind. Die Faltenbahnen sind aus breiter und schmaler werdenden Stegen, die nicht kurvig verlaufen, sondern mit feinen Brechungen fortgeführt werden. Unterhalb der auf der Körpermitte platzierten weich geschwungenen Falte ist eine „Brücke“ angebracht, die als Verbindungselement die Faltengrate miteinander zusammenfügt. Die große Schoßfalte erhält zur Mitte eine nach unten gerichtete kleine Verlängerung, den sogenannten „Hakenfortsatz“, und unterhalb des rechten Armes nimmt eine schmale, abgeplattete, dreieckförmige Falte ihren Ausgang, die an die Schoßfalte grenzt. Die nach unten schmal werdenden Stoffmassen fallen in melodischen Schwüngen herab und breiten sich auf dem Sockel aus.

Auch die Gesichtsbildung und die Gebärdensprache unterscheidet sich trotz der ähnlichen Züge der beiden Heiligen. Veits Gesicht erscheint voller, fleischiger gebildet und sein Doppelkinn und Grübchen sind ausgeprägter. Die Augenlider seiner von oben herabblickenden Augen sind leicht geschwollen. Der ebenfalls schmal und anmutig geformte Mund ist auf der linken Seite länger und bei dem rechten Mundwinkel nach oben gezogen und wirkt leicht asymmetrisch. Er hat weniger von der harmonischen Schönheit seines Partners, aber mit seinem spitzbübisch anmutigen Gesicht gehört er zu den reizvollsten Figuren der Schaffensperiode der Werkstatt.

Die Weckmann-Werkstatt hat mehrere Veits-Figuren aufzuweisen, die in den 1490-er Jahren entstanden sind und den gleichen ikonographischen Typ darstellen: ein jugendlicher Mann, der von einem langen Mantel umhüllt ist und der in den meisten Fällen den Ölkessel vor seiner linken Brustpartie mit beiden Händen hält. Beim genaueren Betrachten müssen

⁸² Talheimer Altar von 1518, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, Inv. Nr. 1956-22. Im Schrein stehen links Pankratius, in der Mitte Maria mit Kind und rechts Cyriakus. In der Qualität hebt sich der Altar auch durch seine hervorragende Flügelmalereien von den anderen Retabeln ab. – „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 69, S. 466f, Abb. 10, 14, 22 und 138. – Otto (wie Anm. 17), S. 162–166, Abb. 180. – Deutsch (wie Anm. 51), S. 68, 75f. – Schädler (wie Anm. 51), S. 62f.

⁸³ Zu den Malereien des Talheimer Retabels: Anna Mohrat-Fromm: Bemerkungen zum Talheimer Retabelflügel. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 233f. – Anna Mohrat-Fromm, Hans Westhoff: Der Meister von Meßkirch. Forschungen zur südwestdeutschen Malerei des 16. Jahrhunderts, Ulm 1997, S. 231–236.

wir aber feststellen, dass all diese Figuren nur in einigen Punkten Gemeinsamkeiten aufweisen und sowohl in der Faltenbildung als auch in ihren Gesichtern unterschiedliche Auffassung haben. Der Hl. Veit des Retabels der Wäscherhof-Kapelle gehört zu den weniger qualitätsvollen Figuren.⁸⁴ Der junge Heilige in der strengen, frontalen Haltung, die auch durch die unterschiedliche Fußstellung nicht lockerer wirkt, hat ein ernstes und regungsloses Gesicht mit spröden Zügen. Wie auch bei den anderen Veitsfiguren wird ein Zipfel des Gewandes von der Hand emporgehoben und der Stoff quer vor dem Schoß über die andere Körperseite gezogen. Die dadurch entstandenen Falten weisen nur die Formen des abgeplatteten „Dreiecks“ und die langgestreckte, beidseitig gespaltene schräg gelagerte Röhrenfalte auf.

Die ebenfalls frontale Figur des Hl. Veit im Altar der Heerberger Lorenzkapelle von 1495 weist großteilig gebildete, weichschwingende und vollkurvige Stoffbahnen auf, die nur durch eine große „Brücke“ unterbrochen werden.⁸⁵ Das Zipfelmotiv wird hier auch seitenverkehrt verwendet. Durch das Volumen des Gewandes erhält die Gestalt eine gewisse Breite und wirkt behäbig. Das schöngeformte Antlitz blickt ausdruckslos und ohne emotionale Regung, was eine Unnahbarkeit des ersten Gesichtes hervorruft.

Die exakte Wiederholung der Arm- und Handhaltung der Murrhardter Heiligen finden wir beim Hl. Veit in der Annenkapelle zu Schwendi aus dem Jahr 1500.⁸⁶ Die Figur weist zwar die gleiche steife Haltung auf wie die Figuren in der Wäscherhof-Kapelle, aber sie hat ein pausbackiges Gesicht und ein freundlicheres und mehr knabenhaftes Aussehen. Von dem stark vergoldeten ärmellosen Umhang wird ein Zipfel unter den rechten Arm geklemmt. Die Faltenmotive konzentrieren sich – wie in Murrhardt – auf die linke Schoßseite und sind teils ähnlich konfiguriert: gleich sind die unterhalb des Kessels angebrachte weiche, kleine Falte und die untere große Schoßfalte, die nicht nur fast identisch geformt ist, sondern seitlich das gleiche kleine abgeplattete Dreieck

und an der unteren Spitze ebenfalls einen Hakenfortsatz zeigt. Lediglich die Binnenformen bestehen aus tütenförmigen Motiven. Nicht nur die Anzahl der Motive nimmt zu, auch die zeichnerische Schärfe der Falten. Ein sehr ähnlich konzipiertes Faltenwerk mit den schon bei der Murrhardter Figur erwähnten Elementen finden wir im Gewand des Hl. Pankratius des Talheimer Altars von 1528. Die tütenförmigen Elemente werden von der geometrischen Strenge befreit und weisen unregelmäßige Formen auf, die dadurch auch malerischer wirken. Alle anderen Gewandformen wurden veredelt, aber wir können einen gewissen Zusammenhang zwischen den Arbeiten von Murrhardt, Schwendi und Talheim nicht verleugnen. Zwischen dem Murrhardter Retabel und dem Talheimer Altar liegen 22 Jahre.

Eine mit der Figur von Schwendi verwandte Gewandanlage mit den tütenförmigen Binnenformen weist die Skulptur des ehemaligen Retabels der Pfarrkirche von Oberthingau auf.⁸⁷ Arm- und Handhaltung sowie das Motiv des unter den rechten Arm geklemmten Zipfels ist ebenfalls identisch. Die Gestalt des Veit ist aber einer viel stärkeren Drehung unterworfen und hat einen tieftraurigen, melancholischen Blick. Der untere, schräg und halbrund abgeschnittene Gewandsaum verläuft ähnlich wie in Murrhardt und die zwei, unter dem rechten Arm herabfallenden, schalartigen Falten sind bis auf das letzte Detail identisch. Sowohl in der Anordnung des Faltenwerkes als auch in einigen Details gibt es Übereinstimmungen. Bei der Murrhardter Figur sind die Formen übersichtlicher und klarer definiert, aber abgeplatteter gestaltet; hier wirken sie plastischer und malerischer. Bei diesen Vergleichen haben wir gesehen, dass aus dem „hauseigenen Formenfundus“ einige Motive und Körperhaltungen immer wieder variieren, aber dennoch können wir unter den untersuchten Figuren eine große Vielfalt und individuelle Auffassungen sowohl in der Gebärdensprache der Gesichter als auch in den Faltenwerken erkennen.

Von allen erwähnten Veit-Figuren trägt nur der Murrhardter Heilige weitgeschwungene,

⁸⁴ Vgl. Anm. 20.

⁸⁵ Vgl. Anm. 67.

⁸⁶ Vgl. Anm. 21.

⁸⁷ Oberthingau, Pfarrkirche, Landkreis Ostallgäu. Aus dem ehemaligen Choraltar sind außer der Maria noch die neugefassten Figuren des Stephanus, Veit, der Katharina und der Barbara erhalten. Schädler datiert die Werke um 1510. – Schädler (wie Anm. 51), S. 69ff, Abb. 26–29.

lange Gewandärmel, die anderen haben hautenge Ärmel. Die schwingenden Formen seines Gewandes werden durch die über das rechte Handgelenk gelegte, sich seitlich einrollende und am unteren Ende sich aufbauschende schalartige Falte verstärkt. Das keineswegs einmalige Motiv finden wir auf der qualitativ besseren Verkündigungstafel von Reutti, wo das über das Betpult gelegte Tuch von der Maria in einer analogen gerafften Art umgeschlagen wird.⁸⁸ Auf dem Hochrelief mit der Darstellung *Noli me tangere* von Rechberghausen aus den Jahren 1500 bis 1510 taucht auf der rechten Kopftuchseite der Magdalena das bauschige Faltenmotiv ebenfalls auf.⁸⁹ Das Schema des sich auf die linke Körperseite konzentrierenden Faltenwerkes von der Christusfigur ist ähnlich wie in vielen Weckmann-Werken konzipiert. Auch beim Murrhardter Veit ist die Gewandanlage des Schoßbereiches annähernd konfiguriert, unterschiedlich ist die plastischen Gestaltung. Die Gewänder von Rechberghausen – wie auch in Kilchberg und Reutti – erhalten mehr Volumen und Stofffülle und breiten sich weit auf dem Boden aus; in Murrhardt bleiben die Faltelemente mehr an der Fläche haftend. Dieser eher abgeplattet wirkenden Faltenwiedergabe begegnen wir bei vielen Gewandfiguren des Westportals des Ulmer Münsters.⁹⁰ Dagegen ist der Stofffluss der Murrhardter Figur natürlicher und leichter als in den genannten Arbeiten. Auch auf Überschneidungen von Faltelementen sowie Überlappungen von Stoffteilen wird verzichtet. Zum Schluss müssen wir noch den schon beschriebenen jugendlich-charmanten Kopf des Murrhardter Veit kurz erwähnen.

Eine ganze Reihe von Vergleichen mit Kopf- und Gesichtstypen aus der Weckmann-Werkstatt schien ohne Erfolg zu bleiben. Alle formalen Eigenschaften wie das rund-ovale Gesicht mit dem betonten Doppelkinn und dem Grübchen finden wir bei der betenden Maria auf

dem Verkündigungsrelief von Reutti. Aber nicht die Einzelformen, die viele Gesichter auszeichnen, sind ausschlaggebend, sondern der Gesamtausdruck. Auf dem alten Schwarzweiß-Foto bei Otto sieht die Maria wie die leibliche Zwillingsschwester von Veit aus.⁹¹ Die gleiche, leicht zurückgeworfene Kopfhaltung, die exakte halboffene Augenbildung, der Blick mit den nach unten gerichteten Augen, die gleichgeformten Haarlocken, die naturgemäß bei der Madonna viel länger sind, die Mundpartie mit der leichten Ausschwingung der schmalen Lippen. Nicht vergleichbar sind die aufwendig gestalteten genrehaft wiedergegebenen Reliefszenen, weder in ihrer Formenfülle, noch in ihrer pretiösen Wiedergabe der Faltenwerke der weit ausgebreiteten Gewänder. Erhabenheit und ein dennoch jugendliche Frische ausstrahlendes Gesicht zeichnet den Murrhardter Veit aus und reiht ihn bei den individuellsten Werken der Werkstatt ein.

Der ebenfalls an einen weltlichen Prinzen erinnernde Knabe der Figur des Pankratius vom Talheimer Altar verkörpert den gleichen anmutigen Typ wie unsere Murrhardter Skulpturen. Abgesehen von den qualitativen und formalen Unterschieden, die sich vor allem in der Faltenbildung und in der Haarbehandlung manifestieren, können wir in der Auffassung der Figuren unverkennbare Entsprechungen feststellen. Der in den Kreis des Talheimer Pankratius zugeordnete Egginger Johannes⁹² und der Nussdorfer Sebastian⁹³ weisen zweifellos analoge Züge auf. Die gleiche, äußerst reizvolle Haarwiedergabe der zu einzelnen Strähnen zusammengebündelten Frisur, die wie onduziert und ein bisschen wie vom Winde verweht erscheint, ist sowohl in Nussdorf als auch in Talheim identisch. Dennoch zeigt das Gesicht von Nussdorf verhaltenen Schmerz, und diese sentimentale Seelenlage spiegelt sich auch im Gesicht des Johannes von Eggingen. Von die-

⁸⁸ Vgl. Anm. 81.

⁸⁹ Deutsch (wie Anm. 20), S. 101–108, Abb. 46.– Hochrelief mit der Darstellung Christus und Magdalena (*Noli me tangere*) in Rechberghausen um 1500–1510. Das Faltenmotiv mit dem hochgebauchten Stoff, das hier am Kopftuch der Magdalena auftritt, findet man häufig bei den Arbeiten der Weckmann-Werkstatt. Laut Deutsch wurden von Otto 15 Werke mit diesem Element in ihrem Buch abgebildet.

⁹⁰ Vgl. Anm. 72.

⁹¹ Das Foto zeigt eine verblüffende Ähnlichkeit in allen Einzelheiten beider Gesichter, die allerdings auf anderen, neueren Aufnahmen weniger ausgeprägt sind. Diese frappierende Gemeinsamkeit zwischen den beiden Antlitzern ist sicherlich auch davon abhängig, aus welchem Blickwinkel die Gesichter fotografiert worden sind. – Otto (wie Anm. 17); Abb. 184.

⁹² Figur Johannes aus dem Marienod, Ulm-Eggingen, Katholisches Pfarramt Cyriak um 1520. Ein Spätwerk der Weckmann-Werkstatt. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 68, S. 466, S. 23, Abb. 21.

⁹³ Hl. Sebastian aus dem Nussdorfer Retabel von 1515, Überlingen-Nussdorf, Bodenseekreis, Katholische Kirchengemeinde. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), Kat. Nr. 19, S. 444, Abb. 81 noch im alten Zustand, ohne die befremdende neue Fassung. – Otto (wie Anm. 17), S. 130ff.

sem abweichend wurden die feierlich-repräsentativen und gleichzeitig weich und anmutig wiedergegebenen Talheimer Figuren aufgefasst. Nicht ihre technische Ausführung, wohl aber die liebevolle Formulierung der trotz ihrer

sakralen Bestimmung mit weltlichen Zügen ausgestatteten Wesensart, verbindet die Talheimer Heiligen mit den Murrhardter Figuren. Jenseits von Leid und mit einem beseelten Gesichtsausdruck vermitteln die Figuren das



Abb. 5: Das Pfingstereignis – Murrhardt, Stadtkirche.

Gefühl, dass die ästhetische Komponente den religiösen Charakter übertrifft. Dieses künstlerische Phänomen ist keineswegs neu; in vielen Werken der Internationalen Gotik um 1400 konnte man die Tendenz der Verweltlichung der Charaktere sowohl in der Plastik der „Schönen Madonnen“ und der Pietàgruppen, als auch in der Tafel- und Buchmalerei beobachten. In der Ulmer Kunst des 15. Jahrhunderts wurde aber auch diese Richtung vom Realismus abgelöst, und Darstellungen von Schönlingen wie die höfisch aufgefassten Talheimer und Murrhardter Figuren gehören zur Minderheit.

Die Frage nach der Identität des Meisters in dem industriemäßig aufgebauten, mit vielen Mitarbeitern zusammenwirkenden Werkstattbetrieb erübrigt sich. Verleger, Schnitzer, Maler, Fassmaler waren an den Retabeln beteiligt. Sogar in den plastischen Arbeiten wurde in manchen Fällen eine Arbeitsteilung praktiziert. Niklaus Weckmann, der Werkstattleiter, war nicht bloß die führende künstlerische Kraft, sondern auch Manager und Organisator des florierenden Betriebes.

Zum Abschluss können wir trotzdem auf Grund der oben erwähnten Ähnlichkeiten in Physiognomie und Faltenanlage rätseln, ob die Murrhardter Figuren nicht auch Frühwerke des Meisters sein könnten, der 22 Jahre später, auf dem Zenit seines Schaffens, die Figuren des Talheimer Altars schuf und 1496 als noch junger Geselle in der damals schon boomenden Werkstatt mitgearbeitet hat. Vielleicht führt eine gründlichere Untersuchung des etwa 600 Werke umfassenden Oeuvres Weckmanns zu einem Ergebnis, und die Murrhardter Heiligen sind eventuell Frühwerke des erstangigen Meisters des Talheimer Altares.

Die Flügelbilder des Altarretabels von Murrhardt

Die zwei am Schrein links und rechts angebrachten hochrechteckigen Bilder von 166 auf 64 cm befinden sich nicht mehr im originalen, sondern in einem neueren Rahmen.⁹⁴ Nur die Sonntag- oder Festtagsseiten sind mit Malereien geschmückt, die Außen- oder Werktagsseiten des Altares sind unbemalt. Sowohl der linke als auch der rechte Retabelflügel ist in der Mit-

te durch eine waagerechte Teilung jeweils in zwei Bildszenen untergliedert. Drei von den vier Szenen sind mit aufgemalten Schriftbändern – die mit illusionistisch wiedergegebenen Nägeln auf dem unteren Bildrand befestigt sind – versehen. In dem oberen Feld des linken Flügels ist die Ausgießung des Heiligen Geistes und darunter die Inschrift: *All. hailig. XII boten. vnd. vnser frau.* zu sehen. In der darunterliegenden Bildfläche ist eine Schar von männlichen Heiligenfiguren dargestellt. Im unteren Schriftband steht: *Alle. hailigen. ano. XII martirer.*⁹⁵ In der oberen Bildhälfte des rechten Flügels befindet sich eine Schar von weiblichen Heiligen mit dem Schriftband: *All. hailig. Jungckfrawen.* Die untere Szene zeigt ebenfalls eine Heiligenversammlung von männlichen Figuren, allerdings ohne Schriftband. Alle vier Szenen sind mit einem nimbengefüllten Goldhintergrund versehen und spielen sich in einem durch Fußböden angedeuteten Innenraum ab. Nur das erste Bildfeld stellt ein szenisches Ereignis dar, das Pfingstfest, alle anderen Bilder zeigen nebeneinandergereihte Heiligenfiguren. Im 19. Jahrhundert wurden die Tafelbilder zum erstenmal restauriert: 1846 versah Ferdinand Nägele die Bilder „mit einer neuen verschleißbaren Rahme“, nachdem die Bilder von dem Stuttgarter Maler Lamberty für 200 fl restauriert worden waren.⁹⁶ 1975 wurden die Flügelbilder erneut von L. Bohring restauriert. Wegen der stellenweise beschädigten Mal- und Farbschichten sowie des Goldhintergrundes werden demnächst die Werke wieder restauriert. Die Vorarbeiten haben bereits begonnen.

Beschreibung der einzelnen Bilder und dargestellten Heiligen

Das Pfingstbild (Abb. 5)

Die ikonographische Grundlage für die Szene mit der Ausgießung des Heiligen Geistes ist in der Apostelgeschichte 2,1–13 folgendermaßen beschrieben: „Und als der Pfingsttag gekommen war, waren sie alle an einem Ort beieinander. Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Wind und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen,

⁹⁴ Schahl (wie Anm. 1), S. 581.

⁹⁵ Möglicherweise ist das Wort *ano* entstellt worden. Dem Sinn nach müsste *und* stehen. – Schahl (wie Anm. 1), S. 581.

⁹⁶ Schahl (wie Anm. 1), S. 580f. – StAL E 226, Kameralamt Backnang, Beilagen zum Hauptbuch 1846/47.

zerteilt wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden alle erfüllt vom Heiligen Geist und fingen an zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen. Es wohnten aber in Jerusalem Juden, die waren gottesfürchtige Männer aus allen Völkern unter dem Himmel. Als nun dieses Brausen geschah, kam die Menge zusammen und wurde bestürzt; denn ein jeder hörte sie in seiner eigenen Sprache reden. Sie entsetzten sich aber, verwunderten sich und sprachen: Siehe, sind nicht diese alle, die da reden, aus Galiläa? Wie hören wir denn jeder seine eigene Muttersprache? Parther und Meder und Elamiter und die wir wohnen in Mesopotamien und Judäa, Kappadozien, Pontus und der Provinz Asien, Phrygien und Pamphylien, Ägypten und der Gegend von Kyrene in Libyen und Einwanderer aus Rom, Juden und Judengenossen, Kreter und Araber: wir hören sie in unsern Sprachen von den großen Taten Gottes reden. Sie entsetzten sich aber alle und wurden ratlos und sprachen einer zu dem andern: Was will das werden? Andere aber hatten ihren Spott und sprachen: Sie sind voll von süßem Wein.“

Das Pfingstwunder wurde nach der apostolischen Zeit 50 Tage nach Ostern gefeiert und gilt gleichzeitig als der Gründungstag der Kirche. Obwohl Maria in der Bibel nicht erwähnt wird, steht in der Apostelgeschichte, dass „diese alle stets beieinander einmütig im Gebet, samt den Frauen und Maria, der Mutter Jesu, und seinen Brüdern“ waren (Apg. 1, 14). Sie war auch schon auf einigen frühmittelalterlichen Darstellungen anwesend, aber in der Spätgotik bekam Maria eine zentrale Stelle unter den Aposteln. Der Maler folgte in der Pfingstszene einem ikonographischen Typ, der in der Kunst des 14. und 15. Jahrhundert häufiger verwendet wurde. Abweichend von den meisten Darstellungen der Zeit, die das Geschehen in einem oft aufwendig gestalteten Innenraum mit architektonischen Elementen wiedergeben, wird hier der Schauplatz nur durch die Fußbodenkacheln und Bänke ange-

deutet. Eine gewisse Tiefenwirkung entsteht durch die perspektivisch gemalten Steine sowie durch die in starker Draufsicht konzipierten Möbelemente und die hintereinander gestaffelten Figuren. In der Bildmitte sitzt Maria inmitten der zwölf Apostel, die rechts und links von ihr zwei halbkreisförmige, symmetrische Gruppen bilden. Über dem Haupt der Muttergottes schwebt die Taube, das Sinnbild des Heiligen Geistes, und auf den von goldenen Nimbos umgebenen Köpfen der Apostel erscheinen rote züngelnde Feuerzeichen. Die Mehrzahl der Jünger sitzt dichtgedrängt nebeneinander, es sind nur ihre Köpfe sichtbar, von denen auch einige, einschließlich ihrer Heiligenscheine verdeckt oder sogar abgeschnitten sind. Vom Alter und der Physiognomie her unterscheiden sich die Antlitze stark voneinander. Es ist deutlich ein Streben nach individuellen Zügen festzustellen. Besonders hervorgehoben werden vier der Apostel, die ganzfigürlich und mit ihren agierenden Händen dargestellt wurden. Zur rechten Seite der Muttergottes sitzt der Apostelfürst, Stellvertreter Gottes auf Erden, der Hl. Petrus. Mit seinen betagteren Gesichtszügen, seinem runden Kopf, grauem und schütterem Haar mit Lockenkranz und mit der Stirnlocke und dem Bart ist er eindeutig zu erkennen. Nur Petrus ist mit einem Attribut gekennzeichnet; statt des häufiger gezeigten Schlüssels hält er in seiner linken Hand ein rotes Säckchen mit einem Buch.⁹⁷ Mit seiner rechten Hand, die er vor seine Brust hält, weist er auf Maria hin.

Ebenfalls leicht zu identifizieren ist Johannes, der Lieblingsjünger Christi, der auf der linken Seite der Maria platziert ist. Seine jugendlich anmutige Gestalt ist ebenfalls ganzfigürlich wiedergegeben: mit halblangen braunen Haaren, seine Hände zum Beten zusammengefaltet, den Kopf zur Maria neigend, den Blick herabsenkend in nachdenklicher Stimmung. Abweichend von der üblichen Ikonographie der Pfingstdarstellungen wurden auf der Murrhardter Tafel neben Maria der Hl. Petrus und Johannes platziert. Nur auf ganz wenigen Darstellungen finden wir diese Anordnung der beiden

⁹⁷ Die gleichartig wiedergegebenen tragbaren Bücher, die in einem mit fünf Metallbeschlägen verzierten Sack aufbewahrt wurden, finden wir auf einigen Darstellungen von spätgotischen Altären. Auf der Flügellinnenseite des Montfort-Werdenberg Altars von 1465, gemalt von Hans Striegel d. J., trägt Johannes Evangelist am Gürtel seines Mantels ein solches Buch. – Abgebildet in: Katalog Staatsgalerie Stuttgart (wie Anm. 41), S. 426–432, Abb. 429. – Auf dem von Jörg Stocker gemalten Hochaltarretabel der Pfarrkirche von Oberstadion von 1490 hat der Hl. Paulus ein ebenfalls an seinem Gürtel festgebundenes Buchsäckchen. – Abgebildet in: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 395, Abb. 544.

Heiligen.⁹⁸ Problematischer ist die Zuordnung der zwei auf dem unteren Bildstreifen in Seitenansicht dargestellten sitzenden Heiligenfiguren, die überdies ohne Attribute sind. Nach seinen äußerlichen Merkmalen mit dem langen, spitzen Bart könnte der auf der rechten Seite platzierte Apostel der andere Apostelfürst sein, der Hl. Paulus, der mit Petrus, Johannes und Andreas zu den vier Hauptaposteln gehört.⁹⁹

Er wurde aber meistens mit einer Glatze dargestellt und nach der Apostelgeschichte war er nicht auf dem Fest bei der Ausgießung des Hl. Geistes anwesend. Erst in der Apg. 7 wird er zum ersten Mal erwähnt, er gehörte nicht zu den von Christi auserwählten Jüngern. Allerdings wurde er auf mehreren Pfingstszene dargestellt, sogar öfters neben der Muttergottes. Statt Paulus könnten wir in der Figur wegen seiner hervorgehobenen Stellung den Hl. Andreas vermuten, aber dieser trug meist gekräuselte Haare und einen verworrenen Bart. Regungslos und in einer steif-aufrechten Haltung sitzt der Heilige da, aber seine auseinandergehaltenen Hände verraten das Gefühl des Staunens. Noch schwieriger erscheint die Identifizierung des vierten, auf der linken Seite der unteren Raumbühne platzierten, ebenfalls in Seitenansicht wiedergegebenen Apostels, der durch sein Aussehen nicht eindeutig zu erkennen ist. Mit der Ausnahme von Johannes trugen die Heiligenfiguren der abendländischen Kunst alle einen Bart, nur in der Ostkirche wurden einige Apostel bartlos dargestellt.

Diese Figur hat einen rundlichen Kopf mit einer Halbglatze und graue Haare, weiters ist sein Gesicht glatt rasiert. Bei Vergleichen mit Aposteldarstellungen der Spätgotik zeigen sich mehrmals in den Werken von Martin Schongauer die gleichen Aposteltypen mit ähnlichen Merkmalen: Auf dem Flügelaltar der Domini-

kanerkirche von Colmar, heute im Unterlinden-Museum, kommt auf mehreren Passionsbildern wiederholt der gleiche Figurentyp vor.¹⁰⁰ Den Schlüssel zur Auflösung liefert eine ebenfalls von Schongauer stammende Kupferstichdarstellung des Hl. Philippus.¹⁰¹ Die mutmaßliche Identifizierung des Heiligen mit Philippus wird durch den gleichnamigen Heiligen des Creglinger Marienaltars Tilmann Riemenschneiders bekräftigt; hier ist der ältere Apostel ebenfalls ohne Bart und mit einer Halbglatze dargestellt.¹⁰² Philippus gehörte nicht zu den Hauptaposteln und stand unter den Jüngern in der Reihenfolge nach Jakobus. Dieser sitzt aber auf der linken Bildhälfte in der Menge und ist mit seinem Pilgerhut und dem Bart eindeutig gekennzeichnet. Philippus ist ebenfalls in regungsloser Pose und mit streng betender Handhaltung wiedergegeben.

Die vier Hauptfiguren sind in den üblichen Aposteltrachten mit langem Untergewand, der Tunika, und Mantel, dem Pallium, gekleidet; von den restlichen Heiligen sind entweder nur die Köpfe oder einige wenige Körperteile sichtbar. Erkennbar sind aber die weißen Hemden und die ärmellosen Gewänder der in der zweiten Reihe sitzenden Figuren. Für „die heiligen Zwölfboten“ wurde durch Christus bestimmt, „ohne Tasche, ohne Schuhe, ohne Stab“ (Lk. 10, 1–12) das Evangelium zu verbreiten, und dementsprechend sind sie auf dem Bild auch barfüßig wiedergegeben.

In der Symmetrieachse des Bildes ist Maria auch gemäß ihrer Stellung als *mater ecclesiae* dargestellt. Sie sitzt im Kontrapost und ihr Körper schwingt in einer leichten S-Biegung an der rechten Hüfte aus. Mit dem zur Seite geneigten Kopf, dem frontalen Ober- und dem schräg gehaltenen Unterkörper bildet sie die zentrale Gestalt der Darstellung. Auf ihrem Schoß liegt

⁹⁸ Dieselbe Sonderstellung der beiden Heiligen neben der Muttergottes zeigt eine Pfingstdarstellung eines vierteiligen Passionsretabels von 1410–20 aus dem Klarissenkloster zum Paradies in Judenburg, heute in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum von Graz. – Gottfried Biedermann: Katalog. Joannea. Publikationen des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum. Band V, Graz 1982. Kat. Nr. 7, S. 72ff, Abb. 19.

⁹⁹ Kirschbaum (wie Anm. 33), Bd. I, S. 153f.

¹⁰⁰ Auf dem etwa zwischen 1480 bis 1490 ausgeführten Altar befindet sich die gleiche Apostelgestalt auf mehreren Passions-szenen, unter anderem auf dem Letzten Abendmahl, auf der Himmelfahrt und auf der Pfingstszene. – Christian Heck: Martin Schongauer. Colmar 1986, S. 35f. – Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491). Unterlinden-Museum Colmar 1991, S. 79.

¹⁰¹ In der Kupferstichserie mit den zwölf Aposteln von Martin Schongauer (spätestens 1480 fertiggestellt, Lehrs 47, Inv. Nr. 1973:25. München, Staatliche Graphische Sammlung; die Schongauer-Stiche werden hier und im Folgenden grundsätzlich nach der allgemein gängigen Nummerierung von Lehrs zitiert) stimmt die Darstellung des Philippus trotz der vitaleren und bewegteren Auffassung der Graphik mit dem Murrhardter Heiligen in vielen Punkten überein. – Tilman Falk, Thomas Hirthe: Martin Schongauer. Ausstellung zum 500. Todesjahr. Staatliche Graphische Sammlung München 1991, Kat. Nr. 48, S. 132f.

¹⁰² Marienaltar um 1505. Creglingen, Herrgottskirche. – In: Hanswernfried Muth: Riemenschneider in Franken. Königstein im Taunus 1996, S. 28. – Für diesen Hinweis bin ich Herrn Dr. Kurt Schaal zum Dank verpflichtet.

ein aufgeschlagenes Buch, das sie mit beiden Händen festhält und auf das sie herabschaut. Nicht nur kompositionell ist Maria die Hauptfigur, sie ist auch der geistige Mittelpunkt des Geschehens. Ihr Status wird nicht bloß durch ihre Platzierung hervorgehoben, sondern durch den schwarzen Farbfleck ihres Gewandes, der sie von den bunt gekleideten Aposteln abhebt. Außerdem wird ihre exponierte Stellung durch den zwischen den beiden Aposteln eingenommenen Freiraum betont, der durch die räumliche Distanz zu den Assistenzfiguren entsteht. Über dem purpurfarbenen Gewand trägt sie einen an eine Nonnentracht erinnernden Überhang, der auch ihren Kopf einhüllt. Ihr verhalten melancholisches Antlitz zeigt durch ihre strenge Kopfbedeckung eher ältliche Züge. Die im Brustbereich parallel geformten Falten des Gewandes breiten sich auf dem Boden aus, auch der Stoff des schwarzen Umhanges zieht sich nach rechts in weitem Schwung über den Boden fort. Maria hat ein länglich-ovales Gesicht, die meisten Apostelköpfe sind dagegen breitstirnig und mit markanten Zügen geformt. Differenziert sind die charakteristischen Physiognomien je nach Alter mit den Gesichtsfalten. Die Augen mit den feinen Augenbrauen und Lippen, mit den gerade geformten Nasen und die pretiös gemalten Ohren sind scharf gezeichnet. Vielfältig wurden auch die Haar- und Bartpartien wiedergegeben. Der Ausdruck von Spannung und innerer Erregung steht nicht in den ernsten Gesichtern geschrieben, dennoch wird eine gewisse Unruhe durch die in verschiedene Richtungen blickenden Augen, mehr noch durch die Gestik der Hände erzeugt. Auffallend sind die schmalen, langgliedrigen Finger der Aposteln, die im Gegensatz zu ihren etwas gedrungenen und – mit der Ausnahme von Johannes – halslos geformten Gestalten stehen.

Die Figuren tragen eindeutig die Züge des spätgotischen Realismus. Wir können ein Streben nach raumhaltigen Formen bei der Wiedergabe der Gewänder beobachten. In der ansonsten von der Flächigkeit dominierten Sze-

ne, die neben der goldenen Hintergrundfolie auch noch durch die Nimben verstärkt wird, erscheinen die Kleidungen plastischer. Wie eine Hülle wirken die Umhänge der Apostel, die übereinandergelegten Stofflagen wirken voluminös. Bei den frontal gegebenen Figuren ist ein Verständnis des Körpers eher festzustellen, weniger bei den in Seitenansicht wiedergegebenen. Besonders das Gewand des Philippos bildet eine blockhafte Masse, die aber mit den Binnenformen des reich gegliederten Faltenwerks das besondere Interesse des Malers an der stofflichen Wiedergabe zeigt. Neben dem vorherrschenden Gold des Hintergrundes ist die Palette auf nur wenige, aber kräftige Farben beschränkt; verschiedene Rottöne und Olivgrün bilden die Hauptfarben der Gewänder, die durch ein gebrochenes Weiß, Ocker und Goldgelb ergänzt werden.

Die Darstellung scheint sich zwar nicht an ein unmittelbares Vorbild anzulehnen, jedoch können wir zwei Bildtafeln des gleichen Themas als Vergleich heranziehen, die sicherlich in manchen Einzelheiten mit dem Murrhardter Werk Übereinstimmungen haben. Auf dem bereits erwähnten Flügelaltar der Colmarer Dominikanerkirche von Martin Schongauer weist das Pfingstbild kompositionell, figürlich und in einigen Details unverkennbare Ähnlichkeiten auf.¹⁰³ Analog sind die Marienfiguren, die auf beiden Darstellungen die gleiche schwarze Nonnentracht tragen, ihre Gesichtszüge mit den klein geformten Lippen und nicht zuletzt mit ihren auf das Buch herabgesenkten Augen. Nach dem gleichen Prinzip sind auch die Sitzgelegenheiten angeordnet; in beiden Szenen sind die fast identischen und mit dem gotischen Maßwerk gestalteten Bänke der rechten Bildhälfte etwas tiefer in den Raum gerückt.¹⁰⁴ Die mit besonderer Sorgfalt gestalteten Draperien des Murrhardter Bildes weisen unverkennbar auf den Einfluss des Colmarer Meisters hin. Obwohl die Räumlichkeit und Körperlichkeit eher eine untergeordnete Rolle spielen, ist die eindeutig von Schongauer angelegte Faltenbildung mit der für ihn typischen

¹⁰³ Der hübsche Martin (wie Anm. 100), S. 79. – Aus Schongauers Oeuvreus ist kein anderes Werk mit dem gleichen Thema erhalten. – Die Menge der Apostel wird hier in der Mitte auch in zwei Gruppen geteilt, wobei in Murrhardt das Symmetrieprinzip noch ausgeprägter ist. Unterschiedlich ist die Raumwiedergabe; Schongauer verlegt die Szene in eine tonnengewölbte Architekturkulisse. Außer den Qualitätsunterschieden weichen die Colmarer Apostel auch in der lebhafteren Gestik und der sichtlich gerührteren und bewegteren Formulierung der Figuren Schongauers von dem Murrhardter Bild ab.

¹⁰⁴ Während bei Schongauer auf der rechten Seite ein Klappstuhl und auf der linken Seite eine Bank dargestellt sind, findet man auf dem Murrhardter Bild auf beiden Seiten Bänke, die aber von der Gestaltung ihrer Seitenfronten her sehr ähnlich sind.

Schichtung der übereinandergelegten Stofflagen, feinen Brechungen der eckigen und länglich geformten Faltelementen raumhaltig und minutiös gebildet. Nicht zuletzt sind noch die schlanken Finger der Figuren zu bemerken, die ebenfalls an Schongauer erinnern. Nicht vergleichbar sind die Typengestaltung der Gesichter, die altertümlichere und vereinfachte Kompositionsweise und die an Ausdruck und Bewegung ärmere Figurenbildung des Murrhardter Malers.

Vergleicht man ein weiteres Bild mit dem Pfingstereignis, nämlich das aus dem ehemaligen Hochaltar der Wengen-Kirche in Ulm, kann man einige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Gemälden festhalten.¹⁰⁵ Auf dem heute in Dublin aufbewahrten Bild des Pfullendorfer Meisters ist die Szene in eine gotische Kirchenarchitektur verlegt, in der die Tiefenwirkung vor allem durch die mit Maßwerken verzierten Fenster suggeriert wird. Auch die mehr zusammengedrückten und hinter- und nebeneinander gestaffelten Apostelfiguren sind räumlich besser erfasst. Dennoch ist die Anordnung der Gestalten gleich, wie auch die Wiedergabe der Apostelmenge, von der nur die Köpfe zu sehen sind. Analog sind die vorderen, von der Seite erfassten Figuren auf den exakt gleichen Bänken. Unterschiedlich ist die Sitzordnung der Jünger; von den zwei ganzfigürigen, sitzenden Aposteln des Vordergrundes, ist die rechte Figur eindeutig der Hl. Petrus. Die Murrhardter Maria weicht leicht von der Muttergottes des Ulmer Bildes ab. Sie trägt zwar die gleiche dunkle Nonnentracht, aber ihr in die Bildmitte eingengter, breit gelagerter Körper wirkt matronenhaft, ihr frontal dem Betrachter zugewendetes Gesicht ist streng. Ein wesentlicher Unterschied ist der Verzicht auf die in der Apostelgeschichte erwähnten Feuerzungen über den Köpfen der Figuren, die der Murrhardter Maler ikonographisch sehr getreu wiedergegeben hat. Die ebenfalls zurückhaltend wirkenden Köpfe der

Tafel des Wengen-Altars sind differenzierter, Bart und Haarbildung feiner herausgearbeitet.

alle hailigen und zwölf marterer

So lautet die Inschrift der unteren Bildszene des linken Retabellügels, die eine Schar von männlichen Heiligenfiguren zeigt. (Abb. 6) Analog zum oberen Pfingstbild ist die Gestaltung des goldenen Hintergrundes und des perspektivisch gestalteten ocker-weiß gekachelten Fußbodens. Auf dem vorderen Bildstreifen sind drei Heilige ganzfigürlich und mit Attributen dargestellt, die in der zweiten Reihe stehenden Figuren sind nur zum Teil sichtbar, und nicht alle sind zu identifizieren. Eine große Menge von den hintereinandergestaffelten goldenen Nimben deutet auf zahlreiche, nicht sichtbare Heiligenfiguren hin. In der klar lesbaren, mit einer additiven Ordnung konzipierten Darstellung der nebeneinander aufgestellten Figuren ist die zentrale Gestalt des Hl. Johannes des Täufers. Seiner rechten Seite wendet sich in Dreiviertelansicht der Hl. Erasmus zu und links von ihm ist der Hl. Stephanus.

Hinter den Hauptfiguren befinden sich die vom linken Bildrand abgeschnittene Figur des Hl. Erasmus, der Kopf eines jungen bartlosen Heiligen mit langen blonden Haaren, sowie der eines Heiligen mittleren Alters und mit einer Kopfbedeckung zu sehen, die nicht näher identifizierbar sind. Hinter Johannes und Stephanus ist die Figur eines Papstes, der entweder Leo den Großen, den Kirchenvater, oder den Urban, den Märtyrer, darstellt. Auf der rechten Seite ist noch die vom Bildrand abgeschnittene Figur des Hl. Veit zu erkennen.

Johannes der Täufer (24. Juni)

Im Zentrum des Bildes steht der Heilige mit dem zur rechten Seite gedrehten Körper, mit angewinkelten Beinen, barfüßig, und trägt über sein Fellgewand ein purpurrotes, weitgeschnittenes Gewand. Mit der strengen frontalen Hal-

¹⁰⁵ Das ursprünglich für die Ulmer Künstlerbruderschaft bestimmte Altarretabel stand in der Wengenkirche und wurde im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts abgebrochen. Das Monumentalwerk von 31 Darstellungen wurde in einzelne Bilder aufgeteilt und verkauft und verstreut (unter anderem Karlsruhe, Kunsthalle, Ulm, Münster und Museum, Stuttgart, Staatsgalerie und Dublin National Gallery). Das Skulpturenprogramm des Schreines stammte sicherlich von dem Bildhauer Niklas Weckmann, der auch der Zwölfmeister der Bruderschaft war. An den Flügelmalereien waren mehrere Künstler der Bruderschaft beteiligt, wie Bartholomäus Zeitblom, der Meister des Pfullendorfer Retabels und Jörg Stocker. – Konrad Lange: Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte. Der Hochaltar der Augustinerkirche zu den Wengen in Ulm. – In: Repetitorium für Kunstwissenschaft, Bd. 30, Berlin 1907, S. 514–535. – Gerald Jaspar, Erwin Treu: Katalog des Ulmer Museums, I. Bildhauerei und Malerei vom 13. Jahrhundert bis 1600. Ulm 1981. Kat. Nr. 81–84; S. 124–133. – Daniela Gräfin von Pfeil, Gerhard Weilandt: Die Künstlerbruderschaft in der Kirche zu den Wengen in Ulm und ihr Altarretabel. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 388–397, Abb. 541.

tung seines Kopfes wendet er sich dem Betrachter zu. Sein bärtiges, ovales und ebenmäßiges Gesicht mit den kleinen, wulstigen Lippen wird von dicken braunen Haaren umrahmt. Er zeigt mit seiner rechten Hand auf das Lamm mit dem Nimbus hin, das er mit

einem Buch in seiner linken Hand trägt. Diese Geste ist der Hinweis auf den Spruch von Johannes bei seiner Begegnung mit Christus: *Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi* (Siehe das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt), (Joh. 1, 29).



Abb. 6: Eine Schar von männlichen Heiligenfiguren – Murrhardt, Stadtkirche.

Der kurz vor Jesus von den betagten Eltern Zacharias und Elisabeth geborene Johannes war der Wegbereiter Christi (Lk. 1, 17). Von seinem 30. Lebensjahr an trat er als Bußprediger in der Wüste, am Jordan und in Jerusalem auf und verkündete die Gottesherrschaft auf Erden. Wegen seiner asketischen Lebensweise fand er zahlreiche Anhänger, von denen er auch viele taufte. Auch Jesus ließ sich von Johannes taufen, der ihn als Messias erkannte, „Lamm Gottes“ nannte und mit den vorne erwähnten Worten begrüßte. Von Herodes festgenommen, prangerte Johannes diesen wegen seines sündigen Verhältnisses zu seiner Schwägerin Herodias an, die aus Rache den Kopf von Johannes forderte. Ihre Tochter Salome ließ den Heiligen enthaupten, dessen Haupt sie dann auf einem Teller ihrer Mutter präsentierte. Als eine der wichtigsten Kultfiguren des Christentums war Johannes der Täufer seit dem 4. Jahrhundert ein häufiger Kirchenpatron (Lateranbasilika, Rom). Alle Baptisterien (Taufkapellen) wurden nach ihm benannt. Besonders verehrt wurde er als Vorbild bei den Karmelitern und beim Malteser- bzw. Johanniter-Orden, aber er war auch der Patron für die Weber, Schneider, Gerber, Kürschner und Hirten sowie für Burgund und die Städte Amiens und Florenz.¹⁰⁶

Der Maler des Murrhardter Bildes griff auf eine graphische Vorlage Schongauers zurück und adaptierte dessen Kupferstich mit der Darstellung Johannes des Täufers in seine Darstellung der Heiligenversammlung (Abb. 7).¹⁰⁷ Schongauers monumental und statuarisch wirkende Figur ist etwas lebendiger, nicht zuletzt durch die lockigen und wirren Haaren und des Bartes sowie durch die feinen Schattierungen. Auch die psychologische Ausdruckskraft des asketischen Predigers kommt besser zur Geltung. Dennoch stimmen beide Darstellungen völlig überein. Faltenführung und Gewandelemente ähneln sich bis auf das kleinste Detail. Voluminös und raumhaltig sind die großformati-



Abb. 7: Martin Schongauer: Johannes der Täufer, Kupferstich, L. 59. Inv. Nr. 140912.

gen und scharf gezeichneten Falten, die stellenweise übereinandergeschichtete oder parallele und gerade Elemente mit kleinen Brechungen bilden.¹⁰⁸ Schongauers Blatt mit der Johannesdarstellung fand in den 1490-er Jahren in der Ulmer Kunst einige Nachfolger. Bartholomäus Zeitblom griff mehrmals die Vorlage Schongauers auf, veränderte allerdings die Figur sowohl in der Körperhaltung wie auch im Gewandsystem.¹⁰⁹ Zeit-

¹⁰⁶ Kirschbaum (wie Anm. 33), Bd. 7, S. 165f.

¹⁰⁷ Schongauers Stich aus der mittleren Schaffensperiode gehört zu den großformatigen Darstellungen mit einzelnen Heiligen. Lehrs 59., München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv. Nr. 140912). – Falk/Hirte (wie Anm. 101), Kat. Nr. 59; S.150f; Abb. 59.

¹⁰⁸ Die ikonographische Vorlage für Schongauers Blatt war ein in den Niederlanden weit verbreiteter Johannes-der-Täufer-Typ, der in zahlreichen Varianten bei niederländischen Malern zu finden ist. – Memling: Johannesaltären, Flügelinnenseite links, Wien, Kunsthistorisches Museum, Memling: Madonna mit Heiligen und Stiftern vom Donne Diptychon, 1468; London, National Gallery, Dierc Bouts: Johannes der Täufer in einer Landschaft, München, Alte Pinakothek, Rogier van der Weyden: Medici Madonna mit Johannes der Täufer und Heiligen, 1450, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main.

¹⁰⁹ Johannes der Täufer vom Kilchberger Retabel, 1494, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum. – Katalog Staatsgalerie Stuttgart (wie Anm. 41), S. 487ff. – Daniela Gräfin von Pfeil: Notizen zu Leben und Werk des Bartholomäus Zeitblom. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 170; Abb. 221.



Abb. 8: *Stephanus von Martin Schongauer – Kupferstich, L. 66. Inv. Nr. 289-1889.*

blom stellte auf einer der Tafeln des Wengen-Retabels Johannes den Täufer ebenfalls als mittlere Figur dar (Abb. 10). Auf der vielfigurigen Komposition des gleichen Themas, einer Schar von männlichen Heiligen, die unverkennbare Übereinstimmungen mit der von Murrhardt zeigt, ist er zwar in Dreiviertelansicht und mit einem anderen Faltensystem wiedergegeben, aber es ist weder ein enger Zusammenhang zwischen den drei Werken von Schongauer, Zeitblom und dem Meister von Murrhardt, noch ein lokaler Bezug des letzteren Malers zu Ulm zu leugnen.¹¹⁰ Noch mehr Ähnlichkeit weist trotz abweichender Kopfhaltung die Johannesfigur des Meisters des

Pfullendorfer Retabels auf. Das Flügelbild des Altares der Annenkapelle in Schwendi zeigt mehr Volumen und Plastizität als der statischere und an zeichnerischen Elementen reichere Murrhardter Johannes. Beide Maler hielten sich aber an das gemeinsame Vorbild.¹¹¹

Erasmus (2. Juni)

Der Hl. Erasmus ist zur rechten Seite des Johannes im Bischofsornat in Dreiviertelansicht und in zur Bildmitte hingewendeter Haltung in einer aufwendig gemalten Kleidung wiedergegeben. Er trägt als Kopfbedeckung eine mit Edelsteinen besetzte Mitra, ferner unter seiner Pluviale (Chormantel), die über die Brust mit einer Metallschließe zusammengehalten wird, ein mit Granatapfelmuster verziertes, schwarz-goldenes bischöfliches Gewand (Dalmatika) und darunter ein weißes Untergewand (Albe). Aus dem Halsausschnitt schaut sein weißes Tuch (Amikt) hervor. Sein breitstirniges, querovaleres Gesicht mit eingefallenen Wangen und Hautfalten zeigt einen vom Leben gezeichneten alten Mann. Sein leicht nach unten geschobener, schmallippiger Mund ist verschlossen, die Augenbrauen, Augen und die Nase sind ebenmäßig und klar gezeichnet. Das sorgfältig, mit wenigen, aber kräftig gezeichneten Faltenzügen gestaltete Gewand wie auch die kleinteilig und scharf geformten Falten des Untergewandes breiten sich auf dem Boden aus. In seiner linken Hand hält er seinen Bischofsstab und mit seiner rechten Hand sein Attribut – die Seilwinde, ein Marterinstrument. Erasmus war Bischof von Antiochien, der Hauptstadt Syriens. Nach der Legende verbarg er sich vor den Christenverfolgungen Diokletians im Libanon, wo er, von einem Raben ernährt, betete. Er wurde dennoch in Antiochia zu Kerkerhaft verurteilt und starb nach vielen Martern. Am häufigsten wird er mit einer Winde dargestellt, auf die man seine Gedärme aufgewickelt hat. Er gehört zu den Vierzehn Nothelfern, die man bei Kolik und Geburtsschmerzen anzurufen pflegte.¹¹²

Stephanus (26. Dezember)

Der Erzmärtyrer Stephanus ist zur Linken von Johannes platziert. Er war der erste der von den

¹¹⁰ Pfeil/Weilandt (wie Anm. 105), S. 392; Abb. 541.

¹¹¹ Daniela Gräfin von Pfeil: Der Meister des Pfullendorfer Retabels und seine Werkstatt. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 196; Abb. 541.

¹¹² Keller (wie Anm. 31), S. 180f.

Aposteln gewählten sieben Diakone, der mit seinen Predigten viele Leute zum Christentum bekehrte und wurde zum ersten christlichen Märtyrer. Er wurde wegen Gotteslästerung verleumdet und verurteilt. Im Prozess hielt er mit überirdisch strahlenden Gesicht eines Engels eine Verteidigungsrede, dennoch wurde das Todesurteil durch Steinigung vollstreckt. Die Verleumder, die die ersten Steine werfen sollten, legten ihre Kleider vor die Füße des Saulus (später Paulus). Nicodemus und Gamael beerdigten den Toten. Seine um 417 aufgefundenen Gebeine sind in der römischen Kirche S. Lorenzo fuori la mura beigesetzt. Er ist in frontaler Haltung im langen Diakongewand dargestellt. Unter seiner schwarzen, mit Goldbordüren eingesäumten Dalmatika trägt er im Halsausschnitt einen Amikt (gefaltetes Tuch) und die Albe, sein weißes langes Priestergewand, das mit dekorativ geformten Tütenfalten und eckig geformten Falten weit auf dem Boden liegt. Der schräg herabfallende Stoff des Obergewandes zeigt großformatige, parallele Falten, und die große Querfalte des Schoßbereiches erinnert an eine „Brücke“ der Weckmannwerkstatt. Wie die anderen Heiligen hat er ein betont breitstirniges Gesicht, das unten schmaler wird. Sein bartloses, jugendliches Antlitz ist von kurzen, glatten Haaren gerahmt. Er hält die mit dem Stoff verhüllte rechte Hand vor seine Brust, in der seine Attribute, die Steine, liegen. In seiner Linken, auf Hüfthöhe, hält er den Palmzweig. Auch bei dieser Figur griff der Maler auf eine Vorlage Schongauers zurück, die er allerdings leicht modifizierte (Abb. 8).¹¹³ Um die Figur in die Gruppe besser einzugliedern, vertauschte der Murrhardter Maler die Attribute und veränderte die Armhaltung des Stephanus von Schongauer, der in der Schürze des von der linken Hand hochgehaltenen Gewandes die Steine trägt. Durch das Zipfelmotiv, das eine ausladende, dreieckige, spitze Falte bildet, erscheint Schongauers Darstellung eleganter als die von Murrhardt. Auch der Kopf mit den lockigen Haaren ist ausdrucksstärker als der regungslos und müde wirkende gemalte Stephanus.¹¹⁴



Abb. 9: Papstdarstellung von Schongauer (Detail).

Weitere Heilige

Der hinter Erasmus, in der zweiten Reihe stehende Hl. Laurentius (10. August) ist nur zum Teil sichtbar. Wie der andere frühchristliche Diakon Stephanus hat auch er ein jugendliches Gesicht mit einer betont breiten Stirn- und schmalen Kinnpartie und traurigem Ausdruck. Er war römischer Erzdiakon und der Lieblingsschüler von Papst Sixtus II. Kurz vor seinem Tod übergab der Papst Laurentius den Kirchenschatz. Kaiser Valerian verlangte von ihm die Herausgabe des Schatzes, aber er verweigerte den Befehl und verteilte stattdessen die Schätze unter die Armen. Wegen seines Ungehorsams wurde er zum Tode verurteilt. Nach der Legende starb er nicht durch das Schwert, sondern

¹¹³ Schongauers Blatt mit dem Hl. Stephanus gehört mit dem Gegenstück, dem Hl. Laurentius, zu den späteren Stichen. – Lehrs 66. Berlin, Kupferstichkabinett SMP (289-1889). – In: Falk/Hirte (wie Anm. 101), Kat. Nr. 66, S. 162f, Abb. 66.

¹¹⁴ Die Murrhardter Figur ist trotz ihrer leichteren kontrapostischen Haltung und des geneigten Kopfes geschlossener und steifer. Auch das Faltenwerk des unteren Gewandbereiches stimmt nur in einigen Elementen überein.



Abb. 10: Tafel mit männlichen Heiligenfiguren aus dem ehemaligen Flügelaltar der Wengenkirche, heute in der Neithartkapelle des Ulmer Münsters.

wurde auf einem Rost am 10. August 258 zu Tode gemartert. Konstantin errichtete über seinem Grab im Jahr 330 die Kirche S. Lorenzo fuori la mura in Rom, die zu den sieben Hauptkirchen gehört. Zusammen mit den Gebeinen des Stephanus ruhen die sterblichen Überreste des Laurentius in der Krypta.¹¹⁵

Erneut ließ sich der Maler von einem Stich mit der gleichen Heiligenfigur von Schongauer inspirieren.¹¹⁶ Allerdings – wie bei den meisten

übernommenen Vorlagen – veränderte er das Vorbild: Um das Attribut, den Rost, sichtbar zu machen, hält der Murrhardter Laurentius diesen in seiner Rechten, in der bei Schongauer ein Buch ist; allerdings sind die Hände mit den kleinen gespreizten Finger identisch. Gesichtsformen und Körperhaltungen stimmen auch weitgehend überein. Vereinfacht ist auch die Gewandgestaltung, nur die unteren, allerdings reduzierten Stauffalten wurden beibehalten.¹¹⁷

In der zweiten Reihe ist eine Papstfigur mit Tiara und mit Kreuzstab zu sehen. Ob er der Hl. Urban ist, wie Schahl vermutet, oder Leo der Große, ist nicht zu beantworten.¹¹⁸ Die Darstellung des Papstes Leo des Großen auf dem Bild könnte man eventuell mit der Murrhardter Hunnenburg in Zusammenhang bringen. Leo rettete Rom als Papst zweimal vor den Hunnen. Bemerkenswert ist aber die Tatsache, dass bei dieser Gestalt der Maler sich nicht auf eine Stichvorlage von Schongauer gestützt hatte, sondern auf eine Zeichnung. Auf der Federzeichnung mit der Marter der Hl. Ursula (Wien, Albertina) befindet sich hinter der stehenden Ursula der Papst Cyriakus, der unverkennbare Ähnlichkeiten mit dem von Murrhardt zeigt (Abb. 9).¹¹⁹ Sowohl die querevalen, faltigen Gesichtsformen als auch ihre Physiognomien, die kleine, schmale, zusammengeschlossene Lippe, die Bildung der Nase und des Kinns und der verhärmtete Ausdruck sind fast identisch. Noch auffälliger sind ihre herabblickenden, halb geschlossenen Augen mit den geschwollenen Augenlidern. Nicht zu erklären ist, warum alle männlichen Heiligen des Murrhardter Bildes mit der Ausnahme des Papstes ihre weit geöffneten Blicke zur Seite oder zum Betrachter hin richten. Es ist aber unwahrscheinlich, dass der Maler die Zeichnung direkt gekannt hat, möglicherweise war das Vorbild ein gemaltes Werk, dem diese Graphik als Vorzeichnung gedient hat, was auch von der Forschung mehrfach angenommen wurde.¹²⁰

¹¹⁵ Keller (wie Anm. 31), S. 328f.

¹¹⁶ Der Heilige Laurentius, Lehrs 61; Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. Nr. 1926-1499). – In: Falk/Hirte (wie Anm. 101), S.154f, Abb. 61.

¹¹⁷ Der als Krönung seiner Heiligenfolge eingestufte Laurentius von Schongauer hat zwar die gleiche Kopfform mit der Tonsur, allerdings ohne Heiligenschein, aber weder in der Qualität noch im sensiblen Ausdruck ist die Nachbildung gleichwertig.

¹¹⁸ Schahl (wie Anm. 1), S. 581.

¹¹⁹ Marter der Hl. Ursula, Graphische Sammlung Albertina, Wien, Inv. 3026, braune Federzeichnung. – Nach Buchners Meinung war die Zeichnung eine Vorstudie für ein Tafelgemälde oder Predellenbild von Schongauer. – Franz Winzinger: Die Zeichnungen Martin Schongauers. Berlin 1962, Nr. 34, S. 63–66. – Der hübsche Martin (wie Anm. 100), Z. 31, S. 194.

¹²⁰ Ebd. – Diese frappierende Ähnlichkeit zwischen den Köpfen der Päpste könnte die bisherige Annahme für die Existenz eines nach der Wiener Zeichnung gemalten Bildes von Schongauer erhärten.

Ebenfalls in der zweiten Reihe steht ein noch junger Heiliger – Veit –, von dem außer dem Kopf nur ein Teil seines Oberkörpers sichtbar ist. Veit ist mit einem hermelinbesetzten roten Hut und roten Gewand gekleidet, aus dem der rechte Fuß leicht hervortritt. Er trägt einen Bart, und mit geneigtem Kopf blickt er ernst aus dem Bild heraus.¹²¹ Wie für das Pfingstbild finden wir ebenfalls unter den Tafeln des Wengen-Retabels aus Ulm eine Szene, die sowohl in der Thematik als auch in dem kompositionellen Aufbau analoge Züge zu unserer Heiligendarstellung hat.¹²² Das Bild ist von dem führenden Ulmer Maler Bartholomäus Zeitblom (Abb. 10). In der Mitte der vielfigurigen Szene befindet sich, ebenfalls von zwei männlichen Figuren flankiert, Johannes der Täufer des gleichen Typs und hinter diesen eine Schar von überwiegend durch Nimben angedeutete Figuren. Die Raumbildung folgt der der Pfingstszene desselben Altares.

All. hailig Junckfrawen

So heißt die obere Darstellung des rechten Altarflügels und zeigt eine Schar weiblicher Heiliger (Abb. 11). In der nebeneinander gereihten Gruppe nimmt die zentrale Stelle die Hl. Katharina ein, neben ihr rechts die Hl. Barbara, links die Hl. Agnes. Neben diesen mit Attributen gekennzeichneten Jungfrauen sind noch zwei am äußeren Bildrand stehende Figuren zu sehen, die aber mangels Attributen nicht mit Sicherheit zu identifizieren sind. Nach der Häufigkeit der am meisten dargestellten Jungfrauen könnten sie jedoch die Hl. Dorothea und Margaretha darstellen.¹²³ Hinter ihnen befinden sich Kopfteile von neun weiteren Figuren und eine große Anzahl von kreisförmigen Nimben. Die Kompositionsschemata mit der Anordnung der Figuren, Gestaltung des Fußbodens und dem Goldhintergrund sind analog zu dem Bild mit den männlichen Heiligen.

Katharina von Alexandrien (25. November)

Nach der Legende erschien der schönen und gebildeten Königstochter in einem Traum das

Jesuskind, das ihr einen Verlobungsring an den Finger steckte. Sie weigerte sich, am heidnischen Opferfest des Kaisers teilzunehmen und bekehrte 50 Philosophen zum Christentum. Der erboste Kaiser ließ sie martern, unter anderem mit einem mit spitzen Nägeln und Messern bestückten Rad, das aber von Blitz und Donner zerstört wurde. Daraufhin ließ sie der Kaiser enthaupten. Sie wurde von Engeln auf dem Berg Sinai begraben.

Die rangerste unter den Jungfrauen steht mit ihrem leicht zur Seite gedrehten Körper in der Mittelachse des Bildes. Ihr blondes, gewelltes Haar fällt tief über die Schultern und den Rücken herab. Neben der Krone hat sie als Attribut, als Anspielung auf die Disputation, in der linken Hand ein Buch, in ihrer Rechten ein Schwert. Vor ihren Füßen liegt das zerbrochene Rad. Ihr rundes, anmutiges Gesicht ist etwas geneigt. Über dem bauschig-weitärmlichen, weißen Hemd trägt sie ein rotes Gewand mit einem eckigen Halsausschnitt, das am Oberkörper schmal ist, aber nach unten hin weit ausladende Stoffalten bildet. Sie greift mit ihrer rechten Hand nach einem Zipfel ihres Gewandes, das durch das Hochheben weite und große V-förmige Falten bildet. Für die Gestalt der Katharina benutzte der Maler wiederum einen Stich Schongauers, der aber die Hl. Agnes mit dem Lamm darstellt und als seitenverkehrte Figur für das Murrhardter Bild verwendet wurde (Abb. 12).¹²⁴ In einigen Punkten weicht die gemalte Heilige von ihrer Vorlage ab.¹²⁵ Die bewegteren Umrisse und die stark gekräuselten Haare der Agnes wurden gebändigt und zu einer behäbigeren Formgebung umgewandelt. Ansonsten blieb der Maler sowohl in der Körper- und Armhaltung dem Kupferstich treu und folgte auch in der Gestaltung des Faltenwerkes genau dem Vorbild.

Die Hl. Barbara (4. Dezember)

Um seine schöne Tochter Barbara von der Welt und der christlichen Religion fernzuhal-

¹²¹ Vita des Hl. Veit, vgl. in der vorliegenden Arbeit, S. 9.

¹²² Pfeil/Weilandt (wie Anm. 105), S. 392, Abb. 541.

¹²³ Eine verbreitete Gruppe der Heiligen Jungfrauen waren die *Virgines capitales*, volkstümlich „Heilige Madln“ genannt, zu der die Hl. Katharina, Barbara und Margaretha gehörten. Sie wurden auch zu den Vierzehn Nothelfern gezählt. Seit dem 14. Jh. wurde die Gruppe um die Hl. Dorothea erweitert (*Quattuor Virgines Capitales*) – Kirschbaum (wie Anm. 33), Bd. 8; S. 573.

¹²⁴ Die Hl. Agnes mit dem Lamm, Lehrs 67; Berlin, Kupferstichkabinett SMRK (31-1885). – Falk/Hirte (wie Anm. 101), Kat. Nr. 67; S.164f, Abb. 67.

¹²⁵ Statt der Laubkrone trägt die seitenverkehrt gemalte Katharina eine Krone, ihre Haare sind glatter, die Augen blicken in die Ferne, während die Hl. Agnes auf das Lamm herabschaut und in ihrer Hand statt des Schwertes einen Palmzweig hält.

ten, ließ sie der reiche Dioscuros von Nicomedia in einen Turm einsperren. Sie bekannte sich dennoch zum christlichen Glauben, worauf sie von dem empörten Vater und dem Statt-

halter verfolgt und gemartert wurde. Nachdem sie von ihren Peinigern geißelt wurde, die ihr die Brüste abschnitten, wurde sie enthauptet. Als einer der Vierzehn Nothelfer war sie eine



Abb. 11: Eine Schar von heiligen Jungfrauen – Murrhardt, Stadtkirche.

der populärsten Heiligen. Am häufigsten wird sie mit einem Turm gekennzeichnet, aber auch der Kelch mit einer Hostie gehört zu ihren Attributen. Für die Figur der Barbara finden wir das direkte Vorbild ebenfalls unter den Stichen Schongauers. Verwendet wurde das Blatt der „Großen“ Hl. Katharina¹²⁶. Genau wurde die halb gedrehte und nach rechts gewendete Haltung der Figur übernommen, die aber zum Teil von der Katharina verdeckt ist. Auch die Haltung des rechten Armes wurde beibehalten, aber Barbara hält einen Kelch in der Hand. Die Figur gewinnt gegenüber der grazileren graphischen Vorlage Festigkeit, die Umrisse sind ruhiger, aber die Binnenformen des Faltenwerkes ihres Umhanges sind gleich geblieben. Das puppenhafte, rundliche und lebhaftere Gesicht mit den kleinen Lippen und den weit geöffneten Augen wurde auf dem Gemälde in ein ernstes und nachdenkliches Gesicht mit halbgeöffneten, herabblickenden Augen abgeändert. Katharinas gewelltes langes Haar wurde geglättet und auch die Gestaltung der Kronen ist verschieden. Die gemalte Barbara trägt ein bodenlanges rotes Kleid mit einem dunkelbraunen Umhang.

Die Hl. Agnes (21. Januar)

Links von Katharina ist die halb gewendete Gestalt in einem grünen, rot gefütterten Kleid dargestellt. Schon Ambrosius war ihre Schönheit und Standhaftigkeit bekannt. Die junge Römerin, die Christus zu ihrem Bräutigam wählte, wies die Werbung des heidnischen Präfektensohnes zurück. Vor Gericht gestellt, wurde sie gemartert und schließlich durch Schwert getötet. Acht Tage nach ihrer Beerdigung erschien sie den Eltern in Begleitung eines Lammes, als Symbol ihres himmlischen Verlobten und wegen der Ähnlichkeit ihres Namens Agnes (lat. agnus = Lamm). Über ihrem Grab errichtete die Tochter Konstantins, Konstantina, im 4. Jahrhundert die Basilika S. Agnese fuori la mura.¹²⁷

Die Hl. Dorothea (6. Februar)

Dorothea ist ohne Attribute, von schlanker Statur, mit gesenktem Kopf am linken Bildrand dargestellt. Sie trägt ein rotes Kleid mit eng



Abb. 12: Agnes von Martin Schongauer, Kupferstich. L. 67. Inv. Nr. 31-1885

anliegenden Ärmeln. Die aus der vornehmen christlichen Senatorenfamilie stammende Dorothea wies den Präfekten der Stadt zurück, weil sie sich als die Braut Christi betrachtete. Trotz der Marterungen blieb sie unversehrt und wurde bestärkt in ihrem Glauben daran, dass sie nach ihren Qualen die Früchte und Blumen des Gartens ihres himmlischen Verlobten ewig genießen könne. Ihr Attribut, das Körbchen voller Rosen und Früchte, weist auf das Wunder hin, das sich bei ihrer Enthauptung ereignete.

¹²⁶ Die (große) Heilige Katharina, Lehrs 70; Wien, Graphische Sammlung Albertina (Inv. 1926-1508). – Falk/Hirte (wie Anm. 101), Kat. Nr. 70, S. 168f; Abb. 70.

¹²⁷ Kirschbaum (wie Anm. 33), Bd. 5, S. 58.



Abb. 13: Tafel mit weiblichen Heiligenfiguren aus dem ehemaligen Flügelaltar der Wengenkirche, heute in der Neithartkapelle des Ulmer Münsters.

Der Schreiber Theophilus sagte spöttisch zu ihr, sie solle ihm aus dem Garten ihres Gemahls Rosen und Äpfel schicken. Daraufhin erschien ein goldlockiger Botenknabe mit einem Blumenkorb, und der ungläubige Mann wurde bekehrt. Besonders in Deutschland war Dorothea beliebt, vor allem als Schutzpatronin der Gärtner, Wöchnerinnen und Bergleute.¹²⁸

Die Hl. Margareta (20. Juli)

Nachdem die in der Zeit der Diokletianischen Verfolgungen lebende christliche Marga-

reta den Heiratsantrag des Stadtpräfekten zurückwies, wurde sie eingesperrt. In der Gestalt eines Drachens erschien ihr im Kerker der Versucher, den die Jungfrau aber durch ein Kreuzzeichen unschädlich machte. Sie wurde enthauptet. Deshalb wurde sie häufig mit einem Drachen dargestellt, den sie öfters an einer Leine führte oder auf dem Arm hielt.

Bei den Figuren der Dorothea, Agnes und Margareta ist die Anlehnung an die schongauerischen Vorlagen freier. Letztere ist mit langen, offenen Haaren, mit einer Krone, in einem langen schwarz-goldfarbenen Kleid mit Granatapfelmuster dargestellt. Über dem Kleid trägt sie ein weitgeschnittenes, offenes, rotes Gewand, dessen Zipfel sie unter ihren linken Arm geklemmt hält. Die modisch gekleideten Heiligenfiguren der Dorothea und der Agnes stellen mit ihren sorgfältig geflochtenen, kranzartig hochgesteckten Haaren einen Frauentyp dar, der seine Vorbilder auch bei Stichen Schongauers hat. In der aus zehn Einzeldarstellungen bestehenden Serie der klugen und törichten Jungfrauen und der Wappenbilder finden wir die Vorlagen für die hochstirnigen und schmalschultrigen schlanken Frauen.¹²⁹ Statt einer Krone schmücken mit Diademen verzierte Stirnbänder die betont ovalrunden Antlitze der Murrhardter Jungfrauen mit den auffallend schmalen Kinnpartien. Deutlich ist die Anlehnung an Schongauers Jungfrauen im Motiv des Gewandzipfel-Hochhebens, das das Volumen und die Eleganz der Gestalten steigert und auch ein Merkmal der Weckmann-Skulpturen ist. Allerdings wurden die bewegten und weit ausschwingenden Faltenwerke wie auch die differenzierten und ausdrucksstarken Gesichter Schongauers von dem Maler in eine einfachere und weniger sensible Sprache übersetzt. Die scharf artikulierten Falten sind auch eindeutig Zitate des schongauerischen Formenkanons. Der Verlauf der Falten folgt bei Dorothea der Beinstellung, und das Gewand der Agnes biegt sich in parallelen Falten. Die zwei Murrhardter Jungfrauen sind passiver und statischer als ihre edlen Vorbilder; sie zeigen einen in sich

¹²⁸ Kirschbaum (Anm. 33), Bd. 6, S. 89.

¹²⁹ Die vor 1483 entstandene Serie bildet einen Höhepunkt in Schongauers graphischem Werk. Überwiegend in einer leichten Drehung sind die zierlichen und in weit ausschwingenden Gewändern dargestellten Jungfrauen, fast immer mit den von den Händen hochgehaltenen Draperien wiedergegeben. – Lehrs 76-85; – In: Falk/Hirte (wie Anm. 101), Kat. Nr. 76-85; S. 172-176, Abb. 76-85. Unter den aus zehn Rundbildern bestehenden Folge (Lehrs 95-104) zeigt der „Wappenschild mit Schwan, von einer Jungfrau gehalten“ (Lehrs 97) große Ähnlichkeit in der Kopfgestaltung – In: Falk/Hirte (wie Anm. 101), Kat. Nr. 97, S. 196, Abb. 97.

gekehrten Gesichtsausdruck. Auch ein Tafelbild des in Ulm entstandenen Weingartner Retabels von Hans Holbein d. Ä. zeigt eine Frauengestalt, die dem Murrhardter Heiligen in der Körper- und Gesichtsbildung, aber vor allem in der analogen Armhaltung sehr nahe kommt.¹³⁰ Gleich in der Thematik und verwandt in der Komposition, jedoch schon fortschrittlicher und raumhaltiger ist das Bild mit den Hl. Jungfrauen des schon öfters zitierten Wengen-Retabels in Ulm (Abb. 13).¹³¹ Wie sein männliches Gegenstück ist auch das Bild von Zeitblom gemalt. In der Haltung gelöster steht in der Mitte, statt Katharina, Margareta mit dem Drachen, die auch mit dem schongauerischen Vorbild große Ähnlichkeit zeigt. Trotz der reiferen Raum- und Figurenwiedergabe ist ein direkter oder indirekter Zusammenhang zwischen dem Ulmer und dem Murrhardter Bild unverkennbar, was sich auch durch die in den beiden Tafeln verwendeten Farben von rot-weiß-grün-schwarz sich bestätigt.

Die untere Tafel des Flügels zeigt eine Gruppe von männlichen Heiligen (Abb. 14). Ohne Inschrift, aber mit den wiederholten Raum- und Hintergrundlösungen und der Figurenanordnung schafft der Maler eine formale Einheit unter den vier Bildszenen. Auf der linken Bildhälfte sind Jakobus der Ältere und ein Mönch, rechts Wendelin dargestellt. Die zwei mit Flocken gekleideten Heiligen der hinteren Reihe sind nicht zu identifizieren. Außer den Figuren sind noch Teile von Gesichtern und vier Reihen von goldenen Nimben zu erkennen.

Unter den ebenfalls nebeneinander gereihten Figuren wird durch seine zentrale Position ein Bischof in Pontifikalkleidung hervorgehoben. Er könnte den Hl. Benedikt darstellen, da Murrhardt ein Benediktinerkloster war. Auf Grund seiner unpassenden Kleidung und des Fehlens seiner Attribute ist dies aber weniger wahrscheinlich.¹³² Wie auch Schahl vermutet, han-

delte es sich um den Hl. Januarius (19. September), ebenfalls einer der Schutzpatrone der Kirche. Januarius wurde bei Neapel unter Diokletian als Märtyrer enthauptet. Eine besondere Verehrung erfuhr er in Neapel, wo seine Reliquien aufbewahrt werden. Als Schutzpatron Neapels wird er bei Erdbeben und Vulkanausbrüchen angerufen. Im Jahr 838 kamen Teile seiner Reliquien nach Reichenau.¹³³ Zwischen Murrhardt und Reichenau bestanden damals Beziehungen, und die Kirche besaß außer einem Januariusaltar auch eine Statue des Heiligen von ca. 1440. In frontaler Haltung, aber den Kopf leicht zur rechten Seite gewendet, blickt er auf dem Altarbild nach unten. Über seinem weißen Untergewand (Alba) und der fransengesäumten Dalmatik trägt er einen mit einem Kreuz bestickten roten Glockenkasel. Als Zeichen seiner Bischofswürde trägt der Heilige als Kopfbedeckung eine Mitra und hält in seiner linken Hand einen Bischofstab. Für die Figur des Bischofs griff der Maler auf den Kupferstich mit der Darstellung des Hl. Augustinus (?) von Schongauer zurück und hielt sich diesmal streng an die Vorlage.¹³⁴ Sowohl in der Kleidung als auch in den Armhaltungen stimmen die beiden Figuren völlig überein. Sogar die zum Segen erhobene rechte Hande sind gleich. Lediglich in der Neigung des Kopfes und dem Fehlen der bei Schongauer sich auf dem Boden stauenden Falten sind Abweichungen festzustellen. Ansonsten sind die Drapierungen in beiden Heiligen faltengleich. Nur mit schlichten Parallelfalten und mit einem geraden Abschluss ist das Untergewand gestaltet.

Zur rechten Seite des Januarius steht in halbseitig gewendeter Haltung ein Heiliger, der nach Schahl ein Benediktinermönch ist, aber nach seinem Aussehen an den Hl. Franziskus erinnert. Die Figur ist mit Tonsur, rasiertem Gesicht und in weitgeschnittenem, schwarzem Obergewand, der Flocke, dargestellt. Da aber das Murrhardter

¹³⁰ Auf dem Bild mit der „Übergabe Christi zur Beschneidung“ des Augsburger Domes von 1493 ist die junge Frauengestalt ein unverkennbares Vorbild für die Murrhardter Dorothea und Agnes. – In: Ausstellungskatalog Hans Holbein d. Ä. und die Kunst der Spätgotik. Ausstellung der Stadt Augsburg, Augsburg 1965; Kat. Nr. 7, S. 63ff, Abb. 10. – Weiland (wie Anm. 25), Abb. 472.

¹³¹ Vgl. Anm. 106. – Hermann Baumhauer: Das Ulmer Münster und seine Kunstwerke. Stuttgart 1989, S. 93, Abb. 61. – Nach dem gleichen Prinzip wie das Bild mit den männlichen Heiligen des Wengen-Retabels.

¹³² Der als Einsiedler lebende Benedikt von Nursia wurde als Abt in der schwarzen Ordenstracht der Benediktiner, später im weißen Gewand und mit Mitra, aber nur selten in Pontifikalkleidung dargestellt. Seine Attribute waren das Buch, ein Rutensbüchel und ein auf seine Vergiftung hinweisender Kelch mit Schlange. – Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann: Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1973, S. 56f.

¹³³ Keller (wie Anm. 31), S. 273.

¹³⁴ Der Hl. Augustinus (?), Lehrs 55, Schweinfurt, Sammlung Otto Schäfer (B-55). – Die Identität des Heiligen ist nicht eindeutig geklärt. – In: Falk/Hirte (wie Anm. 101), Kat. Nr. 55, S. 136f, Abb. 55. Die mit feinen Schattierungen und dekorativen Stauffalten gestaltete Figur des Stiches wirkt viel plastischer und eleganter als der gemalte Bischof.

Kloster ein Benediktinerkloster war, handelt es sich wahrscheinlich um den Hl. Benedikt. Obwohl er häufiger mit Bart und Kapuze abgebildet wird, gibt es eine ganze Reihe von Werken, die den Heiligen mit den gleichen äußerli-

chen Merkmalen wiedergeben.¹³⁵ Im Gegensatz zu den Ordensgewändern der Franziskaner ist das weitärmelige Gewand der Murrhardter Figur ungegürtet und hat einen großen, vorne geschlitzten Kragen. Der Hl. Benedikt von Nur-



Abb. 14: Männliche Heiligenfiguren – Murrhardt, Stadtkirche.

¹³⁵ Benedikt von Nursia. Chorgestühlwange, erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, Bad Doberan, Klosterkirche – Eine Halbfigur des Abtes Benedikt von Meister Theoderik. Um 1355, Wandbild der Kapelle des Heiligen Kreuzes von Karlstein.

sia, (21. März, der Zwillingbruder der Scholastika) wurde in Umbrien geboren.¹³⁶ Über sein Leben sind mehr Legenden als Fakten bekannt. Als Einsiedler lebte er in einer Höhle, dann zog er in eine Asketengemeinschaft. Nachdem man vergeblich versucht hatte, ihn zu vergiften, verließ er die Gemeinde und gründete um 529 das Kloster Monte Cassino, das Mutterkloster des Benediktinerordens. Hier schrieb er die Benediktinerregel und organisierte das Ordenleben. Auf dem Murrhardter Bild trägt er keine Attribute, aber er wurde häufig mit Kelch, Schlange (Hinweis auf seine Vergiftung), Buch oder Rutelbündel dargestellt. Der breitstirnige Kopf mit der betont schmalen Kinnpartie und den eingefallenen Wangen wirkt hager und asketisch.

Rechts von Januarius steht ein in Pilgertracht gekleideter Heiliger, Wendelin (20. Oktober). Er gehört ebenfalls zu den Heiligen, die Gott in der Einsamkeit suchten. Als Sohn eines irischschottischen Königs verzichtete er auf den Thron und ging – nach einer Rom-Wallfahrt – in die Wildnis von St. Wendel bei Trier. Dort lebte er als Hirte und betete zu Gott. An dieser Stelle wurde er auch begraben, und hier entstand eine Wallfahrtstelle, die sich zur Stadt St. Wendel (Saarland) entwickelte. Er war der Schutzpatron der Schäfer und Viehzüchter. In unserer Gegend spielte der beliebte Volksheld in Winnenden eine große Rolle; er war der Schutzpatron der Stadt, was vielleicht mit den ähnlich klingenden Namen zu erklären ist. Auch eine Kapelle ist nach ihm benannt worden und wir finden ihn auch unter den Figuren des Jakobusaltars der Schlosskirche von 1520.¹³⁷ In Weinstadt/Schnait war er ebenfalls der Schutzpatron der Kirche und ist auch im auf 1497 datierten Retabelschrein vertreten.¹³⁸ Der Ikonographie entsprechend ist er auf dem Murrhardter Gemälde mit einem Hut, bärtig, mit einer Tasche und dem Rosenkranz sowie mit einem Stab dargestellt. Allerdings ist sein Stab einfach geformt, ohne Knauf und nicht gedrechselt. Über seinem roten Gewand trägt er einen weit geschnittenen, pellerinenartigen, schwarzen Mantel.



Abb. 15: Apostel Jakobus d. Ä., Kupferstich von Martin Schongauer. L. 44. Inv. Nr. 1973:21

Unverkennbar ist der Rückgriff des Malers auf eine weitere Vorlage aus dem graphischen Werk Schongauers (Abb. 15). Er übernahm die Figur des Hl. Jakobus d. Ä. mit einigen Modifikationen aus der kleinformatigen Serie der Zwölf Apostel.¹³⁹ Nur in wenigen Details weicht

¹³⁶ Kirschbaum (wie Anm. 33), Bd. 55, S. 351.

¹³⁷ Karl Mast: Der Jakobusaltar in der Schlosskirche Winnenden, Winnenden 1985, S. 13, Abb. 4.

¹³⁸ Schahl (wie Anm. 1), Bd. II; S. 1367; Abb. 1064 und 1070.

¹³⁹ Der Apostel Jakobus der Ältere. Lehrs 44; München, Staatliche Graphische Sammlung (Inv. Nr. 1973: 21). – In.: Falk/Hirte (wie Anm. 101), Kat. Nr. 44; S. 130f; Abb. 131. – Die nicht genau datierte Serie der Zwölf Apostel ist wahrscheinlich spätestens 1480 fertiggestellt worden, weil die unter dem Einfluss dieser Vorlagen entstandenen Relieffiguren des Taufbeckens des Stephansdomes in Wien im März 1481 fertig waren.

die malerische Nachbildung von der Stichvorlage ab. Der streng frontale Jakobus wirkt durch seine differenzierten Fußstellungen und den kürzeren Mantels gelöster als der gänzlich verhüllte und behäbig wirkende Murrhardter Wendelin. Während die Arm- und Handhaltung fast identisch sind, weicht die Gestaltung des Faltenwerkes von der Vorlage ab.

Vom linken Bildrand zum Teil abgeschnitten ist die Figur des Jakobus d. Ä. (25. Juli). Er war einer der zwölf Apostel und der Bruder des Johannes und gehörte zu den ersten Jüngern Christi. Nach einer Legende bekehrte er in Jerusalem einen Zauberer namens Hermogenes.¹⁴⁰ Nach Apg. 12,2 ließ ihn Herodes Agrippa enthaupten. Seine Gebeine kamen in einem Boot zur Nordküste Spaniens, wo ein Stein sich in einen Sarkophag verwandelte. Über seinen um 820 aufgefundenen Gebeine wurde die Wallfahrtskirche Santiago da Compostella gebaut. In der Zeit der Reliquienverehrung wurden in ganz Europa Pilgerstraßen ausgebaut, die zur Grabstätte des Jakobus führten. Die Wallfahrten entwickelten sich zu einer Volksbewegung. Auch in der Nähe Murrhardts war sein Kult verbreitet; in Oppenweiler ist er der Schutzpatron der Kirche und erscheint als eine der Schreifiguren des Altarretabels von 1470.¹⁴¹ Seit 1478 ist sein Patrozinium in der Schlosskirche von Winnenden nachgewiesen. Auch der Hochaltar ist Jakobus gestiftet, und nicht nur die sitzende Skulptur, sondern auch die vier geschnitzten Reliefs der Retabelflügel huldigen dem Pilgerheiligen.¹⁴²

Auf dem Bild von Murrhardt trägt der nach rechts gewendete Heilige als Pilgertracht ein wadenlanges, rotes Gewand und einen grünen ärmellosen Umhang, dessen Zipfel unter den rechten Arm geklemmt ist. Außer seinem Hut und dem Pilgerstab, der formal mit dem auf dem Jakobus-Stich identisch ist, trägt er keine Attribute, die ihn sonst kennzeichnen wie die Muschel oder die Pilgertasche. Er ist in einer schreitenden Haltung, mit weißen Beinlingen und, wie all die anderen Figuren, mit spitzen Schuhen wiedergegeben. Nicht näher zu

bestimmen sind die zwei in einer jeweils in einem helleren und einem dunkleren braunen Farbton gehaltenen Flocke bekleideten Mönchfiguren der zweiten Reihe, deren Köpfe mit Kapuzen verhüllt sind.

Die Zusammensetzung der Heiligen der letzten Tafel, die mit dem Hl. Benedikt an der Spitze die Botschaft eines einfachen Lebens befürworteten und als Asketen, Einsiedler in der stillen Abgeschiedenheit die Gottesnähe suchten, sollte, meiner Meinung nach, den Reformbestrebungen des Murrhardter Abtes Johannes Schradin als Vorbild dienen. Hinter dem vorherrschenden Gold des Hintergrundes treten die kräftigen Farbtöne Rot, Schwarz und Grün hervor, die nur durch wenige Weiß- und Brauntöne ergänzt werden. Auffallend ist, dass in allen drei Bildszenen sich die reich motivierten und sorgfältig gezeichneten Staufalten auf dem Boden ausbreiten – in indirekter Anlehnung an die Vorlagen Schongauers. Bei den Figuren des letzten Bildes wurde auf die kunstvollen Staufalten verzichtet und die Gewänder wurden nur mit einfachen Parallelfalten und mit einem geraden Abschluss gestaltet. Auch die zeichnerische Schärfe fehlt. Außerdem können wir noch eine ganze Reihe anatomischer Schwächen feststellen, wie die Bildung der Hände des Hl. Jakobus, sowie die unbeholfene Beinstellung und die zu klein geratenen Füße. Es entsteht der Eindruck, dass dieses Bild nicht von dem ausführenden Maler, sondern von einem qualitativ schwächeren Schüler vollendet wurde. Diese Annahme wird durch das Fehlen der gemalten Inschrift erhärtet, die bei allen drei andern Tafeln vorhanden ist.

Die Einordnung der Flügelbilder

Über Herkunft und Schule der Flügelbilder sind bis jetzt nur stichwortartige Aussagen gemacht worden. In der Oberamtsbeschreibung von 1871 wird eine Ulmer Provenienz erwähnt,¹⁴³ die von Rolf Schweizer wiederholt wird.¹⁴⁴ Dieser Meinung gegenüber steht die Ansicht von Schahl, der die Bilder für Haller Arbeiten hält.¹⁴⁵ Um die Frage nach dem Entste-

¹⁴⁰ Kirschbaum (wie Anm. 33), Bd. 7, S. 23f.

¹⁴¹ Schahl (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 682f, Abb. 511.

¹⁴² Winnenden war Pilgerschutzamt und auch ein Sammelort für die Pilger, die in dem Beginnenhaus verpflegt wurden. – Schahl (wie Anm. 1), Bd. II, S. 1524. – Mast (wie Anm. 137), S. 30.

¹⁴³ Vgl. Anm. 10.

¹⁴⁴ Vgl. Anm. 8.

¹⁴⁵ Schahl (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 51.

hungsort und der Schule der Flügelmalereien beantworten zu können, müssen wir die charakteristischen Merkmale der oben genannten Gebiete kurz erläutern. Beeinflusst durch niederländische Importaltäre – so der Hochaltar der Michaelskirche von Schwäbisch Hall – wichen die Haller Altäre schon in der breitgelagerten Schreingestaltung von Ulm ab. Statt des reichen Maßwerks wurden diese mit vom oberen Rand herabhängenden Kielbogenkränzen verziert, die mit ihrer überladenen Ornamentik manieristisch wirken. Gegenüber den in Ulm bevorzugten Heiligendarstellungen dominierten in den Haller Altären die mit vielen Figuren bevölkerten und bewegten Szenen. Auch stilistisch lehnten sie sich an niederländische Vorbilder wie Dierk Bouts und Rogier van der Weiden an, wie die erhaltenen Werke der Michaels-, Katharinen- und Urban-Kirche zeigen. Aus unseren oben geschilderten Beschreibungen und Untersuchungen der einzelnen Tafelbilder geht hervor, dass das Murrhardter Altarretabel eine Gemeinschaftsarbeit mit der Ulmer Weckmann-Werkstatt war, in der die heute noch erhaltenen zwei Schreinfiguren Veits und Sebastians entstanden sind.

Die Flügelbilder zeigen vor Goldhintergrund – mit der Ausnahme der Pfingstszene, die ein Ereignis darstellt – männliche und weibliche Heiligenfiguren, die auf einer schmalen Raumbühne nebeneinander aufgereiht sind. In den klar ablesbaren Kompositionen herrscht neben der additiven Ordnung auch eine betonte Symmetrie, nach welcher neben der zentralen Gestalt rechts und links jeweils Figuren angeordnet sind. Eine Korrespondenz unter den einzelnen Gestalten entsteht durch Körperwendungen und Blickrichtungen, die auf beiden Seiten zu der mittleren Figur gerichtet sind. Die ruhig und statuarisch wirkenden Heiligen treten aus dem von der Flächigkeit beherrschten Grund nur durch ihre Wendungen und ihre raumgreifenden Staufalten hervor. Ein Bestreben nach Tiefenräumlichkeit, die nur mittels der perspektivisch gestalteten Fußböden angedeutet wird, spielt eine untergeordnete Rolle.

Die Gesichter haben einen verhaltenen und gefühlsarmen Ausdruck.

Alle hier aufgezeichneten Merkmale der Murrhardter Bilder sind typische Eigenarten der Ulmer Malerei des späten 15. Jahrhunderts. Auch der Maler des Murrhardter Altares zeigt sich unberührt von den Errungenschaften der italienisch geschulten Sehweise der Dürerschule, und die Bilder sind im Vergleich zu der neuen, von der Renaissance beeinflussten Raum- und Körperbildung altertümlich, was auch durch den Goldgrund noch mehr zum Ausdruck kommt. Unsere Betrachtungen zeigen auch, dass sich die Bilder von Murrhard in der Ikonographie und Figurenbildung überwiegend an Vorlagen von Martin Schongauer orientierten. In der schwäbischen Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts lebte noch die lange Tradition der Vorliebe für Heiligendarstellungen, die einzeln oder paarweise vor Goldgründen platziert wurden. Es gibt eine ganze Reihe von Bildern, die nach dem gleichen Formprinzip gestaltet wurden wie beispielsweise die Dreiergruppen auf den Flügeln des Altares aus Allmendingen vom Meister des Sterzinger Altarflügels aus dem Jahr 1465.¹⁴⁶

Der Memminger Hans Striegel d. J. wählte sogar mehrmals für seine Altarflügel als Thema die Heiligen, die auch in der Gruppe als Einzelfiguren wirken.¹⁴⁷ Aber auch die führenden Maler der Ulmer Schule der 90-er Jahre, die mehrmals mit der Weckmann-Werkstatt zusammenarbeiteten, wie Hans Schüchlin, Bartholomäus Zeitblom und der Meister des Pfullendorfer Retabels stellten auf den Altarflügeln ganzfigurige Heilige einzeln oder paarweise vor Goldgrund dar. Von einer gewissen Steifheit gekennzeichnet, stehen die Figuren in einer bewegungsarmen Haltung, ohne übertriebene Gestik und Mimik, zurückhaltend in ihren Gefühlen und mit statuarischer Wirkung. All diese Eigenschaften zeichnen auch die Figuren der szenischen Darstellungen aus, die zwar, in eine Handlung eingebunden, miteinander korrespondieren, aber sowohl in ihrer Bewegung als auch emotional isoliert erschei-

¹⁴⁶ Die Heiligen Markus, Lukas, Paulus und Dorothea, Johannes der Evangelist und Margareta. Staatsgalerie, Stuttgart. – In: Katalog Staatsgalerie Stuttgart (wie Anm. 41), S. 266f.

¹⁴⁷ Flügel des Monfort-Werdenberg-Altars, 1465, Innenseite des linken Flügels: Hl. Antonius, Agnes, Georg und Innenseite des rechten Flügels: Hl. Johannes der Täufer, Katharina, Johannes der Evangelist. – In: Katalog Staatsgalerie Stuttgart (wie Anm. 41), S. 428f. – Auf den Flügelinnenseiten des Mickhausener Altares in Budapest, Museum der Bildenden Künste, sind links Florian, Johannes der Täufer, Sebastian und rechts Georg, Johannes der Evangelist und Augustinus dargestellt. Die um 1480 datierten Bilder sind von Baum dem Hans Schüchlin zugeschrieben worden. – Julius Baum: Ulmer Kunst. Stuttgart, Leipzig 1911; Abb. 38f.

nen. Auch die Werke des zwischen 1484 und 1514 in Ulmer Quellen häufig zitierten Jörg Stocker tragen die Züge der schwäbischen Darstellungsart.¹⁴⁸ Ebenfalls von der ulmischen Eigenart geprägt ist der Hauptvertreter der Ulmer Malerei, Bartholomäus Zeitblom, der öfters mit Weckmann kooperierte und im Gegensatz zu Stocker eine ganze Reihe von Werken hinterließ.¹⁴⁹ Der in Nördlingen geborene Maler, der in seiner ersten Ehe mit der Tochter des Nördlinger Stadtmalers Herlin und in der zweiten mit Schüchtlins Tochter verheiratet war, zeigte in seinen Bildern großformatige, schlanke Figuren, die eine erhabene Ruhe ausstrahlen. Unverkennbar sind seine hageren und regungslosen Gestalten mit den länglich-schmal geformten Gesichtern, mit den für Zeitblom typischen langen Nasen und den gefassten und ernsten Physiognomien, die als persönliche Note des Malers anzusehen sind.¹⁵⁰

Wenn wir aber nur die zwei Werke Jörg Stockers, das Ennetacher Retabel¹⁵¹ und den Eschacher Altar von Zeitblom aus dem Jahr 1496 mit den Murrhardter Bildern vergleichen, müssen wir feststellen, dass diese beiden führenden Ulmer Maler nicht als Urheber unserer Flügelmalereien in Betracht gezogen werden können. In Stockers Bildern wirken selbst die figuren- und ereignisreichen Szenen der Passion statisch und sind ohne jegliche Dramatik. Trotz der abwechslungsreichen Posen scheinen die Figuren ungelent, selbst den grimassenhaften Gesichtern fehlen die Emotionen. Seine Vorliebe für Landschaftsaus-

blicke, teils mit kulissenhaften Phantasiefelsen, teils mit realistisch anmutenden Ulmer Stadtansichten und Innenraumdarstellungen, zeigt ein anderes Raumverständnis als der Maler der Murrhardter Bilder. Noch mehr Unterschiede kann man in der Detailbildung, in den phantasiervoll gemalten Stoffen und in der minutiösen Machart feststellen. Stocker griff aber auch häufig wie seine Ulmer Zeitgenossen auf die Vorlagen von Martin Schongauer zurück.¹⁵² Martins Bruder Ludwig Schongauer, der selber Maler war, erhielt 1479 in Ulm das Bürgerrecht und lebte bis zu seiner Übersiedlung nach Augsburg 1486 in der Stadt.¹⁵³ Mit seiner Vermittlung waren für viele Maler die Stiche seines berühmten Bruders zugänglich, die mit Vorliebe als künstlerische Vorlagen für Bilder verwendet wurden. Der Künstler der Murrhardter Bilder griff auch überwiegend auf Einzeldarstellungen von Schongauer zurück, die er mehr oder weniger modifizierte und zu Figurengruppen zusammenfügte.

Zeitbloms Eschacher Altar des gleichen Jahres 1496 zeigt schon den individuellen Stil des Künstlers, der weder in der Figurenbildung, noch in den Kopfformen und der Gesichtsbildung mit denen von Murrhardt Übereinstimmungen zeigt.¹⁵⁴ Nach Ulmer Tradition sind seine Figuren auch auf einer schmalen Raumbühne platziert. Mit ihren steifen, schmalen Körpern, die ohne Fleisch und Blut erscheinen, sind sie eher nur stille Teilnehmer, als agierende Personen. Dennoch sind seine trotz der Raumkulissen von Flächigkeit beherrschten

¹⁴⁸ Einer der führenden Maler der Ulmer Kunstszene der 80-er und 90-er Jahre, der auch mit Weckmann zusammenarbeitete. Vermutlich ist seine erste Arbeit das Hochaltarretabel aus Untergröningen, um 1484, heute im Augsburger Dom. Pfeil schließt eine Berührung seiner Kunst mit der Nürnberger Tafelmalerei nicht aus, die sie auf Grund seines Kolorits und der Landschaftsausblicke vermutet. – Daniela Gräfin von Pfeil: Jörg Stocker – ein verkannter Maler aus Ulm. – In: „Meisterwerke massenhaft“ (wie Anm. 16), S. 199–209, Abb. 270f und 273.

¹⁴⁹ Der zum ersten Mal 1482 in Ulm erwähnte Maler war nicht nur Werkstattleiter, sondern bekleidete verschiedene Ämter in der Stadt. In seinem Kilchberger Altar von 1495 (Staatsgalerie Stuttgart) malte er monumental wirkende Einzelfiguren vor Goldbrokatvorhängen, die noch trotz ihrer statuarischen Wirkung lockerer und breiter gelagerter erscheinen. Die für ihn später untypischen runden Gesichter sind lebendiger. – In: Katalog Staatsgalerie Stuttgart (wie Anm. 41), S. 487–490.

¹⁵⁰ Schon ein Jahr später nach dem Kilchberger Retabel zeigte sich ein Wandel in seiner Figurenbildung, der auch in den weiteren Werken zu sehen ist. – Eschacher Altar von 1496 (Staatsgalerie Stuttgart), Heerberger Altar von 1497/98 (Staatsgalerie, Stuttgart). Ebd. S.491–502.

¹⁵¹ Das Ennetacher Hochaltarretabel war ursprünglich für die Katholische Pfarrkirche in Ennetach, die Unserer Lieben Frau und dem Hl. Cornelius und Cyprianus geweiht war, heute in Sigmaringen, Fürstlich Hohenzollernsches Museum. – „Jörg Stocker Maler hat diese Tafel vfgesetzt uf St. Johanstag im Svmer 1496“. Auf dem Altar sind die Kreuztragung, Verkündigung, Geburt Christi, Darbringung im Tempel und Anbetung der Könige dargestellt. Die Schreifiguren stammten aus der Weckmann-Werkstatt. – Vgl. Anm. 70. – Abbildungen aus dem Ennetacher Altars in Pfeil (wie Anm. 148), Abb. 269, 274, 275 a/b und 471.

¹⁵² Stockers Vorliebe für graphische Vorlagen war so ausgeprägt, dass Stange sich sehr negativ über seine Kunst äußerte: „Jörg Stocker, der seine Kompositionen nie ohne die Krücke fremder Vorbilder finden konnte“. Zitiert nach Pfeil (wie Anm. 148), S. 204.

¹⁵³ Julius Baum: Martin Schongauer. Wien 1948, S. 21 und 27.

¹⁵⁴ Eschacher Altar, Stuttgart Staatsgalerie, auf den Außenseiten der Flügel mit Johannes d. T. und Johannes Ev., auf der Predella die vier Kirchenväter, auf den Innenseiten der Flügel die Verkündigung und die Heimsuchung Mariae dargestellt. – In: Katalog Staatsgalerie Stuttgart (wie Anm. 41), S. 491ff.

Kompositionen und teilnahmslos wirkenden Figuren mit denen von Murrhardt in der Auffassung verwandt; sie zeichnet auch eine stille Beschaulichkeit und passive Anwesenheit aus. Die Murrhardter Gesichter sind runder, auch wenn sie zum Teil eine breite Stirnpartie haben, die Frauenköpfe sind trotz ihrer ernsten Stimmung anmutig. Ähnlich geformt sind die Köpfe der weiblichen Heiligen auf einem Flügel des Altares aus der Klosterkirche Ottobeuren.¹⁵⁵ Der süddeutschen Tradition folgend, stehen die paarweise angeordneten Heiligen vor Goldbrokathintergründen, allerdings in einer gelösteren Haltung und mit mehr Volumen dargestellt als in Murrhardt. Ihre würdevollen, lieblichen Gesichter, besonders aber ihre länglich-ovalen Formen und ihre Physiognomien kommen der Murrhardter Barbara, Katharina und Margaretha näher als die Kopftypen Stockers und Zeitbloms. Ebenfalls mehr Gemeinsamkeiten feststellen können wir in der Formung der Finger, die bei Stocker überlang sind und bei Zeitblom wesentlich größer und kräftiger erscheinen. Verwandte Züge zeigt auch das Gesicht des Antonius mit dem Kopf des Andreas aus dem Pfingstbild.

Neben den Stichvorlagen Schongauers ergeben sich noch Parallelen zu den schon mehrfach erwähnten Tafeln des Wengen-Altares, der ein Hauptwerk der Ulmer Malerei war.¹⁵⁶ In den bereits aufgezeichneten Vergleichsbeispielen wurde schon auf die Gemeinsamkeiten hingewiesen. Weniger in stilistischer Hinsicht, umso mehr in der Ikonographie und vor allem im kompositionellen Aufbau sowie in der Anordnung der Figuren, können wir einen Zusammenhang zwischen den Werken feststellen. Die Maler der Tafel des Wengen-Retabels waren aber fortschrittlicher in der Gestaltung des Innenraumes und auch in der etwas lockeren Gestaltung der Heiligenfiguren. In der Gewandauffassung kommt eine teigigere Formgebung zur Geltung, sie folgt nicht den Faltelementen Schongauers wie der Maler der Murrhardter Bilder. Mehr Interesse zeigen die Maler des Wengen-Altares für die Detailbil-

dung wie die pretiös gemalten Heiligenscheine und die eleganten Kopfbedeckungen der weiblichen Heiligen und die aufwendig, mit verschiedenen Farbtönen gestalteten Steine der Architekturelemente und Fußböden. Eine raumhaltigere Wirkung haben auch die malerischer und weichfließender geformten Gewänder wie auch die schimmernden und edel wirkenden Stoffe, die in Murrhardt härter und graphischer gezeichnet sind. Während die Person des Malers der beiden Darstellungen mit den männlichen und weiblichen Heiligen des Wengen-Retabels sicherlich Zeitblom war, bleibt die Datierung des Altarwerkes unsicher. Die angenommenen Jahreszahlen reichen von 1494 bis 1498.¹⁵⁷ Wenn wir die zwei Figuren der Margaretha des Kilchberger und des Wengen-Altares von Zeitblom, die in der rundlicheren Körper- und Gesichtsbildung sehr ähnlich sind, mit seinen späteren, schon auf dem Eschacher Altar gemalten, überschulterten, steifen Gestalten vergleichen, müssen wir von einer Datierung vor 1496 ausgehen. Zur Datierung der Murrhardter Altarbilder muss noch gesagt werden, dass die Jahreszahl 1496 sich auf dem verlorengegangenen Schrein befand, in dem die Skulpturen von Weckmann standen. Abgesehen von den aufgezählten Unterschieden können wir auf Grund der schon bekannten Analogien vermuten, dass der Maler der Murrhardter Bilder das Wengen-Retabel gekannt haben muss, auch wenn er die Kompositionen in eine altertümlichere, einfacher gestaltete und reduziertere Lösung umsetzte, welche auch qualitativ auf einer niedrigeren Stufe stehen. Eine andere Überlegung führt zu der Annahme, dass sowohl die Maler des Wengen-Retabels (Zeitblom und der Meister des Pfullendorfer Retabels) als auch unser Maler auf die gemeinsamen künstlerischen Vorlagen der Darstellungen des Pfingstwunders und der Schar der männlichen und der weiblichen Heiligen zurückgegriffen haben. In diesem Fall können wir auch einen älteren Meister in Betracht ziehen. Als Folge der vielen Übereinstimmungen zwischen den Bildern müssen wir

¹⁵⁵ Oberschwäbischer Maler, vielleicht aus Memmingen, auf der Flügelaußenseite sind der Hl. Vitus und Antonius Eremita und auf der Flügellinnenseite sind die Hl. Maria Magdalena und Margareta dargestellt um 1480; Ulmer Museum. – Jaspar/Treu (wie Anm. 105), Kat. Nr. 66a und b, S. 106f.

¹⁵⁶ Vgl. Anm. 105.

¹⁵⁷ Baum und Koch datieren das Wengen-Retabel vor dem Blaubeurer Altar, 1494, Lange zwischen 1489 und 1497, Bushart erst nach dem Heerberger Altar von 1497/98. – In: Katalog Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Katalog Alte Meister bis 1800, Bearbeitet von Jan Lauts, Karlsruhe 1966. S. 318. – Im Katalog des Ulmer Museums wird der Wengen-Altar um 1495 datiert. – Jaspar/Treu (wie Anm. 105), S. 124f.

aber auf jeden Fall mit einem direkten oder indirekten Einfluss rechnen. Der für die Zeit archaisch wirkende Goldgrund wurde in der Ulmer Malerei keinesfalls selten verwendet. Vereinzelt gab es auch im späten 15. Jahrhundert in anderen Kunstlandschaften Beispiele für altertümlich gestaltete Bilder. Sogar mit der gleichen Thematik, ebenfalls vor Goldhintergrund und mit nach dem gleichen Prinzip angeordneten Figuren mit hintereinander gestaffelten Goldnimben sind die zwei Kölner Tafeln des Meisters der Aachener Schranktüren (?) ausgeführt.¹⁵⁸ Aber wir müssen auch davon ausgehen, dass der Auftraggeber, Abt Schradin, möglicherweise das figurale Programm und die künstlerischen Vorlagen nach den Stichen von Schongauer mitbestimmt hat und sogar hinsichtlich der Darstellungsweise (Goldgrund etc.) Vorstellungen hatte, die der ausführende Maler berücksichtigen musste. Die Rezeption von Stichen namhafter Künstler, wie dem Meister E. S., Schongauer und später Dürer und Schäufelein, war durchaus kein seltenes Phänomen der Malerwerkstätten. Bei vielen Auftragsarbeiten war die künstlerische Freiheit durch die Wünsche der Stifter zum Teil eingeschränkt, und nicht selten mussten die Maler ihre Werke nach einer konkreten Vorlage gestalten. Unter Verwendung der graphischen Vorlagen der oben genannten Künstler sind auch einige Altarbilder in der näheren und ferneren Umgebung von Murrhardt entstanden. In Oppenweiler zeigen die Bilder den Einfluss von Rogier van der Weyden und des Meisters E. S.¹⁵⁹ Schongauers Blätter waren für die Altartafeln in Stetten bei Hechingen und für den Hochaltar der Pfarrkirche von Schnait die Vor-

bilder.¹⁶⁰ Die Hl. Agnes des Colmarer Kupferstechers war auch die Patin eines Tafelbildes mit der Darstellung der Hl. Agnes in der Spitalkirche von Deizisau bei Esslingen. Sie hat allerdings eine derbere Formulierung als die von Murrhardt.¹⁶¹

Zur Identität des Murrhardter Malers

Auf die Frage nach der Person des Künstlers können wir leider keine konkrete Antwort geben, da der erhalten gebliebene Bildbestand, der zu weiteren Vergleichen dienen könnte, zu gering ist. Nach der Einführung der Reformation in Ulm von 1531 war der Bildersturm ein nahezu apokalyptisches Ereignis, das für Hunderte von Kunstwerken das Todesurteil bedeutete. Von den 51 Altären des Ulmer Münsters blieb nur ein Bruchteil erhalten. Dennoch können wir auf Grund der in dem Beitrag angeführten Fakten und künstlerischen Merkmale der Flügelbilder des Murrhardter Retabels davon ausgehen, dass der Maler möglicherweise ein Geselle einer Ulmer Malerwerkstatt war, die mit der Werkstatt Niklaus Weckmanns zusammenarbeitete. Diese Annahme wird auch durch die in dem Schrein befindlichen Heiligenfiguren erhärtet. Im Fall des Murrhardter Altarretabels gleichen sich die Schicksale des Meisters und die seiner Schöpfungen. Wie die Person des Bildhauers Weckmann nach einem Jahrhundertlangen Dornröschenschlaf plötzlich aus der Anonymität erweckt wurde, so sind die beiden Skulpturen des Sebastian und Veit nach ihrem Verschwinden vor etwa hundert Jahren in den 60-er Jahren des letzten Jahrhunderts – also fast gleichzeitig mit der Wiederentdeckung Weckmanns – wieder aufgetaucht.

¹⁵⁸ Zwei Tafelbilder mit männlichen und weiblichen Heiligendarstellungen. Köln (Meister der Aachener Schranktüren?) oder Münster um 1490, Berlin-Dahlem, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. – In: Claus Grimm, Bernd Konrad: Die Fürstenberg Sammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1990, S. 116, Abb. 10.2 und 10.3. – Der Nothelferaltar des Marienmünsters in Mittzell – Reichenau (gotischer Chor) von dem Konstanzer Maler Rudolf Stahel um 1498 weist auf einigen Tafeln mit Goldhintergrund analog konzipierte Heiligenfiguren auf, die ebenfalls archaisch wirken. – In: Monika Spicker-Beck – Theo Keller: Klosterinsel Reichenau. Kultur und Erbe. Stuttgart 2001, S. 73.

¹⁵⁹ Eberhard Frank: Die Verwendung graphischer Vorlagen in der Spätgotischen Tafelmalerei des württembergischen Neckargebiets. Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte; Heft 3, Tübingen 1953, S. 5f, Abb. 1–6. – Schahl (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 687ff, Abb. 511.

¹⁶⁰ Frank (wie Anm. 159), S. 6f; Abb. 7–10. und S. 8ff; Abb. 17–21. – Schahl (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 1366–1375, Abb. 1064f.

¹⁶¹ Frank (wie Anm. 159), S. 10f; Abb. 22f.