

Das spätgotische Altarretabel der Murrhardter Stadtkirche (2. Teil)

Von Judit Riedel-Orlai

Das Predellenbild mit der Darstellung des Schmerzensmannes

Den Gegenstand des zweiten Teiles der Untersuchung des Murrhardter Retabels bildet das Predellenbild des Altares. Im letzten Beitrag wurde das Schicksal der vorübergehend verloren geglaubten Retabelfiguren, ihr unruhiger Lebensweg und die Rekonstruktion des verschollenen Schreines beschrieben.¹ Die hochwertigen und mit der Jahreszahl 1496 datierten Heiligenstatuen Sebastian und Veit sind Produkte der Ulmer Weckmann-Werkstatt. Ebenfalls aus einer Ulmer Schule stammen die gemalten Flügelbilder und stellen das Pfingstfest und Gruppen von männlichen und weiblichen Heiligenfiguren dar, die sich ikonographisch überwiegend an den Kupferstichen Schongauers orientieren. Trotz des altertümlichen Charakters dürfen die Malereien in die gleiche Zeit mit den Retabelfiguren zu setzen sein. Unter dem Altarschrein befindet sich das Predellenbild mit einer Darstellung des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes (Abb. 1).

Die Predella erwies sich im Laufe meiner Untersuchung als besonderes Juwel, das auch eine ganze Reihe von Fragen aufwarf. Das ursprünglich nicht zu dem Ulmer Retabel gehörige Bild stammt aus einer späteren Zeit und zeigt stilistisch von den Flügelbildern abweichende Züge. Folglich wurde die Schmerzensmann-Darstellung erst in der jüngeren Vergangenheit in den Altarkomplex integriert. Davon abgesehen erschien es auch wegen der ikonographisch seltenen Darstellung des Schmerzensmannes als lohnende Aufgabe, das Predellenbild in einer gesonderten

¹ Judit Riedel-Orlai: Das spätgotische Altarretabel der Murrhardter Stadtkirche (1. Teil). - In: BJB 9, 2001, S. 67-108.



Abb. 1: Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes Evangelist. Predellenbild in der Murrhardter Stadtkirche.

Untersuchung in Augenschein zu nehmen. Die Hauptfrage gilt der bemerkenswerten Formulierung des Themas, das in dieser Art in der deutschen Kunst als Rarität gilt. Ebenfalls verdient die Landschaftsdarstellung mit der Burganlage unsere Aufmerksamkeit. Um dieses Schmerzensmannbild unter den vielfältigen Werken richtig einordnen zu können, müssen wir uns einen kleinen Überblick über derartige Arbeiten verschaffen. Nicht zuletzt ist noch die Zuschreibung zu untersuchen, was erstens mit der Darlegung der stilistischen Merkmale des Bildes und zweitens durch den Vergleich mit Werken des vermuteten Malers geschehen soll.

Die Predella oder die Altarstaffel ist der Unterbau des als Gesamtkunstwerk geltenden Altarretabels, auf dem der Schrein ruht. Der häufig mit gemalten oder geschnitzten Darstellungen versehene Untersatz kann auch als Aufbewahrungsplatz für Reliquien dienen.

Im Gegensatz zu den zeitweise verloren gegangenen Retabelfiguren hat das Murrhardter Predellenbild keine dunkle Vergangenheit. Dennoch ist ihr Schicksal nicht weniger dramatisch, denn das Staffelbild ist nur ein Torso, ein Teilstück eines verloren gegangenen oder zerstörten Altares.

Das von der Fachliteratur bisher sträflich vernachlässigte Werk wurde zum erstenmal in der Oberamtsbeschreibung von 1871 erwähnt, in dem der Zustand des zerlegten Ulmer Retabels beschrieben wird, wonach die Flügel an der Südwand des Mittelschiffes hingen und der Schrein in der Sakristei stand.² Statt der originalen Heiligenfiguren von Weckmann enthielt der Schrein eine plastische Gruppe mit der den Leichnam Christi haltenden Maria die von Joseph von Arimethia und Nikodemus flankiert ist. In der Oberamtsbeschreibung heißt es dazu: [...] und dieser [Leichnam] ruht noch auf der sehr gut gemalten Predella, darstellend den Auferstandenen im Garten mit Maria und Johannes, wie sie ihm die Wundmale küssen.

Nach dem damals beschriebenen Zustand können wir von dem Los der Murrhardter Kunstwerke eine Vorstellung bekommen: Teile von Altarfragmenten wurden zusammengestückelt und aus der Kirche ausgelagert, ebenso auch das Predellenbild, das in die Sakristei verbannt wurde.

Eine weitere Nachricht überliefert der Backnanger Dekan Klemm. Als er 1885 die Murrhardter Klosterkirche besuchte, fand er den oben erwähnten Schrein nicht mehr vor, lediglich von der Existenz der Flügelmalereien des Ulmer Retabels und dem separat aufgehängten Staffelbild mit dem Schmerzensmann konnte er sich überzeugen.³ Von den Standorten der Werke steht nichts in seinem Bericht. Kurz darauf, 1888/89, wurde das Staffelbild unter Vermittlung des Malers Heinrich Zügel restauriert. Nach dem Bericht von Norden von 1889 sei es *neuestens [...] in München wiederhergestellt worden*.⁴

Das Predellenbild fand wahrscheinlich nach der Restaurierung an der Wand des Ostchores der Murrhardter Stadtkirche einen neuen Platz, wo seit 1931 ein von dem Steinmetz Griesheimer angefertigter Steinaltar aufgestellt war. Über diesem wurde das separate Predellenbild platziert.⁵ Eine weitere Restaurierung erfolgte im Jahr 1975 durch Lothar Bohring.⁶ Aus seinem Bericht geht hervor, dass die Tafel in einem relativ guten Zustand war, die Malsubstanz lag stabil und auf dem Holz fest auf. Es gab einige Farbabplatzungen und durch die verbräunten Firnisüberzüge war das Bild optisch beeinträchtigt. Außer der Entfernung der alten Firnischichten wurden die Fehlstellen verfestigt und die gesamte Oberfläche des Bildes mit einem Gemäldefirnis überzogen, der aus Dammar-Harz und Terpentinöl bestand. Noch im gleichen Jahr erhielt das aufgefrischte Staffelbild einen neuen Standort. Als erster Schritt in die spätere Rekonstruktion brachte Rolf Schweizer die ebenfalls neu restaurierten

² Beschreibung des Oberamts Backnang. Hrsg. v. d. Königl. Statist.-topographischen Bureau. Stuttgart 1871, S. 219. Vgl. auch: Rolf Schweizer: Spätgotischer Flügelaltar im Ostchor der Klosterkirche. - In: Festgabe für Rolf Schweizer zum 65. Geburtstag. Die Ausgrabungen in der Stadtkirche Murrhardt 1973. Die Berichterstattung des Ausgräbers. Historischer Verein für Württembergisch Franken, Ortsverband Murrhardt, Murrhardt 1998, S. 43. Vgl. auch Adolf Schahl: Die Kunstdenkmäler des Rems-Murr-Kreises, München-Berlin 1983, Bd. 1, S. 581.

³ Schweizer (wie Anm. 2), S. 43.

⁴ Schahl (wie Anm. 2), S. 582.

⁵ Schweizer (wie Anm. 2), S. 43.

⁶ Schahl (wie Anm. 2), S. 582. - In einem Brief von 5. 6. 2002 teilte mir Lothar Bohring seinen Bericht über die Restaurierung der Predella von 1974/75 mit. Für seine wertvollen Informationen bin ich ihm zu Dank verpflichtet.

Flügelbilder der Ulmer Schule und das verwaiste Predellenbild zusammen und hängte diese im südlichen Seitenschiff der Kirche auf.⁷

Da die fehlenden Schreinfiguren des einstigen Weckmann-Retabels damals noch im Helferhaus von Backnang waren, mussten die Tafelbilder noch einige Jahre bis zur Heimkehr der Statuen auf die endgültige Rekonstruktion des Altares warten. Als 1983 die beiden Heiligen Sebastian und Veit endlich nach Murrhardt zurückkamen und Rolf Schweizer mit seinem Sohn Christian das verschollene Retabel rekonstruierte, schuf er gleichzeitig für das übrig gebliebene Schmerzensmannbild unter dem neuen, die Weckmannfiguren beherbergenden Schrein einen würdigen Platz.⁸ Auch heute noch steht der Flügelaltar hier.

Auf Grund des häufigen Platzwechsels des Bildes drängt sich die Frage nach dem ursprünglichen Standort der Predella in der Murrhardter Kirche auf. Die weitere Frage hängt eng mit der Lokalisierung zusammen. Obwohl die Predella zeitweise schon im 19. Jahrhundert unter dem Ulmer Retabelschrein platziert war – ein Zusammenhang mit deren Werken ist nicht zu erkennen – muss das Staffelnbild ein Fragment eines anderen Altarretabels sein. Zu welchem Altar war diese Predella zugehörig?

Mangels schriftlicher Überlieferungen werden wir eine definitive Antwort nicht finden, aber nach den Überlegungen der Ikonographie der Darstellung kommen wir der Beantwortung der Frage etwas näher und erhalten eine hypothetische Lösung.

Beschreibung der Darstellung

Das lange Bildfeld besteht aus drei etwa gleich breiten, senkrecht verlaufenden Brettern, die miteinander verleimt sind. Das Material ist wahrscheinlich Nadelholz. Nach der Vermutung Christian Schweizers ist auf die Holztafel eine Kreidegrundierung aufgetragen worden. Eine Infrarotuntersuchung würde sicherlich wertvolle Informationen über die Vorzeichnung und eventuellen Veränderungen durch die Restaurierung geben. Besonders interessant festzustellen wären die Spuren der Restaurierung aus dem 19. Jahrhundert durch Lamberty.

Der Erhaltungszustand des Bildes ist stellenweise nicht mehr gut. Auf dem Holz sind einige kleine Löcher, und an einigen Stellen kann man Abstoßungen der Farben beobachten. Teilweise sind die mit bloßem Auge erkennbaren Vorzeichnungen, die aber nur die dünn aufgetragenen fleischfarbenen Hautpartien betreffen (Hände, Gesichter und Körper Christi), durchscheinend. Wahrscheinlich sind die willkürlich geführten Striche mit einem Silberstift ausgeführt worden.

Das querrrechteckige Bild hat eine messbare Fläche von 123 cm mal 39,5 cm. Auf dem langen waagerechten Streifen steht eine Dreiergruppe mit Christus, Maria und Johannes Evangelist vor einem Landschaftshintergrund wie auf einer Theaterbühne mit Bergkulisse. Alle drei Personen erscheinen auf dem vorderen Bildfeld als Dreiviertelfiguren. Die Anordnung der Figuren zeigt das Bestreben des Malers nach einer symmetrischen und klaren Komposition. In der Mitte steht der dornengekrönte Christus in frontaler Haltung, nackt und nur mit einem Lendenschurz bekleidet, dem Betrachter gegenüber (Abb. 2). Die bildzentrale Figur teilt als Symmetrieachse das Bildfeld in zwei gleichmäßig abgewogene Hälften. Jesu traurig-ernstes Gesicht ist leicht zur rechten Seite geneigt und sein Blick richtet sich in eine unbestimmte Richtung. Das schmale Antlitz wird von langen, leicht gewellten, auf die Schultern herabfallenden braunen Haaren gerahmt, von denen einige spiralig gedrehte Strähnen auf die vordere Nackenpartie fallen.

Durch den braunen Bart wirkt der Kopf noch hagerer; die zusammengezogenen Augenbrauen und der schmallippige Mund sowie die geröteten Augen drücken den Seelenschmerz aus. Sein leicht geöffneter Mund ist mit einer weich geformten herzförmigen Außenkontur gemalt. Im Gegensatz zu dem leidvollen Gesicht wirkt der Körper nicht gebrochen. Die erlittenen Qualen sind zwar sichtbar, auf der Brustpartie sind noch die zahlreichen Blutstropfen und das aus seinem Wundmal in einem vertikalen Strahl herausströmende Blut als Spuren seines Martyriums zu erkennen, dennoch steht Christus in aufrechter Haltung, und sein wenig muskulöser, aber plastisch empfundener

⁷ Schahl (wie Anm. 2), S. 581.

⁸ Schweizer (wie Anm. 2), S. 46., Abb. 55. - Riedel-Orlai (wie Anm. 1), S. 71.



Abb. 2: Kopf des Schmerzensmannes.



Abb. 3: Kopf der Maria.

Körper ist stellenweise gut modelliert. Einzelne Adern sind gut sichtbar, vor allem die unter dem Hals stark hervortretenden Muskeln und Adern. In der Taille ist in der Zeichnung eine anatomische Schwäche zu erkennen. Die Arme Christi sind mit angewinkeltem Ellbogen beidseitig streng symmetrisch ausgebreitet.

Rechts von ihm steht mit vorgebeugter Körperhaltung in Seitenansicht Maria (Abb. 3). Wie eine schützende Hülle umgibt ein großflächig angelegtes weißes, gefälteltes Tuch den Kopf der Muttergottes, das sich weit über Schulter und Rücken ausbreitet. Der verschleierte Hinterkopf wirkt im Vergleich zu dem schmalen Gesicht wie gestreckt. Eine lange Falte, die auf dem Haupt verläuft, teilt die Masse und bildet eine kleine schmale spitzwinkelige Spalte, die senkrecht herabfällt und hinter den Stoffmassen des Tuches verschwindet. Stirn, Augenbrauen, Ohren, sogar die Haare und die gesamte Halspartie sind sorgfältig verdeckt. Das verschleierte schmale Gesicht ist leicht nach vorne gewendet, die herabblickenden Augen sind halboffen und leicht mandelförmig, die geröteten Augenlider geschwollen. Auf ihren Wangen sind Tränen zu erkennen. Ihre

Pupillen scheinen nach oben gerutscht zu sein, die Augenstellung wirkt leicht asymmetrisch. Sie hat eine kleine Stupsnase und einen kleinen Schmolmund mit herabfallenden Lippen, die wohl ihrem Seelenzustand entsprechen. Auf ihrem leicht hervorstehenden spitzen Kinn ist ein Grübchen. Auffallend ist sowohl in der Kopf- als auch in der Gesichtsbildung eine leichte Asymmetrie. Ihr kompakt erscheinender Körper ist von einem türkisblauen Gewand umhüllt, das, auf der Körperseite einen langen Schleier bildend, wie ein Vorhang herabfällt und die Körpermasse noch wuchtiger erscheinen lässt. Der großflächige Mantel wird durch den rosafarbenen Ärmelumschlag sowie unter dem rechten Ellbogen senkrecht herabfallenden schalartigen Zipfel aufgelockert. Von ihrem roten Unterkleid ist nur der rechte Unterarm mit dem eng anliegenden Stoff sichtbar. Durch eine lange, dünne, senkrecht verlaufende Rückenfalte und die seitlichen Schüsselfalten sowie durch die schimmernde, changierende Farbgebung erhält der Stoff eine bewegte Oberfläche.

Maria ergreift die rechte, schlaff herabhängende Hand ihres Sohnes und führt den rech-

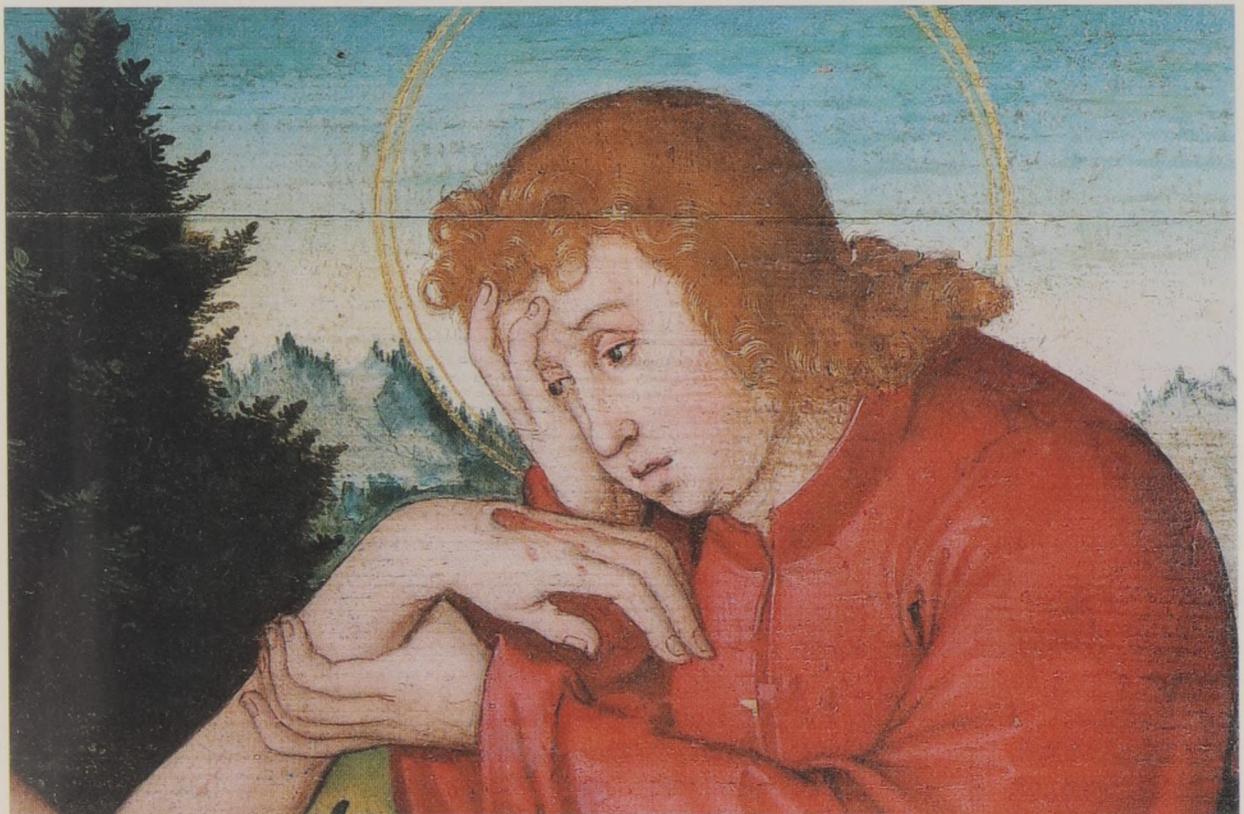


Abb. 4: Kopf des Johannes Evangelist.

ten Handrücken zu ihrem Kinn und drückt ihn fest an ihre Wange. Dessen rechtes Handgelenk wird von der linken Hand der Mutter fest umklammert, während sein Unterarm von der rechten Hand der Muttergottes, mit der Handfläche berührend, von unten zärtlich gestützt wird. Auffallend ist die feine Kontur der Hände sowie die Zeichnung der Fingernägel, die stellenweise keine Rundung, sondern eine konkave, nach innen wölbende Form zeigen.

Auf der linken Seite der Szene ist Johannes Evangelist dargestellt (Abb. 4). Mit der gleichen vorgebeugten Körperhaltung, dem gesenkten Kopf und dem voluminösen Körper wirkt er wie ein männliches Spiegelbild der Maria. Johannes hat goldblonde Haare, die in weichen Lockenringeln über seine Schulter fallen. Die Stirn ist auch von kurzen, aber dichten Locken bedeckt. Auffallend ist seine runde Kopfform. Sein länglich-ovales und bartloses Gesicht erscheint etwas voller als das seines weiblichen Gegenstückes, die Kinnpartie ist weicher und er hat ein leichtes Doppelkinn. In den nach unten blickenden, ebenfalls geröteten Augen kann man trotz der halb geschlossenen Augenlider die durch seinen erregten Seelenzustand erweiterten dunklen Pupillen erkennen. Auch seine mit schrägen Strichen gezeichneten Augenbrauen sind hochgezogen. Die kleine Nase ist wohlgeformt und zeigt eine leichte Wölbung. Auf seinen Wangen sind Tränen erkennbar. Der ebenfalls kleine Mund ist wellig und zeigt eine weiche und sinnlich wulstige Form. Die Unterlippe ist voller. Die Umrisse der oberen und unteren Lippen bilden eine Herzform und sind nicht fest zusammengeschlossen. Unterhalb der Lippen ist ein kleines Grübchen, das dem Gesicht ein sanftes Aussehen verleiht. Im Gegensatz zu dem knabenhaften Gesicht erscheint der Körper als gewichtig, was aber nicht zuletzt durch die breitgelagerten Gewandelemente hervorgerufen wird.

Johannes trägt ein schlichtes rotes Gewand mit einem runden Halsausschnitt, das vorne zugeknöpft ist. Die Schulter und sein linker Arm weisen auf einen kräftigen Oberkörper hin, der wohlgerundet geformt ist. Der weit geschnittene Stoff des angewinkelten Armes ist am Handgelenk umgeschlagen und bildet einige schräge Falten. Eine mächtige Schüsselfalte bildend, umspielt der quer über den Körper gezogene Stoff den Hüftbereich des Heiligen, wodurch seine Körperrumisse noch stärker

betont sind. Wie eine Schale wirkt die bauschige Draperie, die außen die rote Farbe des Mantels hat. Mit dem nach außen kehrenden Futter, das mit changierenden Farben von goldgelb und grün gemalt ist, entsteht der Eindruck, die aufgelichtete Oberfläche des Futterstoffes würde flimmern und schimmern. Der schwer wirkende Umhang ist sehr raumhaltig gebildet und führt ein Eigenleben. Von kurzen, schrägen und ineinander greifenden schmalen tütenförmigen Falten ist der herabhängende Stoff vor der Bauchpartie gegliedert. Die weich schwingenden Stoffbahnen des Hüftbereiches werden durch lang gezogene Stege, die vor dem Auslaufen leicht einknicken und lang gezogene, spitze Dreiecke bilden, belebt. Unterhalb des linken Armes ist eine große rote Fläche des Gewandes zu erkennen, die mit der Schüsselfalte wie ein mächtiger Beutel wirkt.

Johannes beugt sich, mit seiner linken Hand den Unterarm festhaltend, über die die blutende Wunde aufweisende linke Hand des Gottessohnes. Seine Augen sind auf das Wundmal gerichtet. Als Geste der Verzweiflung drückt der Heilige seine rechte Handfläche zu seiner Wange.

Alle drei Figuren haben einen goldenen, aus zwei Kreisen gebildeten Heiligenschein. Die Köpfe der Assistenzfiguren liegen exakt in der gleichen Höhe, das Haupt Christi ist nur geringfügig höher. Die inhaltliche, kompositionelle und emotionale Betonung gilt der Figurengruppe, die auch durch ihre Monumentalität hervorgehoben wird. Die angewinkelten Arme des Schmerzensmannes schaffen einen räumlichen Abstand zu den beiden Heiligenfiguren, sie verbinden sie aber zugleich wie eine Brücke miteinander.

Die als Dreiviertelfiguren wiedergegebenen Gestalten haben eine undefinierbare Standfläche. Die Bildszene ist in Vorder-, Mittel- und Hintergrund eingeteilt, auch ist die Landschaft aus verschiedenen Raumschichten aufgebaut. Die Figuren sind in die Landschaft nicht räumlich eingebunden, sondern stehen davor. Hinter der Gruppe ist eine Wiesenlandschaft von üppig gewachsenen Gräsern und Sträuchern. Im mittleren Bildfeld sind drei immergrüne Bäume dargestellt. Der eine befindet sich auf der linken Seite am Rand, der andere hinter dem linken Arm Christi. Der auf der rechten Bildhälfte platzierte dritte Baum ist schief und stark zur rechten Seite geneigt.

Sowohl auf der linken als auch auf der rechten Seite sind noch zwei weitere Bäume dargestellt, der belaubte Baum als Symbol des Lebens und der verdorrte Baum als Sinnbild des Todes. Die weitgestreckte Berglandschaft ist aus hintereinander gestaffelten Terrainschichten gebildet, die überwiegend mit braunen Tönen gemalt ist. Mit blau-grauen Tönen werden die fernliegenden Berge angedeutet. Durch den Zwischenraum, der hinter Maria und Christi den Blick freilässt, haben wir einen Ausblick auf den höchsten Berg der Hügelkette, wo eine sehr detailliert geschilderte Burganlage mit architektonischen Elementen liegt. Mit topographischer Genauigkeit sind die einzelnen Elemente des Bauwerkes festgehalten. Nach der Meinung von Rolf Schweizer handelt es sich um die Burg Hohenstaufen. Auf den beiden niedrigeren und blaustichigen Bergen erkennt er auf der linken Seite den Stuifen und rechts den Rechberg. Nicht durch Konturlinien oder malerische Abstufungen werden die hintereinander geschichteten und sich überschneidenden Hügel voneinander getrennt, sondern durch Vegetation. Die Konturen erfolgen durch die gemalten grünen Grashalme, die dicht und hochgewachsen nebeneinander stehen und eine Art Gewächs bilden. Der türkisblaue Himmel, der etwa ein Drittel der Bildfläche einnimmt, ist von oben nach unten heller werdend dargestellt. Mit den farblichen Effekten wird auf die Schrecken erregenden Ereignisse hingewiesen, die sich zwischen der sechsten und neunten Stunde abspielten, *als eine Finsternis über das ganze Land hereinbrach*, (Lukas 23; 44).

Räumlich von den Hauptfiguren der Szene getrennt, von diesen stark zurückgesetzt und den Stifterdarstellungen entsprechend viel kleiner gemalt, kniet auf der linken Seite des Bildfeldes der Auftraggeber des Bildes, Abt Oswald Binder. Im schwarzen Mönchshabit, in der Kutte der Benediktiner, ist er im Dreiviertelprofil mit Tonsur und seinem über die Schulter gelehnten Abtsstab dargestellt. Nach den äußeren Merkmalen seines bartlosen, schmalen, knochigen und von Askese gezeichneten Gesichtes zu urteilen, muss er schon älter gewesen sein. Die Hände sind zum Gebet gefaltet.

Im rechten äußeren Eck des Bildes ist sein Wappenschild, das auf rotem Grund zwei braune gekreuzte Hämmer oder Schlegel zeigt.

Oswald Binder, der Stifter des Predellenbildes

Dank der historischen Quellen und den ausführlichen Forschungen von Gerhard Fritz wissen wir über die Persönlichkeit des Abtes Oswald Binder (Abb. 5) sehr viel. Seine Person auf der Predella lag lange im Dunkeln. Trefz hielt den knienden Abt fälschlicherweise für Johannes Schradin.⁹ Auf Grund der zeitlichen Abstände, die zwischen den Flügelbildern von 1496 und der Predella liegen, erkannte Rolf Schweizer, dass der Stifter keinesfalls Schradin sein kann.¹⁰ Adolf Schahl machte zu seiner Person keine Aussage. Erst Gerhard Fritz, der über



Abb. 5: Der Auftraggeber des Bildes, Abt Oswald Binder.

⁹ Hermann Trefz: Die Heiligenfiguren aus der Murrhardter Klosterkirche. - In: Unsere Heimat, Beilage zur Backnanger Kreiszeitung, 1968, 4.

¹⁰ Schweizer (wie Anm. 2), S. 45.

Oswald Binders Leben und Wirken detailliert schrieb, erkannte ihn auf dem Predellenbild.¹¹

Wer war dieser Geistliche? Vermutlich ist Oswald Binder in den Jahren zwischen 1455 bis 60 geboren und stammt aus einer bürgerlichen Familie, aus der aber viele Mitglieder im Dienste der Kirche waren.¹² Nach Rolf Schweizer steht der Name Binder in engem Zusammenhang mit den auf seinem Wappen abgebildeten Hämmern, die gebräuchliche Werkzeuge zum Fässern waren, um die Fassdauben und Fassringe zu „binden“. Das gleiche Wappen Binders finden wir auch am Portal der von ihm errichteten Kirche von Oberrot aus dem Jahr 1513.

Binder verbrachte lange Jahre im Benediktinerkloster Lorch, wo er 1474 Mitglied des Konvents war. Ursprünglich war Lorch als Familienkloster der schwäbischen Herzöge des Staufer-Hauses gegründet worden. In der Grablege fanden viele Mitglieder ihre ewige Ruhe, wie der Gründer des Klosters, Herzog Friedrich von Schwaben, und die Gattin König Philipps, Irene von Byzanz. Im Jahr 1475 ließ Abt Nikolaus von Arberg die Gräber öffnen.¹³ Die sterblichen Überreste der verstorbenen Staufer wurden in ein Prunkgrab umgebettet und feierlich beigelegt. Mit diesem Akt sollte nicht bloß die Erinnerung an die Staufer neu intensiviert, sondern auch die von den Staufern früher gesicherte Reichsfreiheit des Klosters ins Gedächtnis gerufen werden, da die Vogtei von den immer stärker werdenden Grafen von Württemberg mehr wahrgenommen wurde und die Reichsfreiheit faktisch längst nicht mehr existierte.¹⁴ Auch Oswald Binder war bei der Umbettung der Staufer dabei, wie dies durch mehrere Aussagen belegt ist.¹⁵

Nach dem Tod von Abt Johannes Schradin gerieten die klösterlichen Ideale der Murrhardter Mönche in eine Sackgasse. In der Gemeinschaft machte sich eine dekadente Lebensart breit, die Benediktiner-Regel wurde immer

weniger eingehalten. Es herrschte durchaus ein erheblicher Bildungsnotstand und ein gewisses Lotterleben in Murrhardt. Zusätzlich wurden die Finanzen zu einem Problem. Sogar die geplante Umwandlung des Klosters in ein weltliches Stift scheiterte, als zwei Mönche auf der entscheidenden Romreise, auf der die Einwilligung des Papstes zur Umwandlung eingeholt werden sollte, das gesamte mitgenommene Geld verprassten. Daraufhin griff der württembergische Herzog Ulrich in Murrhardt ein. Der Herzog, in moralischer Hinsicht übrigens ebenfalls nicht makellos, schaltete sich ein. Für die sittliche Hebung des Klosters, aber auch um die desolote finanzielle Lage zu bessern, war ein Kurswechsel unabwendbar. Ein geeigneter Mann war notwendig, um die Seelen der Mönche zu retten und die Wirtschaftslage zu stabilisieren. Dieser Mann sollte Oswald Binder sein, der den Kampf gegen den sich immer mehr verbreitenden Verfall des Murrhardter Klosters aufnehmen sollte. Die Finanznot wurde durch die häufige und teure Bewirtung der württembergischen Jagdgesellschaften im Kloster immer hoffnungsloser. Auch der bayerische Erbfolgekrieg verschlang enorme Summen. Die Erblast von Schradins Bautätigkeit war eine zusätzliche Belastung.

Unter den auf Schradin folgenden Äbten Gaul und Renner verschärfte sich die Krise des Klosters weiter. Renner wurde *wegen seiner blödigkeit und alters* (wobei *blödigkeit* damals nicht dasselbe bedeutete wie heute; gemeint ist Krankheit) abgesetzt. Jedenfalls scheiterte, wie erwähnt, die geplante Umwandlung des Klosters in ein Stift, und die Murrhardter Mönche mussten weiter nach der Benediktinerregel leben. *Bruder Oswald von Lorch und bruder Conrad auch desselben convents* sollten als Prior und Großkeller (Finanzfachmann) das Kloster sanieren. Prior Binder trat an Stelle des abgesetzten Abtes Renner am 10. Dezember 1510

¹¹ Gerhard Fritz: Stadt und Kloster Murrhardt im Spätmittelalter und in der Reformationszeit (= Forschungen aus Württembergisch Franken 34), Sigmaringen 1990, S. 347; wenn nichts anderes angegeben, folge ich in meinen Abt Binder betreffenden Aussagen grundsätzlich diesem Werk, insbesondere S. 64-81 und 346f.

¹² Vgl. HStAS A 508, Bü.2. - Bekannt waren in den Jahren 1464 und 1467 ein Prior namens Hans Binder aus dem Augustinerkloster von Schwäbisch Gmünd. Der Kirchheimer Mönch Sebastian Binder starb 1485 in Lorch. Auch der Backnanger Chorbherr Bender gehörte zu dieser Familie.

¹³ Karl-Heinz Mistele: Lorch im Mittelalter. In Kloster Lorch im Wandel der Jahrhunderte. Stuttgart 1987, S. 24. - Magazin 900 Jahre Kloster Lorch - ein Rundgang durch die Geschichte des Klosters. Stuttgart 2002, S. 11.

¹⁴ Mistele (wie Anm. 13), S. 24f.

¹⁵ Vgl. Rotes Buch, Bl. 32a nach: Fritz (wie Anm. 11), S. 346, Anm. 58. - Das Rote Buch befindet sich heute im HStA Stuttgart, es enthält neben den Aufzeichnungen der Verwaltung, Liste der kirchlichen Gegenstände, auch Kalender, Dokumente und Urkunden. Von dem aus Schwäbisch Gmünd stammenden August Seiz wurde auch eine Klostergeschichte geschrieben.

ins Murrhardter Kloster ein, und wurde am 15. April 1511 zum neuen Abt gewählt. Für die moralisch-geistige Erneuerung war Binder berufen, für den Abbau des angewachsenen Schuldenberges sollte der Großkeller Konrad eine brauchbare Lösung finden. Eine ganze Reihe von Maßnahmen wurden getroffen. Der Konvent wurde verkleinert, die reformunwilligen Mönche mussten das Kloster verlassen, die geistige Ordnung und die regelmäßigen Gottesdienste wurden zur Pflicht gemacht, Frauen sollten keinen Einlass mehr in das Kloster bekommen. Der Fleischkonsum der Mönche wurde radikal eingeschränkt, Gehorsam, Pflichtgefühl und brüderliche Liebe sollten gestärkt werden.

Nach der Überlieferung war Binder ein *frommer, geistlicher, andächtiger und gottesfürchtiger mann*. Es gelang ihm tatsächlich, das religiöse Besinnen der Murrhardter Mönche zu intensivieren, aber die wirtschaftliche Lage blieb nach wie vor desolat. Nach der Chronik war der Abt *in burgerlichen sachen und haushaltung nicht gantz lauffentlich*, mit anderen Worten, er war kein kompetenter Wirtschaftsfachmann. Der Sanierungsplan sollte neu überdacht werden. Die einzige Lösung, aus dieser Misere herauszukommen, schien die vorübergehend anderweitige Unterbringung der Mönche zu sein, *im zuversicht... [dass] ein vorrath ersparth und sie hinwiderumb in ihr closter fürderlich eingesetzt wurdten*. Um die laufenden Kosten des Lebensunterhaltes einzusparen, wurden die Mönche 1518 in anderen Benediktinerklöstern einquartiert, und Oswald Binder ging für eine Zeit in sein altes Kloster Lorch zurück. Nachdem die finanzielle Sanierung vorerst misslungen war, sollte der Murrhardter Konventuale Martin Mörlin als Großkeller einen erneuten Sanierungsversuch starten. Anfang 1519 kehrten die Mönche und auch Binder in das Kloster zurück. Während der österreichischen Statthalterregierung fügte sich der an weltlichen Dingen und Politik wenig interessierte Binder in die neue Situation ein. Von den größeren Unruhen des Aufstandes „Armer Konrad“ von 1514 blieb Murrhardt im Wesentlichen verschont.

Weniger glimpflich war der Bauernkrieg 1525. Binder war in seinen letzten Lebensjahren kein besinnliches Leben vergönnt. Er musste um Leib und Leben seiner Mönche fürchten. Die Bauernhaufen plünderten Kloster Murrhardt und zwangen Binder und die Mönche, nach Großbottwar zu fliehen. Zum Kloster Lorch hatte Binder bis zu seinem Lebensende Kontakt. Am 29. Dezember 1525 war dort Lorenz Autenrieth zum neuen Abt gewählt worden. Seine feierliche Amtseinführung erfolgte durch Binder.¹⁶ Binder war außerdem Mitglied in den Sebastiansbruderschaften in Löwenstein und Murrhardt. Nach seinem Tod am 19. Dezember 1527 fand Binder in der Murrhardter Kirche seine ewige Ruhe. Zum Ort seines Begräbnisses heißt es, er sei *sepultus in ecclesie navi, ad latus dextrum* (im Kirchenschiff, auf der rechten Seite).

Die ikonographischen Fragen der Schmerzensmandarstellung mit Berücksichtigung der italienischen und deutschen Tradition

Im folgenden Kapitel müssen wir die Darstellung des Predellenbildes hinsichtlich ihrer ikonographischen Deutung näher beleuchten. Die Fragen konzentrieren sich erstens auf die Figurengruppe und zweitens auf die Landschaft. Um die Problematik besser verstehen zu können und unsere Dreiergruppe nach ihren Formmerkmalen richtig einzuordnen, ist es hilfreich, die Geschichte des Schmerzensmannes kurz zu erläutern.

Die Bildidee des im Mittelalter weit verbreiteten gestorbenen, auferstandenen und seine Wundmale zeigenden Christus, der jenseits von Raum und Zeit visualisiert ist, entstand in der Ostkirche. Herausgelöst aus den szenischen Darstellungen der Passion wurde eine Bildgattung des zugleich toten und lebendigen Gottessohnes geschaffen, die in unzähligen Varianten existiert. Wie eine Anklage wirkt auf den Betrachter der unbekleidete, meist nur mit einem Lententuch bedeckte, Qualen durchleidende Heiland. Sein Martyrium ist zusätzlich durch Dornenkrone und Wunden sichtbar.

¹⁶ Eine Miniatur mit dem Bild des Laurentius Autenrieth (1483-1549), der aus Blaubeuren stammt und auch Schreibmönch des Lorcher Klosters war, zeigt ihn im Mönchstrakt, kniend in betender Haltung, mit seinem Wappen (Mühlstein) und mit einer Schriftrolle. Abgebildet in: 900 Jahre Lorch (wie Anm. 13), S. 38.

Nicht zuletzt ist dieser Bildgedanke in dem Dogma der Zweinaturenlehre Christi verwurzelt, der göttlich und menschlich in einem ist.¹⁷

Im Gegensatz zum menschlichen, diesseitigen und natürlichen Werdegang des menschlichen Lebens und Ablebens verkörpert der Schmerzensmann den irrationalen Typ des erst lebendigen, dann toten und wieder auferstandenen Menschensohnes. Mit dieser überhistorischen Figur soll auch der Opfertodgedanke der Eucharistie bildlich vor Augen geführt werden. Auch die zahlreichen Benennungen weisen auf die diese Inhalte verkörpernden Christusdarstellungen hin: *Imago Pietatis*, *Erbärmdebild*, *Vir dolorum*, *Misericordia Domini* etc.¹⁸ Wegen seines Bezuges zur Eucharistie finden wir Schmerzensmann-Darstellungen vorwiegend auf liturgischen Gegenständen und Tüchern, Tabernakeltüren und vor allem auf Altarsprengen und Predellen.¹⁹

Dem ursprünglichen Bild der Schmerzensmann-Darstellungen liegt eine Legende im doppelten Sinn zu Grunde. Das angebliche Archebild des schon gekreuzigten und nackten Christus, der, sein Wundmal zeigend und mit nach rechts geneigten Kopf, halbfigurig aufrecht steht, geht auf eine Mosaikikone zurück. Diese *Imago Pietatis* der römischen Kirche S. Croce Gerusalemme wurde in der westlichen Kunst in einer Kopie des deutschen Kupferstechers Israel van Meckenem aus dem Jahr 1495 überliefert.²⁰ Irrtümlich wurde das Mosaikbild zum ersten dargestellten Schmerzens-

mann erklärt, und nach der Behauptung der dortigen Kartäuser sollte es Papst Gregor der Große (590 bis 604) gestiftet haben, obwohl diese Ikone erst in 1300 in Byzanz entstanden ist.²¹ Diese Vorstellung geht wiederum auf eine Legende zurück, wonach Papst Gregor während der Messe ein Wunder erlebt haben soll. Im Mittelalter fand diese so genannte „Gregoriusmesse“ einen großen Anklang. In der Geschichte geht es um eine ungläubige Bäckerin, die an der Eucharistie Zweifel hatte. Um die Bedeutung der Eucharistie zu beweisen, verwandelte Gregor der Große eine Hostie in ein Stück Fleisch. Erweitert wurde die Legende mit einer Vision Gregors mit dem auf dem Altar erschienenen Schmerzensmann, dessen Blut in einen Messkelch niederfloss.²²

Wahrscheinlich diente das vermeintlich auf den Papst Gregor zurückgeführte, mit Ablässen ausgestattete Gnadenbild der Kirche St. Croce propagandistischen Zwecken.²³ Der Einfluss dieses Typus war dementsprechend groß, und man nennt deshalb alle Bilder, die dem römischen Vorbild folgen, „gregorianische Schmerzensmann“-Darstellungen. In Wirklichkeit war das Urbild schon viel älter und in der byzantinischen Kunst entstanden.²⁴ Der über Venedig nach Europa gelangte Typ des Ikonenbildes wurde in Italien modifiziert und verbreitete sich dann auch in anderen Ländern.²⁵

Je nach Zeit und geographischer Lage bot der Schmerzensmann eine andere Form an. Im Mutterland, in Italien, entstanden neben den

¹⁷ Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann: Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1973, S. 297.

¹⁸ Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1994, S. 88.

¹⁹ Ebd. - Weiter kommt der Schmerzensmann noch in der Prothesis der Ostkirchen, an Epithaphien, häufig als Plastiken oder Reliefs vor.

²⁰ Erwin Panowsky: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“. Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, Abb.1., S. 263. - Gert von der Osten: Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildes von 1300 bis 1600, Berlin 1935 (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 7). S. 23.

²¹ Hans Belting: Giovanni Bellini Pieta. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei. Frankfurt 1985., S. 16f, Abb. 1.

²² Kirschbaum (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 199-202 und Bd. 6, S. 439. - Nach den Quellen lautet die Vision folgendermaßen: „Papst Gregor erlebte bei einer Messe ein Wunder, um die Zweifel über die wirkliche Wandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi zu zerstören. Daraufhin ist ihm Christus erschienen - in specie pastoris sub effigie pietatis - und das Blut sei aus seinen Wunden in den Altarkelch geflossen.“ - Zitat entnommen aus: Cornelia Baumann: Die Darstellung des Schmerzensmannes in der mittelalterlichen Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Schmerzensmannes von Schäuflerin in Nördlingen. In: Hans Schäuflerin, Vorträge, gehalten anlässlich des Nördlinger Symposiums im Rahmen der 7. Rieser Kulturtag in der Zeit vom 14. Mai bis 15. Mai 1988. Nördlingen 1990., S. 13. - Vgl. Wiltrud Mersmann: Der Schmerzensmann, Düsseldorf 1952, S. 6.

²³ Osten (wie Anm. 20), S. 23. - Vgl.: Baumann (wie Anm. 22.), S. 15.

²⁴ Halbfigurige Pantokratorbilder und Grabtücher waren sicher einflussgebend. Ikonenbilder mit halbfigurigen Porträts waren auch auf die formale Entwicklung dieses Typs beeinflussend. - Panowsky (wie Anm. 20), S. 262.

²⁵ Zu den frühesten erhaltenen Beispielen gehört ein Emailbesatz von einer Ikone aus dem 12. Jahrhundert, der heute in Jerusalem aufbewahrt wird. Auch die Buchmalerei überlieferte noch einige Darstellungen. - Kirschbaum (wie Anm. 18), Bd. 4. S. 94.

gregorianischen Schmerzensmännern auch Darstellungen, die Christus mit der Maria zeigen. Das älteste Bild, das die Mutter mit dem Sohn innig verbunden zeigt, geht auch auf ein östliches Vorbild mit dem Titel „Weine nicht, Mutter“ zurück. Entsprechend der unterhalb der Brust übereinandergelegten Hände und der Kopfhaltung Christi der Ikone von St. Croce wurde dieses kleine Dugentobild der Casa Horne in Florenz mit der Figur der Mutter bereichert.²⁶ Wohl aus der Kreuzigung abgeleitet ist der Typ der erweiterten Schmerzensmann-Darstellungen, die häufig auf Predellen der toskanischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts anzutreffen sind. Meist mit den zärtlichen Gesten der Körpersprache wie Anfassen, Stützen, Umarmen oder Küssen sind die Assistenzfiguren mit dem mittig und meist in einem offenen Sarg stehenden Schmerzensmann verbunden. Neben Maria und Johannes können auch andere Assistenzfiguren wie Maria Magdalena oder weitere Heilige die Gruppe ergänzen. Nicht selten wird Christus mit seinen Leidenswerkzeugen wiedergegeben. Das Hauptmerkmal dieser Schmerzensmannbilder ist, dass die Figuren kompositionell sehr stark der Symmetrie unterworfen sind und die Assistenzfiguren mit Christus in einer innigen und gefühlsstarken Verbindung stehen. In manchen Werken sind die Figuren sehr eng aneinander gerückt, neben den zärtlichen Berührungen wird die Innigkeit durch die Körpernähe gesteigert. Zu einer formalen Einheit verschmelzen die Gestalten auf der nischenförmigen Tafel des Giovanni da Milano.²⁷ Mehr räumliche Distanz halten die Assistenzfiguren zu Christus auf dem Predellenbild eines Altars von Giovanni del Biondo.²⁸ Der Schmerzensmann steht in einem

offenen Sarg, Maria hält in vorgebeugter Haltung mit ihrer Rechten die rechte Hand des Heilands, während sie mit ihrer linken Hand seinen Oberarm stützt. Johannes hält mit seiner linken Hand von unten stützend den Unterarm und mit seiner rechten Hand den Oberarm Christi. Alle Gestalten sind als Dreiviertelfiguren wiedergegeben. Den Hintergrund der Predella bildet eine Goldfolie.

Eine weitere Variante zeigt der mit den beiden Assistenzfiguren erweiterte Schmerzensmann des Florentiners Lorenzo Monaco.²⁹ Auf der spitzbogenförmigen Tafel vor Goldhintergrund sind hinter der Dreiergruppe die Passionswerkzeuge Christi dargestellt. Maria und Johannes, ganzfigurig und symmetrisch platziert, die neben dem im offenen Sarg stehenden Christus in Seitenansicht eine kauernde Stellung einnehmen, sind in der oben schon geschilderten Art der Liebkosung gemalt. Gesteigert wird die Hingabe durch die Gestik der Berührung des Johannes, der den Unterarm des Schmerzensmannes küsst.

Ebenfalls mit den Leidenswerkzeugen im Hintergrund wird das gleiche Thema auf einem Predellenbild des Meisters der Madonna Straus dargestellt. Dem langen Format entsprechend halten die beiden Heiligen zu dem im Sarg stehenden Heiland einen größeren räumlichen Abstand. Noch inniger ist die Formulierung der Körpersprache der Assistenzfiguren, die die beidseitig symmetrisch ausgestreckten Arme des Gottessohnes nicht nur anfassen, sondern auch küssen.³⁰

Dieser ikonographische Typus des erweiterten Schmerzensmannes ist während des Trecento in Italien entstanden, und das byzantinische Urbild wurde zu einer Gruppe ergänzt

²⁶ Panowsky (wie Anm. 20), S. 262-263, Abb. 2. - Vgl. Kirschbaum (wie Anm. 18), S. 91-92, Abb. 2. - Sowohl in der byzantinischen, als auch in der italienischen Dugento- und Trecentomalerei der Kreuzabnahme-, Grablegungs- und Beweinungsszenen kommt die Zweiergruppe von Mutter und Sohn vor, die in einer zärtlichen Zwiesprache durch Kuss oder Handhaltung miteinander verbunden sind. Durch das Herauslösen beider Gestalten aus dem szenischen Zusammenhang ist dieser Typ entstanden.

²⁷ Der Maler ist zwischen 1346-1369 nachweisbar. Das Schmerzensmannbild stammt aus dem Kloster S. Girolamo an der Costa S. Giorgio und trägt die Wappen der Strozzi und der Rinieri. Datiert 1365. Galleria dell'Accademia, Florenz. - In: Franca Falletti - Marcella Anglani: Accademia Gallery. The Official Guide. All the Works. Florenz 1999, S. 102. - Franca Falletti: Der David und die Galleria dell'Accademia. Florenz 1993-1994. Kat. Nr. 62, Inv. 1890 n 8467, S. 66.

²⁸ Giovanni del Biondo (1356-1399 in Florenz nachweisbar) Verkündigung Inv. 1890 n 8606. Das große Polyptychon entstand für die Kapelle Cavalcanti in S. Maria Novella. Datiert 1380. Heute befindet sich das Werk in der Accademia Florenz. - Falletti - Anglani (wie Anm. 27), S. 105, Nr. 32. - Falletti (wie Anm. 27), Nr. 71, S. 76f.

²⁹ Lorenzo Monaco (Piero di Giovanni, Siena? Um 1370 Florenz um 1423/24). Schmerzensmann mit Passionssymbolen um 1404. Galleria dell'Accademia, Florenz, Inv. 1890 n 467. - In: Falletti (wie Anm. 27), Nr. 74., S. 78. - Panowsky (wie Anm. 20), S. 268f, Abb. 9.

³⁰ Meister der Madonna Strauß (um 1500 in Florenz nachweisbar), toter Christus mit Passionssymbolen, um 1405? Die Tafel stammt aus der zerstörten Kirche S. Pier Martire, heute Galleria dell'Accademia, Florenz.- In: Falletti (wie Anm. 27), Nr. 84., S. 88. - Anstelle des Johannes ist Maria Magdalena dargestellt.

und mit menschlichen Gefühlsmomenten bereichert. Masolino³¹ und Fra Angelico griffen das Thema auch auf, der Letztere stellte die ganzfigurige Gruppe vor einem offenem Felsengrab und auf einem Blumentepich dar. In stark vorbeugender Haltung greifen die beiden Assistenzfiguren nach den ausgebreiteten Armen des Schmerzensmannes und sind im Begriff die Hände zu küssen. Die mit der Landschaft erweiterte Szene ist streng symmetrisch konzipiert. Die durch die gespreizte Armhaltung geschaffene räumliche Distanz isoliert Christus, aber betont ihn zugleich.³² Angeregt von der Grablegung Fra Angelicos schuf auf seiner Italienreise der Niederländer Rogier van der Weyden um 1450 ein Gemälde, das sowohl in dem landschaftlichen Ambiente, als auch in der ikonographischen Formulierung der Dreiergruppe eine starke Anlehnung an das Predellenbild zeigt.³³ Nach Ansicht der Forschung hatte dieses Werk eine Schlüsselrolle beim Einfluss auf Grablegungsszenen und Darstellungen der Kreuzabnahme hinsichtlich der Gefühlskomponenten nördlich der Alpen. In der venezianischen Malerei wurde der Schmerzensmann häufig gemalt. Jacobo und Giovanni Bellini schufen eine ganze Reihe von Bildern dieses Themas. Allerdings weichen die Werke von den oben geschilderten toskanischen Beispielen ikonographisch in einigen Punkten ab: Die Figuren sind enger aneinander gerückt und Christus ist immer mit geschlossenen Augen als Leichnam dargestellt. Neu ist auch die Einbeziehung der Landschaft, die mal mit phantastischen, mal mit architektonischen Elementen, aber stets mit Stimmungsgehalt die Szenen bereichert.

In der Kunst nördlich der Alpen verlief die Entwicklung etwas anders. Eine Sonderform bilden die französischen Darstellungen, die den Leichnam des Heilands mit drastischen Zügen expressiv formulieren. In Burgund entstand die so genannte „Engelspietà“, in der der Schmerzensmann von Engelsfiguren gestützt wird. Den Typ des von einem Engel gehaltenen Schmerzensmannes wird auch von der deutschen Kunst aufgegriffen, wie ein Bild von Meister Francke dokumentiert.³⁴ Unter den deutschen Schmerzensmann-Darstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts dominierten aber die durch die Mystik beeinflussten so genannten Andachtsbilder.³⁵ Während die gemalten Schmerzensmänner eher in den halbfürigen „gregorianischen“ Typen ihren Ursprung haben, sind die für die Andacht bestimmten Werke ganzfigurige Plastiken, die in der Mehrzahl isolierte Darstellungen sind.³⁶ Sowohl als Einzelfiguren als auch als Reliefs auf Epitaphen in einer Gruppe findet man in der süddeutschen Kunst häufiger den Schmerzensmann. Zu den wenigen Typen der erweiterten Darstellungen auf deutschem Boden gehören die auf dem Tucherportal von St. Lorenz und als Darstellung der Gregorsmesse auf dem Epitaph der Barbara Hutten (gest. 1422) der St. Moritzkirche in Nürnberg.³⁷ In der monumentalen Gruppe von Hans Daucher wird der lebende Schmerzensmann ganzfigurig von Maria und Johannes aufrecht gehalten. Die vollplastische und steinerne „Erbärmdegruppe“ der Augsburger Fuggerkapelle von 1512 bis 13 ist zum Teil von der italienischen Imago pietatis und von den französischen Engelspietàs angeregt worden.³⁸ In der deutschen Malerei kommen die so

³¹ Masolino: Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, Fresko, 1424-25. Empoli, Mus. Della Collegiata. Abgebildet in: Kirschbaum (wie Anm. 18), Bd. 4, S. 88, Abb. 3.

³² Fra Angelico: Grablegung Christi 1438-1443. Aus der Predella des Hochaltars von San Marco, Florenz. Das Bild bildete das Mittelstück der fünfteiligen Predella. - München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. Abgebildet in: Katalog der Alten Pinakothek-München, München 1986., WAF 38a, S. 44f.

³³ Claudio Pescio: Die Uffizien. Florenz 1998, S. 51-52.

³⁴ Meister Francke: Schmerzensmann, Leipzig Städtisches Museum. - Abgebildet in: Panowsky (wie Anm. 20), S. 277, Abb. 25.

³⁵ Angeregt durch die Literatur (Meister Eckhardt, Heinrich Seuse und Johannes Tauler) entstand ein isolierter Bildtypus von Einzelgruppen, der sich vor allem in der Plastik durchsetzte. Herausgelöst aus den szenischen Folgen der Passion dienten die Christus-Johannes-Gruppen, Vesperbilder und die Schmerzensmänner der persönlichen Andacht.

³⁶ Gert von der Osten teilte die plastischen Schmerzensmann-Darstellungen in verschiedene Typen ein. Je nach Arm- und Handhaltung und der Art des Zeigens auf die Wunde schuf er verschiedene Gruppen unter den zahlreichen Werken. - Osten (wie Anm. 20).

³⁷ Abgebildet in: Osten (wie Anm. 20), Abb. 168. Nürnberg, St. Lorenz, außen Nordseite neben dem Tucherportal. Epitaph mit Imago Pietatis in italienischer Typik und Arma Christi und Abb. 141. Nürnberg Sandsteinrelief der St. Moritzkirche. Epitaph der Barbara Hutten.

³⁸ Hans Daucher (1486-1538) schuf die vierfigurige lebensgroße Marmorgruppe (ohne Sockel 1,48 Meter hoch). Die ausgebreiteten Arme des von einer Figur von hinten gestützten und in einer feinen Biegung nach rechts geneigten Christus werden beidseitig von Maria und Johannes ergriffen. Die Drehungen der Körper unterstützt ein den Armen entlang geführtes Tuch, was die Bewegtheit der Gruppe steigert und ein weiteres Verbindungselement der Hauptfiguren ist. - Abgebildet: Osten (wie Anm. 20), Abb. 171.

genannten erweiterten Schmerzensmann-Darstellungen eher selten vor. Einige Beispiele, die Christus mit Maria und Johannes zeigen, traten vermehrt im süddeutschen Raum auf. Gemein ist diesen Bildern, dass die Figuren fast ausschließlich als Halbkörper wiedergegeben werden und der mit der Dornenkrone versehene Christus in einem offenen Sarkophag steht. Ein Bild des Meisters des Imhoff-Altars (1418 bis 22) zeigt die wesentlichen Merkmale des deutschen Typus der erweiterten Schmerzensmann-Darstellungen.³⁹ Vor einem dunkelroten Hintergrund ist die eng beieinander stehende Dreiergruppe der hochformatigen Holztafel platziert. Hinter Christi Sarg stehen die beiden Trauernenden, die durch die mehrfache Berührung der Arme und ihrer Heiligenscheine mit dem dornengekrönten Gottessohn verbunden sind. Durch die betont aufrechte Haltung der Figuren wird die Komposition durch die Vertikalität bestimmt. Ähnlich konzipiert ist das Epitaphbild des Pflegers des Ulmer Münsterbaues, Hans von Haunstetten aus 1457.⁴⁰ Abweichend ist die leichte Erhöhung der räumlichen Distanz und die Lösung des Hintergrundes, der durch die den Vorhang haltenden Engel die Statik der Figuren lockert. Die schlaff herabhängenden Arme Christi werden stellenweise von den Heiligen berührt. Statt eines Sarges wählte Martin Schongauer einen spitzbogigen Rahmen – der vielleicht eine Sakramentnische andeuten will – hinter den er die Dreiergruppe stellte.⁴¹ Der Kupferstich zeigt Christus streng

frontal mit weit geöffneten Augen und mit auf der Brust verschränkten Händen zwischen den beiden Assistenzfiguren. Nur zwischen den Köpfen bleibt der Raum frei, die Körper überschneiden sich. Neu ist die Handgestik der Maria, die mit ihrer linken Hand ihre Tränen abwischt, während sie mit der rechten Hand die Wunde des Sohnes zärtlich berührt. Die über den Figuren auf Wolkenbändern schwebenden Engel füllen den oberen Teil des Spitzbogens.⁴² Hans Baldung Griens bis zur Hüfte sichtbare Gruppe steht in einem offenen Sarg, vor dem am unteren Rand die Stifterfamilie kniet.⁴³ Der kraftlose Körper Christi mit seinem nach unten sinkenden Haupt wird vom Gottvater von hinten gestützt. Der Maler ließ die ausgebreiteten und angewinkelten Arme des Toten von Maria und Johannes durch das Stützen des Unterarmes vom Herabfallen bewahren. Eine räumliche Distanz besteht nur zwischen den Köpfen. Die Bildung und Haltung der Arme ist symmetrisch. Die innere Unruhe und Dramatik drückt sich in den Gewandformen und in den Wolken des Hintergrundes aus.

Vom gleichen Maler existiert eine weitere Schmerzensmann-Darstellung mit der Gregoriusmesse, in der der ganzfigurige Christus mit weit ausgebreiteten Armen, die durchgebohrten Hände mit der Handfläche nach obenweisend, in der Orantenhaltung dargestellt wird.⁴⁴

Der Ulmer Martin Schaffner zeigt eine weitere Variante des Themas.⁴⁵ Er stellt die Begleitfi-

³⁹ Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Die Tafel ist die Rückseite eines in der Lorenzkirche gestandenen von Konrad Imhof gestifteten Altars. Nürnberg Germanisches Nationalmuseum. Gm. 116. - Abgebildet: Gerhard Bott (Hrsg.): Germanisches Nationalmuseum. München 1985, Nr. 144. - Auf der Darstellung des „Weichen Stiles“ stützt Maria den gewinkelten Unterarm des Sohnes und ihre linke Hand legt sie auf seine Schulter. Johannes greift mit seiner rechten Hand nach dem herabfallenden Unterarm Christi, während er mit seiner Linken den Oberarm berührt.

⁴⁰ Christus zwischen Maria und Johannes aus dem ehemaligen Kloster zu den Wengen in Ulm. Von einem Ulmer Meister. Das Bild wurde dem Meister des Sterzinger Altarflügels, den man mit Hans Multscher identifizierte, zugeschrieben. - Abgebildet in: Christian A. zu Salm - Gisela Goldberg: Alte Pinakothek München, Katalog II., München 1963. Nr. 1362, S. 195f, Abb. 233.

⁴¹ Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Lehrs 34 I, Berlin Kupferstichkabinett SMPK (58-1901) - In: Tilman Falk, Thomas Hirthe: Martin Schongauer. Ausstellung zum 500. Todesjahr. Staatliche Graphische Sammlung München 1991, Kat. Nr. 34., S. 107f, Abb. 34.

⁴² Die Figur Christi folgt mit seiner Handhaltung dem „gregorianischen“ Typ. Wegen der Seltenheit der Darstellungen, die den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes zeigen, vermutet Falk, dass Schongauer das Ulmer Epitaphbild von 1457 kannte, von dem auch sehr ähnliche Plaketten existieren. Falk hält das aus der Wunde am Körper stark heruntererrinnende Blut für ein seltenes Motiv und bringt damit die Sakramentnische in Verbindung.

⁴³ Hans Baldung Grien: Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. 1512. London National Gallery. - In der Komposition vermischt sich der Einfluss der italienischen Ikonographie mit den heftigen spätgotischen und manieristischen Formen der Detailbildung. - In: Peter H. Feist: National Gallery London. Budapest 1970, S. 16, Nr. 1427, Abb. 50.

⁴⁴ Hans Baldung Grien: Die Messe des Hl. Gregor. Ohio, The Cleveland Museum of Art. - Abgebildet: Ausstellungskatalog Hans Baldung Grien, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959. S. 42, Nr. 16. Abb. 5.

⁴⁵ Martin Schaffner: Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes um 1519, Ulm. Möglicherweise ursprünglich ein für die Wengenkirche gestiftetes Epitaph. Ulmer Museum, Inv. Nr. 1973.9044. - Gerald Jaspar, Erwin Treu: Katalog des Ulmer Museums, I. Bildhauerei und Malerei vom 13. Jahrhundert bis 1600. Ulm. 1981. Kat. Nr. 143, S. 217.

guren neben den Sarg des aufrecht stehenden Christi, dessen Unterarme in der schon bekannten Weise von unten gestützt werden. Mit starren Blicken wenden sich die beiden Heiligen dem streng frontalen Christi zu, der mit seinem blutüberströmten Körper, der Dornenkrone und den betonten Wundmalen alle äußeren Zeichen des Kreuztodes aufweist. Auf dem durch die Engel belebten Hintergrund sind als weitere Hinweise auf seine Passion ein Stück aus dem Kreuz und der Geißelsäule zu erkennen.

Ebenfalls Ulmer Arbeit ist ein Predellenbild mit dem Schmerzensmann, das allerdings wesentlich älter ist. Vor einem sternbesetzten roten Hintergrund stehen die drei Figuren mit großem räumlichen Abstand zueinander.⁴⁶ Die gespreizten, aber schlaff nach unten hängenden Arme werden von den Heiligen gestützt, die sich mit einer leichten Biegung dem Heiland zuwenden.

Ein weiteres Predellenbild aus der Kirche in Weinstadt-Schnait aus 1497 zeigt auch eine Dreiergruppe, in der aber nur Maria und Christus durch die Hände miteinander verbunden sind, Johannes steht isoliert.⁴⁷

Wenn wir das Murrhardter Predellenbild mit den oben beschriebenen Werken vergleichen, müssen wir eine ganze Reihe von Unterschieden erkennen. Die aufgezeichneten Beispiele zeigen die ikonographischen Typen der deutschen erweiterten Schmerzensbilder, die mit der Hilfe der Körpersprache selbst unter den wenigen Gruppen mit der Variierung der Arm- und Handhaltung und des Anfassens eine große Vielfalt erzielen. Noch größer ist der stilistische Unterschied in den Werken. Zusammenfassend können wir feststellen, dass die deutschen Gruppen mehr Vertikalität in der Figurenbildung aufweisen, mehr körperliche Nähe, aber in keinem der Bilder sind die Assistenzfiguren in einer tief vorbeugenden Haltung und in Seitenansicht dargestellt. Trotz der vielfältigen und innigen Gesten der Hände finden wir auf den deutschen Dreiergruppen die zärt-

lichen Gebärdenspiele der zu der Wange drückenden Hände oder gar des Küssens der Wundmale nicht. All diese motivischen Elemente kommen häufiger auf den italienischen erweiterten Schmerzensmann-Darstellungen vor. In der deutschen Kunst finden wir diese zärtlichen Gefühlskomponenten nur in Grablegungs-, Beweinungs- und Heimsuchungsszenen (Schongauer: Grablegung, Kupferstich; Bernhard Strigel: Heimsuchung, 1512, Stuttgart, Staatsgalerie; Lucas Cranach: Beweinung, 1515, Budapest, Museum der Schönen Künste und Meister M.S.: Heimsuchung, Anfang des 16. Jahrhunderts, Budapest, Museum der Schönen Künste). In dem strengen symmetrischen Aufbau können wir auch den italienischen Einfluss sehen. Wie die Murrhardter Maria die Hand des Sohnes zu ihrem Gesicht drückt und im Begriff ist sie zu küssen, haben wir in dem Predellenbild des Meisters der Madonna Strauß gesehen. Sowohl die Armhaltung Christi als auch die Distanz zwischen den Figuren sowie die Seitenansicht und die Symmetrie weisen darauf hin, dass der Maler des Murrhardter Bildes sich ikonographisch an früheren italienischen Vorbildern orientierte. Unterschiedlich sind die geöffneten Augen des Schmerzensmannes, die auf italienischen Bildern meist geschlossen sind.

Auch das Motiv des mit einer Hand gestützten Kopfes, wie der Lieblingsjünger Christi auf der Murrhardter Predella zeigt, ist ein äußerst seltenes und auf Schmerzensmannbildern unbekanntes Detail. Wir kennen aber von Dürer einige Werke, in denen die den Kopf stützende Hand ein wichtiges Ausdrucksmittel ist.⁴⁸

Die Landschaft des Predellenbildes und die Burg Hohenstaufen

Unterschiedlich ist auch die Gestaltung des Hintergrundes, der in den meisten Werken neutral bleibt. In einigen früheren italienischen Bildern wurden Passionswerkzeuge und auf

⁴⁶ Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Sog. „Erbärbild“. 1460. Aus der Umgebung des Meisters der Sterzinger Altarflügel. Predella eines verlorenen Altars aus Rißtissen. - Jaspar-Treu (wie Anm. 45), S. 69. Kat. Nr. 40.

⁴⁷ Das Bild wurde später unter den Schrein zugefügt. Die Wappenbilder der Staffel sind von Ulrich Gaisberg und Katharina geb. Truchsessin von Wetzhausen. - Schahl (wie Anm. 2), S. 1367, Abb. 1064.

⁴⁸ Die genannten Beispiele sind abgebildet in: Fedja Anzelewsky: Dürer Werk und Wirkung. Stuttgart 1980. Christus als Schmerzensmann um 1493-94. Gemälde, Karlsruhe Staatliche Kunsthalle Abb. 21, S. 37, Selbstbildnis mit aufgestützten Kopf um 1492-93. Erlangen Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek, Abb. 22, S. 38, Heilige Familie um 1492 Berlin Kupferstichkabinett SMPK, Abb. 14, S. 31. In den meisten Beispielen drückt die den Kopf stützende Hand Müdigkeit, Trauer oder Schwermut aus.



Abb. 6: Die Burg Hohenstaufen (?).

deutschen Beispielen gelegentlich Wolken oder Engelfiguren dargestellt. Hintergrundgestaltungen wie auf dem Murrhardter Bild, wo ein bergiges Landschaftspanorama mit einer möglicherweise realen Burgansicht zu sehen ist, können wir auf deutschen Schmerzensmann-Darstellungen nicht finden. In der venezianischen Malerei, die zahlreiche Bilder der Pietà mit Dreiergruppen schuf, können wir häufiger Landschaften im Hintergrund erleben.

Insofern stellt das Murrhardter Bild außer der ikonographischen Lösung der Figurengruppe mit der Hintergrundgestaltung eine weitere Besonderheit dar. Diese wird mit der Wiedergabe eines real existierenden Berges mit einer Burg, die nach der Aussage Rolf Schweizers die Burg Hohenstaufen darstellen soll, noch deutlicher (Abb. 6).

Auf der aus mehreren Schichten aufgebauten Landschaft können wir hinter der Dreier-

gruppe eine von Gräsern, Sträuchern und Pflanzen üppig bewachsene und minutiös wiedergegebene Wiese erkennen, in der verschiedene und eher dunkel gehaltene Grüntöne dominieren. Ebenfalls in der Zone der Vegetation befinden sich die drei Tannenbäume, oder – wie Schweizer vermutet – Eiben. Farblich von der Pflanzenwelt klar abgetrennt bildet die nächste Schicht eine langgezogene Hügellandschaft, in der die Erdfarben und überwiegend ein mittelbrauner Ton dominieren. Auf dem höchsten Berg, der zwischen Maria und Christi zu sehen ist, können wir eine mit allen architektonischen Details gemalte Burganlage erblicken. Deutlich ist die kegelförmige Kontur des Berges, wie sie auch noch heute, aber vor allem auf einigen frühen Ansichten des Berges Hohenstaufen erkennbar ist.⁴⁹ Wie die Pflanzengeschichte der Gegend dokumentiert, dominierten die Nadelwälder mit stattlich

⁴⁹ Die Ruine der Burg Staufen auf einem Panorama der Filstallandschaft von 1535. Schefold Nr. 3417. - Der Hohenstauffen um 1840. Litographie von C. Frommel und H. Winkler. Schefold Nr. 3456. - „Der berühmte Hohenstauffen von der Mittagsseite“. Aquarell von Carl Roscher. 1816. Schefold Nr. 3442. Abgebildet in: Manfred Akermann: Hohenstauffen. Heidenheim 1977.

gewachsenen Tannen in der Umgebung.⁵⁰ Diese Begebenheit dürfte den Auftraggeber Binder angeregt haben, die Tannen malen zu lassen, und die Anzahl der Bäume könnte auch mit der ikonographisch wichtigen Zahl Drei im Zusammenhang stehen.⁵¹ Von der im Bauernkrieg im Jahr 1525 zerstörten Burg ist ein Freskobild von 1470 in der Oberhofenkirche zu Göppingen erhalten geblieben, das die Burg in ihrem früheren Zustand abbildet.⁵² Es zeigt eine naturgetreue Darstellung des historischen Bauwerkes der Stammburg der Staufer, die heute nur als Ruine erhalten geblieben ist. Viele Einzelheiten sind detailliert festgehalten, wie der am linken Hang stehende Turm, die mit den Schießscharten bewehrte, abgetreppte Mauer sowie die auf der rechten Seite stehenden zwei unterschiedlich hohen Bauten mit leicht geschweiftem Satteldach, von dem der vordere ein Fachwerk aufweist. All diese Bauelemente kann man auf dem Murrhardter Bild auch ganz genau erkennen. Von besonderer Bedeutung ist Schweizers Annahme schon aus dem Grund, weil in der Forschung über Hohenstaufen von der Murrhardter Darstellung noch nichts bekannt ist. Vermutlich war die Darstellung der Burg der persönliche Wunsch Binders, der ein Leben lang mit seinem Stammkloster in Verbindung blieb, das mit der staufischen Geschichte engstens verbunden war.

Am Ausgang des 15. und am Beginn des 16. Jahrhunderts vollzog sich in der Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei eine entscheidende Veränderung. Die Landschaftsmalerei gewann immer mehr Eigenständigkeit, die einerseits Dürer⁵³ zu verdanken ist, andererseits den Malern der so genannten Donauschule.⁵⁴ Im Gegensatz zu früheren Auffassungen wer-

den Natur und Landschaft nicht nur als Beiwerk verstanden, sondern als realer Bestandteil der Bilder, und die Motive entwickeln sich zu einer autonomen Kunstgattung. Vermehrt wird das Interesse am Bestreben nach dem malerischen Einklang von Figuren und Landschaft. Auf zahlreichen Bildern mischen sich fiktive Landschaftselemente mit real empfundenen Details: bizarr geformte, unpassierbare Felsblöcke, die als Metaphora des tugendhaften Lebens gegenüber den leicht passierbaren Tälern gedeutet werden, Phantasieburgen, Bauten, die Jerusalem, und Berge, die Golgatha symbolisieren. Häufig werden als Vergänglichkeitsymbole dürre, knorrige, laublose Bäume als Sinnbild des Todes und belaubte Äste als Symbol des Lebens – wie auch auf dem Murrhardter Bild zu sehen ist – auf Bildern von Dürer und Cranach dargestellt. In unserer Landschaftsdarstellung ist der Gebirgszug ein Hinweis auf die drei Kaiserberge, und die Burg ist eher als Zeitdokumentation zu deuten. Keinesfalls nehmen sie Bezug auf die Passion. In der ruhig gestimmten Darstellung weist auf das dramatische Ereignis nur der Himmel hin, der mit den starken Farbkontrasten der Helligkeitswerte des Blauen das unheilvolle Geschehen andeutet. Die Figuren sind nicht in die Landschaft integriert, sondern strikt von dieser getrennt; sie dient nicht als Handlungsraum. Insofern ist die Landschaft als eine eigenständige Darstellung konzipiert, in der Symbolik, Naturelemente und reale Architektur miteinander verbunden werden. Aber sie ist weder als *speculum naturae* mit Anspruch auf topographische Genauigkeit, noch als eine für die Donauschule typische Spannung und Stimmung schaffende Darstellung einzustufen. Die

⁵⁰ Karl Kirschmer, Friedrich Seiffer: Hohenstaufen. Göppingen 1960, S. 19. - Die Nadelwaldgrenze verlief bei Plüderhausen - Hohenstaufen - Rechberg.

⁵¹ Die Zahl Drei hat Bezug zur Dreieinigkeit, zur Auferstehung Christi am dritten Tag, zum dreiteiligen Kosmos - Himmel, Erde und Hölle - und zu den Kardinaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung.

⁵² Die keineswegs idealisierte Ansicht der Burg Hohenstaufen in der Oberhofenkirche wurde im Jahr 1938 in der südlichen Eingangshalle freigelegt, vgl. dazu Akermann (wie Anm. 49), S. 18. Eine weitere Quelle von Martin Crusius aus dem 16. Jahrhundert bestätigt die Bestandteile der ehemaligen Burganlage. Ein Vergleich der von ihm aufgezeichneten Beschreibung und des Grundrisses mit dem Murrhardter Bild würden sicherlich interessante Aufschlüsse liefern. - Skizze des Tübinger Professors Martin Crusius von der Ruine von 1588. - Kirschmer, Seiffer (wie Anm. 50), keine Seitenangabe. Für die Literatur über Hohenstaufen bin ich Herrn Heiner Kirschmer zu Dank verpflichtet.

⁵³ Dürer schuf auf seiner ersten in 1494 angetretenen Italienreise eine Reihe von Landschaftsaquarellen, die topographisch wirklichkeitsgetreu auch seine Reisestationen dokumentieren. Diese visuellen Berichte zeigen reale Bauten und Burgen in ihrer Landschaftsumgebung.

⁵⁴ Die so genannte „Donau-Schule“ war eine Richtung der spätgotischen und der Renaissance-Malerei in donauländischen Gebieten. In der Wiedergabe der Landschaft kommt eine gesteigerte Expressivität zum Ausdruck und wird zum Stimmungsträger im Bildgeschehen. Einer der wichtigsten Vertreter dieser Schule war (neben Wolf Huber und Lukas Cranach) Albrecht Altdorfer, der auch das erste reine Landschaftsbild malte.

Tannen, die die beliebtesten Baumotive der Donauschule sind, wurden nicht vorrangig durch den künstlerischen Einfluss, sondern inhaltsbedingt verewigt.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass das Murrhardter Schmerzensmannbild ikonographisch sowohl in der Figurengruppe als auch in der Landschaft in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung unter den deutschen Darstellungen desselben Themas einnimmt. Die in der Dreiergruppe dominierenden Einflüsse der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts sowie die individuellen Merkmale der Landschaft – die als Hintergrund eine Rarität ist – erheben das Murrhardter Predellenbild zu einem unvergleichbaren Werk. Abschließend ist noch zur Deutung der Zahl Drei zu bemerken, die gehäuft in der Darstellung vorkommt – die drei Figuren der Hauptszene, drei Tannen und drei Berge Staufen, Rechberg und Stufen – dass sie sicher symbolisch gemeint ist und eindeutig Bezug zur Kirche nimmt, die außer Maria und Januarius auch der Trinität geweiht war. Betrachtet man die Anordnung der Hände, die sich beidseitig jeweils zu einer Komposition einer dreiteiligen Gruppe zusammenschließen, drängt sich die Frage auf, ob diese nicht ebenfalls der Zahlensymbolik unterworfen sind und auf die Trinität anspielen. Rolf Schweizer weist darauf hin, dass auf dem Schlussstein des Gewölbes im Westchor der Murrhardter Kirche die Trinität als drittes Hauptpatrozinium dargestellt ist – ein Relief dreier, sich an den Füßen und Händen fassenden Männchen – und er vermutet, dass für die Dreifaltigkeit ursprünglich auch ein Altar vorhanden war.⁵⁵ Wegen der Wichtigkeit kann dieser Altar nur einen exponierten Ort in der Mittelachse der Kirche gehabt haben, und die einzig in Frage kommende Stelle wäre der Lettner.⁵⁶ Hinsichtlich der Zahlenkongraphie der Szene können wir davon ausgehen, dass unser Bild die Predella des vermuteten Dreifaltigkeitssaltares war.

Stilistische Fragen und die Zuschreibung mit Hilfe von Vergleichen aus Schäufeleins Werken

Bedauerlicherweise ist das Predellenbild von der Forschung kaum beachtet worden. Zum ersten Mal hat Rolf Schweizer die Einordnung des Bildes thematisiert und zog eine fränkische, möglicherweise eine Nürnberger Herkunft in Erwägung.⁵⁷ Schahl vermutete in seiner Kurzbeschreibung, dass als Urheber Hans Schäufelein oder seine Werkstatt in Frage kämen und datierte das Bild um 1515 bis 20.⁵⁸ Anlässlich eines Gesprächs stimmte Christof Metzger, der zurzeit an einem umfassenden Werk über Schäufelein arbeitet, meiner Ansicht nicht zu, der Murrhardter Schmerzensmann könne von Schäufelein stammen. Metzger begründete seine Meinung mit der seiner Ansicht nach minderen Qualität des Bildes, die er vor allem in der Bildung der Hände und in der fehlerhaften Anatomie Jesu zu sehen meint. Um die Meisterfrage zu klären, müssen wir die Murrhardter Predella durch Vergleiche mit einigen Werken Schäufeleins etwas näher beleuchten.

Das Bild ist weder signiert noch datiert. Um die Zuschreibungsfrage näher zu klären, war es notwendig, Schäufeleins Werk näher zu untersuchen und die parallelen Züge, ähnlich artikulierte Einzelformen, typische Merkmale in der Körperauffassung und Gesichtsbildung in Augenschein zu nehmen. Eine Kurzbiographie mit einigen wenigen genannten Werken aus seinem riesigen Oeuvre soll die wichtigsten Daten seines Werdeganges aufzeichnen.

Hans Schäufeleins erste Lebensjahre liegen im Dunkeln. Von der Herkunft und Schulung des zwischen 1480/85 geborenen und 1538/40 in Nördlingen verstorbenen Künstlers ist so gut wie nichts bekannt. Sein gelegentlich genannter zweiter Vorname Leonhard ist in den Quellen nicht belegt. Für Schäufeleins Entwicklung war die Zeit zwischen 1503 und 1507 ent-

⁵⁵ Schweizer (wie Anm. 2), S. 38. - Schahl (wie Anm. 2), S. 576, Abb. 434.

⁵⁶ Schweizer (wie Anm. 2), S. 40, Abb. 45. - Eine Grundrisskizze zeigt die verschiedenen Standorte der ehemaligen Altäre in der Murrhardter Kirche.

⁵⁷ Ebd., S. 45.

⁵⁸ Schahl (wie Anm. 2), S. 51 und S. 581.

scheidend, die er in der Nürnberger Werkstatt von Albrecht Dürer verbrachte. Wichtige Impulse erhielt er nicht nur von dem großen Meister, sondern auch von seinen Werkstattkollegen Hans von Kulmbach und Hans Baldung Grien, mit denen er an den Holzschnitten des 1505 erschienenen Buches von Ulrich Pinder *Beschlossen Gart des Rosenkranz Mariae* arbeitete und 337 Blätter schuf.

Wie hoch die Wertschätzung Dürers Schüfelein gegenüber war, zeigt schon die Tatsache, dass Dürer, als der große Meister 1505 seine zweite Italienreise antrat, seinem Schüler den Auftrag für die Ausführung des Ober-St.-Veiter Altars (heute Wiener Diözesanmuseum) übertrug, den Kurfürst Friedrich der Weise bei Dürer bestellt hatte. Mit 29 Holzschnittarbeiten war er auch an Pinders *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi* von 1506 beteiligt (mit Baldung Grien und Kulmbach). Nach den Forschungen Peter Strieders ging Schüfelein nach Südtirol, wo er zwei Arbeiten schuf: den Schreinaltar für Schloss Prösels bei Völs und den so genannten Schnatterpeck-Altar in Niederlana bei Meran.

Sein nächster Aufenthaltsort war Augsburg, wo er nach Strieder in der Werkstatt von Hans Holbein d. Ä. arbeitete. Unter anderem stammt aus dieser Zeit der mehrteilige Marien- und Passionsaltar um 1508/1509 (Stuttgart, Hamburg, Bad Godesberg und Gateshead/Durham). Neben seiner malerischen Tätigkeit war er weiterhin als Graphiker aktiv, unter anderem auch für Kaiser Maximilian. Ein Großprojekt entstand für die Kirche des Benediktinerklosters Auhausen im Jahr 1513. Ein Wendepunkt in Schüfeleins Leben war die Niederlassung in Nördlingen 1515, wo er das Bürgerrecht erwarb und eine Werkstatt gründete. Als Stadtmaler von Nördlingen bekam er zahlreiche Aufträge. Im selben Jahr führte er ein Hauptwerk aus, das Judith-Wandbild für das Nördlinger Rathaus. Weitere Arbeiten waren der Marien- und Passionsaltar für das Kloster Schöntal (Karlsruhe, Kunsthalle), zwei Epitaphen, ein

Fastentuch, ein großer Altar für das Kartäuserkloster St. Peter, der so genannten Christgartener Altar (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München) um 1520. In seiner Werkstatt entstand der Passionsaltar der Tübinger Stiftskirche. Ein Schmerzensmann als Almosenkastenbild um 1522 und der Einsiedler-Altar sind nur Zitate aus den zahlreichen Werken seines weiteren Lebens.

Schüfelein starb in Nördlingen. Zu seinem Meister Dürer hatte er noch lange Kontakt gehalten, aber auch mit anderen Zeitgenossen wie Cranach d. Ä. oder Hans Burgmair d. Ä. war er neben seinen beiden Nürnberger Mitarbeitern in Berührung gewesen.

Vergleich des Schmerzensmann-Bildes mit Werken Hans Schüfeleins

Was die Thematik des Murrhardter Bildes angeht, kennen wir von Schüfelein nur wenige Schmerzensmann-Darstellungen, die wir als Vergleich heranziehen können. Ein Holzschnittblatt von 1523 zeigt eine kräftig durchmodellierte Halbfigur, die durch die leichte Körperdrehung und differenzierte Armhaltung spannungsreicher erscheint und in dem Gesamtausdruck mehr vom Erbe Dürers preisgibt, als der Murrhardter Christus.⁵⁹ Dennoch sind sowohl in der Gesichtsbildung als auch in der Wiedergabe der Haare mit den nach vorne fallenden, gedrehten Locken ähnliche Züge zu erkennen.

Ebenfalls ein zentraler und frontaler, aber ganzfiguriger Christus ist auf dem Bild „Schmerzensmann mit dem Almosenkasten“ von 1522 (Stadtmuseum Nördlingen) dargestellt.⁶⁰ Muskulöser und lebendiger erscheint der Fürbittende, der seine Arme ebenfalls angewinkelt hochhält, allerdings mit den Handflächen nach oben zeigend. In dem Bildaufbau ist das Bestreben nach Ausgewogenheit zu spüren. Symmetrisch zu beiden Seiten des mittig stehenden Christus sind Figurengruppen angeordnet, die allerdings durch differenzierte Haltungen und Gestik bewegter erscheinen.

⁵⁹ Holzschnitt, der Schmerzensmann in einer Umrahmung, 1523, (Kunstsammlungen der Veste Coburg) - In: Karl-Heinz Schreyll (Bearb.): Hans Schüfelein. Das Druckgraphische Werk, 2 Bände, Nördlingen 1990, Abb. 880.

⁶⁰ Baumann (wie Anm. 22), S. 11-26, Abb. 6. - Der vor einem Almosenkasten schwebende Christus ist als Fürbitter der Armen zu deuten, dementsprechend trägt er nicht die leidvollen Züge. Sein bewegt flatterndes Lententuch und das seine Figur umrahmende rhombenförmige Wolkenband wirken der Statik der Figur entgegen.

Nach dem Symmetrieprinzip sind auch die seitlichen Säulen platziert.

Das Murrhardter Bild zeigt eine sehr einfache, auf den ersten Blick klar fassbare Komposition mit streng symmetrisch verteilten Figuren. Unter den Werken von Schäufelein finden wir nur ganz wenige symmetrisch konzipierte Bilder. Unter dem Einfluss von Dürers Marienkrönung (B 94) aus dem Marienleben, welches im Jahr 1511 als Buch erschien⁶¹, schuf er mehrfach die gleiche symmetrisch konzipierte Szene: auf der vielfigürigen Mitteltafel des Hochaltars in Auhausen um 1513,⁶² auf dem Epitaph der Anna Priegel um 1517⁶³ und eine weitere Marienkrönung aus dem Christgartener Altar.⁶⁴

Mehr Übereinstimmungen als in der Ikonographie und in der Komposition finden wir unter den Figuren von Schäufelein, die allerdings eine breite Palette von Typen darbieten. Die beiden Assistenzfiguren der Murrhardter Predella erinnern an die schweren, plastischen Formen Dürers, auch wenn diese noch blockhafter und statischer erscheinen. In der kompakten Gestalt des Johannes ist deutlich die Anlehnung an den Johannes aus der Szene mit dem „Tod Mariens“ aus dem Marienleben zu erkennen.⁶⁵ Schäufeleins Figur ist allerdings seitenverkehrt wiedergegeben.

Schäufelein malte mehrheitlich von der Statuer her eher gedrungene Gestalten mit kräftigen Schulter- und Armbildungen. Die Form der Rücken weist häufig einen leichten Ansatz einer Wölbung unterhalb der Halspartie auf. In der gleichen fülligen und rundlichen Art der Murrhardter Figur sind eine ganze Reihe von Oberkörpern unter den graphischen und gemalten Werken Schäufeleins zu finden. Der

sitzende Petrus weist eindeutig parallele Züge auf und auf dem Holzschnitt mit der „Fußwaschung“ aus dem „Speculum passionis“ von 1506 folgt sogar die Gewandbildung dem gleichen Schema.⁶⁶ Weitere Beispiele derselben Machart der Rückenpartie und zum Teil der Gewandbildung finden wir auf dem „Letzten Abendmahl“ von 1515 (Ulmer Münster).⁶⁷ Auf der „Verkündigung“ der Kirche von Holheim um 1520 zeigen die knienden Stifterfiguren die gleiche Art der Oberkörperbildung, die an eine schlechte Körperhaltung erinnert.⁶⁸ Ein Geld spendender, blonder Jüngling im Vordergrund des Almosenkastenbildes und nicht wenige Figuren des Christgartner Altars sind Wiederholungen dieses Körpertyps.

Unter den Physiognomien Schäufeleins ist ein wiederholter länglich ovaler Gesichtstyp mit einer stark betonten, vorspringenden Kinnpartie, einem wellig geformten schmalen Mund, der gelegentlich seitlich verzogen ist und einen herberen Ausdruck zeigt. Neben diesen Gesichtern gibt es auch weicher geformte Typen, wie der Murrhardter Johannes zeigt. Von einer besonderen Sensibilität zeugt das Detail seiner Augenbildung: Durch das Hochziehen der Augenbrauen entsteht ein äußerst plastisch gebildeter Wulst. Das mit jugendlichen Zügen wiedergegebene Gesicht mit der Mundpartie, dessen äußere Konturen aufgelöst sind, und das statt des knöchigen Kinns mit dem Grübchen geformte Antlitz machen trotz des Trauerns einen lieblichen Eindruck.

Analoge Beispiele finden wir unter den Darstellungen aus der Legende des heiligen Ulrich um 1510/15.⁶⁹ Der Kopf des Johannes zeigt auch mit dem jugendlichen Christus auf dem

⁶¹ Das Marienleben, erschienen 1511. Holzschnittfolge von 20 Blättern. - Abgebildet in: Wolfgang Hütt: Albrecht Dürer. Das gesamte graphische Werk. Bd. 1-2. München 1970, S. 1548-1589.

⁶² Sonja Weih-Krüger: Hans Schäufelein. Ein Beitrag zur künstlerischen Entwicklung des jungen Schäufelein bis zu seiner Niederlassung in Nördlingen 1515 unter besonderer Berücksichtigung des malerischen Werkes. Nürnberg 1986, S. 209f. - Johanna Genck-Bosch: Hans Schäufelein. Ein Kunstreiseführer zu Schäufeleins Werken. München - Zürich 1988, Abb. S. 33.

⁶³ Genck-Bosch (wie Anm. 62), Abb. S. 12.

⁶⁴ Gisela Goldberg: Zu Schäufeleins Bildern aus dem Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Abb. 31 (WAF 921). - In: Nördlinger Symposium (wie Anm. 42), S. 49ff.

⁶⁵ Hütt (wie Anm. 61), Abb. S. 1584. Vielfach stimmen die Johannes-Figuren überein in: Körperhaltung, Gewandtyp, Faltelemente, Kopftyp mit den auf die Schulter fallenden Locken, die kräftig gebildete Arm- und Schulterpartie.

⁶⁶ Schreyll (wie Anm. 59), Nr. 359-387, S. 82ff, Abb. 363. - Ulrich Pinder: „Speculum passionis“, Nürnberg. Schäufelein ist mit 29 Blättern vertreten. Bl. 20 v.

⁶⁷ Abendmahlsbild vom Kreuzaltar vor dem Dreisitz. In: Hermann Baumhauer: Das Ulmer Münster. Stuttgart 1977, S. 94, Abb. 62.

⁶⁸ St. Michaelskirche Hohlheim. Verkündigung Maria. Die Bilder stammen von einem ehemaligen Flügelaltar der Johanniskirche in Kleinerdingen. - In: Genck-Bosch (wie Anm. 62), Abb. S. 27.

⁶⁹ Goldberg (wie Anm. 64), S. 34ff, Abb. 14-15. - Hl. Ulrich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Nr. 1426 und 1427.

Bild „Der 12jährige Christus im Tempel“ und in der Zeichnung mit dem edel gemalten Mohrkönig des Passionsaltares um 1508/9⁷⁰ in der leicht wülstigen Lippenpartie Übereinstimmungen. Ähnlich sind die Gesichter des Erzengels Gabriel und des mittleren jugendlichen Stifters aus dem Hause Oettingen der Hohlheimer „Verkündigung“ und des auf der Predella des Auhausener Altares knienden Papstes Innozenz II. Eine zwingende Ähnlichkeit in der exakten Bildung der Nase finden wir in dem leicht gewölbten Nasenrücken, der in eine aufgestülpte Spitze ausläuft, in dem Gesicht der Maria der Tafel mit der Beweinung Christi im Stadtmuseum Nördlingen von 1516 (Epitaph des Emeram Wagner).⁷¹

In der Haarbehandlung mehrerer Figuren ist eine für Schäufolein charakteristische Art der dichtmassigen, wie Watte wirkenden, kappenartigen Frisur zu beobachten, die aber für den Murrhardter Kopf nicht zutrifft.

Die exakte Gestik der das Gesicht stützenden Hand tritt auf der „Ölbergsszene“ des Schnatterpeck-Altars von Lana um 1508 auf.⁷² Die Darstellung der Hände des Murrhardter Johannes, mit den gespreizten Fingern und der leicht gekanteten Biegung der greifenden Finger, finden wir auch auf der Außenseite des Passionsaltars in der Tübinger Stiftskirche um 1520.⁷³ In dem „Gethsemane“-Bild weisen die beiden Jünglinge nicht nur die gleichen Handmotive auf, sondern auch die gleiche Art der Ausführung. Der Modus der den Körper „verschleiern“ Gewandbildung ist auch nicht selten bei den Werken Schäufoleins. Unter den graphischen Arbeiten kommen häufig nicht nur die in der Art von Johannes geformten Figuren und die weit ausladenden, die Hüfte schalenförmig umkreisenden Gewandumhänge vor, sondern auch die im Verhältnis zur Bildfläche

monumental wirkenden Figuren. Das *buch des Newen Testaments Teütsch* um 1523 enthält Evangelistenbilder, von denen besonders der Matthäus und der in Seitenansicht sitzende Johannes dem Murrhardter Heiligen sehr nahe kommen.⁷⁴ Auf unzähligen Werken sind Gewandteile zu finden, die das gleiche Faltenmotiv des Murrhardter Umhanges – mal schärfer akzentuiert, mal mit anderen Elementen ergänzt – aufweisen. Die lang gezogenen und durch Brechungen in Zickzack-Form fallenden Faltegebilde treten schon in den Frühwerken des jungen Schäufolein auf (Christus am Ölberg, Schnatterpeck-Altar zu Lana). In die Augen sticht die Ähnlichkeit der unteren Gewandpartie des 12-jährigen Christus aus dem Passionsaltar, die mit gleichen Elementen gebildet ist; ebenso auf dem Bild des heiligen Ulrich und auf sämtlichen Tafeln des Christgartener Altares. Die Reihe lässt sich beliebig fortsetzen: die Geburt Christi um 1520 in Holheim und auf dem Altar von Auhausen um 1513 zeigt ähnlich artikulierte Faltenformen. Genauso häufig finden wir die mit Weißhöhlungen und dunklen Schattierungen erzielte plastische Bildung der Ärmel, wie dies auch bei Johannes zu beobachten ist. Sowohl der schräg zurückgeschlagene Mantelstoff am Handgelenk als auch die muldenförmigen und kurzen Faltenwülste am Ärmel sind auf zahlreichen Figuren wieder zu erkennen.

Unter den Christusfiguren von Schäufolein herrscht eine große Vielfalt. Man darf aber die inhaltlichen Begebenheiten des Bildes und die Seelenlage des Dargestellten nicht außer Acht lassen. In einer sehr subtilen Art ist die Gestalt des Murrhardter Schmerzensmanns gemalt. Der durch die Passion leidende Körper ist zwar plastisch durchmodelliert, zeigt aber nicht den muskulösen Typ der dürerschen Vorbilder. Mit-

⁷⁰ Aus dem mehrteiligen Marien- und Passionsaltar. Geburt Christi und Ölberg (Kunsthalle Hamburg), Dornenkrönung und 12jähriger Jesus im Tempel (Shiple Art Gallery in Gateshead/Durham), Tod Mariens und Christi Kreuztragung (Bad Godesberg, Privatbesitz) und die Anbetung der drei Könige und die Geißelung (Staatsgalerie Stuttgart) - Peter Strieder: Dokumente und Überlegungen zum Weg Hans Schäufoleins von Nürnberg über Meran nach Augsburg. - In: Nördlinger Symposium (wie Anm. 22), S. 240-272 Abb. 160, S. 264. - Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Alte Meister. Stuttgart 1992, S. 383-387, Inv. Nr. 3213.

⁷¹ Genck-Bosch (wie Anm. 62), S. 9, 11.

⁷² Oswald Kofler - Kosmas Ziegler: Der Schnatterpeck-Altar zu Lana bei Meran. Bozen 1977, ohne Seitenzahl.

⁷³ Hermann Jantzen: Der Passionsaltar von Schäufolein. In: Stiftskirche von Tübingen, Beiträge zur Tübinger Geschichte. Tübingen 1993, S. 210ff, Abb. S. 213. - Auf der Mitteltafel: das Golgothabild, auf den Innenseiten der Flügel: Kreuztragung und Beweinung, geschlossen: betender Christus in Gethsemane und Judas mit dem Zug der Häscher im Tor des Gartens. - Das Bild ist nicht eigenhändig von Schäufolein ausgeführt, sondern ist eine Werkstattarbeit. - Die Handhaltung der schlafenden Figuren des Tübinger Bildes ist mit einem anderen Inhalt verbunden, sie veranschaulichen eine Handlung, während bei dem Johannes seine Ergriffenheit und Verzweiflung ausgedrückt werden soll.

⁷⁴ Das buch des Newen Testaments Teütsch, Augsburg 1523. - In: Schreyll (wie Anm. 59), S. 147, Abb. 870-873.

tels einer dünnen Farbschicht ist die Haut mit den durchschimmernden Adern und Sehnen sehr fein koloriert. Abgesehen von der zeichnerischen Schwäche der zu schmal geformten Taille der linken Seite ist die Figur gut gelungen. Sein Kopftyp mit den gleichen physiognomischen Zügen, der Haarbehandlung und dem in sich gekehrten Gesichtsausdruck kommt schon auf der Innenseite des Ober-St. Veiter Altares um 1507 vor.⁷⁵ Sehr ähnlich ist der Christus auf dem „Letzten Abendmahl“ des Ulmer Münsters formuliert und mehrfach wird sein Kopftyp auf diversen Tafeln des Christgartner Altares dargestellt.⁷⁶ Wie für das Bild ist auch für die Figur Christi kein direktes Vorbild bekannt. In der ausgestreckten und nach oben gehaltenen Armbildung sind Übereinstimmungen mit dem Christus des Almosenkastenbildes von Schäufelein zu beobachten. Hinter der Arm- und Handgestik, die eine Orantenhaltung und eine fürbittende Stellung zeigt, verbirgt sich ein anderer Gedanke und dementsprechend ist Christus in einer triumphierenden Pose mit hochgehaltenem Haupt dargestellt. Weniger in der Seelenlage, aber in der Art der ausgestreckten Arme zeigen die Schmerzensmann-Figuren von Hans Baldung Grien einen möglichen Einfluss.⁷⁷

In der Gestalt Mariae können wir ebenfalls Anregungen aus Dürers Marienleben feststellen. Die nach vorne geneigte und ihr Kind anbetende Jungfrau in der Geburtsszene zeigt nicht nur in der Haltung, sondern auch in ihrer Gewandbildung der seitlichen Faltengruppe

und der langen, schmalen Rückenfalte sowie in der von der Schulter vorhangartig herabhängenden Stoffmasse, dass die Murrhardter Maria zum Teil von ihr inspiriert worden ist.⁷⁸ Ein charakteristischer Zug sind in allen Marienfiguren Schäufeleins die tief in das Gesicht gezogenen Kopftücher. Ein individuelles Merkmal seiner Kopftuchbildung ist eine durch die Scheitel verlaufende Falte, die die Stoffmasse des Tuches sozusagen zu teilen scheint. Diese unscheinbaren Details, die bei manchen Kopftüchern in einer kleinen aufgespalteten Falte enden – wie auch in Murrhardt – können wir in einer ganzen Reihe von Mariendarstellungen wieder finden. Auf der Tafel mit der „Beweinung Christi“ um 1515/20 (Rijksmuseum Utrecht) ist das Motiv der Scheitelfalte des nach vorne geneigten Hauptes besonders prägnant.⁷⁹ Identisch sind die Spaltenbildungen der herabhängenden Tücher in dem Kopfschleier der Maria der „Geburt Christi“ um 1520 in Holheim.⁸⁰ Auffallend ist die leichte Schrägstellung der Augen, die dem Gesicht im Zusammenspiel mit der fein geformten Himmelfahrtsnase und den nach unten geschobenen Lippen einen nicht uninteressanten Ausdruck verleihen. Solche, eine gewisse Asymmetrie aufweisende Gesichter waren keine Einzelfälle und beruhen nicht auf einer zeichnerischen Schwäche. Unter den Köpfen von Kulmbach, dem Meister von Meßkirch und Hans Baldung Grien kommen häufiger eine gewisse Verzerrung aufweisende Physiognomien vor. Auf dem als Paradestück der ungarischen Tafelmalerei eingestuften

⁷⁵ Die Tafel zeigt die Begegnung Maria Magdalena mit Christus. „Noli me tangere“. Der Altar befindet sich im Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum in Wien. - In: Katalog des Dom- und Diözesanmuseums. Wien 1973. Kat. Nr. 54., S. 81-85, Abb. 61. - Arthur Saliger: Aspekte zur künstlerischen Autorschaft des „Ober-St. Veiter Altares“. In: Nördlinger Symposium (wie Anm. 22), S. 172-182. Abb. 106. - Weih-Krüger (wie Anm. 62), S. 72ff.

⁷⁶ Goldberg (wie Anm. 64), S. 50-51. - Das Gesicht Christi von Murrhardt zeigt unverwechselbare Ähnlichkeiten mit der Christusfigur auf den Tafeln des Christgartener Altares Händewaschung des Pilatus (WAF924 a), Abb. 34, S. 62, Geißelung Christi (WAF929 a), Abb. 36, S. 64, Dornenkrönung Christi (WAF 922 a), Abb. 38, S. 66 und Ecce Homo (WAF 927), Abb. 40, S. 68 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen). Auf der Stuttgarter Darstellung der Anbetung der Heiligen Drei Könige trägt nach der Meinung von Edeltraud Rettich der mittlere König im Pelzhut die Gesichtszüge Albrecht Dürers, der Schäufeleins Meister war. Beim genaueren Beobachten sind die Gesichtszüge des Murrhardter Christus mit denen von Dürer in vielen Einzelheiten verwandt. Es ist anzunehmen, dass Schäufelein, der seinem alten Meister immer verbunden blieb und ihn hoch achtete, manchen seiner Figuren die Gesichtszüge des Malerfürsten verlieh, um seine Dankbarkeit in dieser Weise auch auszudrücken. - Staatsgalerie (wie Anm. 70), S. 383 und 386.

⁷⁷ Vgl. Anm. 43 und 44.

⁷⁸ Der Holzschnitt mit der Darstellung „Die Geburt Christi“ ist um 1503 entstanden, im gleichen Jahr, in dem Hans Schäufelein in die Werkstatt von Dürer in Nürnberg eintrat. - Hütt (wie Anm. 61), S. 1568f. - Dürers seitenverkehrte Maria ist ebenfalls in Seitenansicht, aber ganzfigurig dargestellt und dementsprechend ist die Gewanddarstellung durch die sich auf dem Boden ausbreitenden Falten aufwändiger als bei der hüfthohen Maria von Murrhardt.

⁷⁹ Das Bild ist ein Teil einer Passionsfolge: Dornenkrönung Christi (Bayerische Kunstgemäldesammlungen), Geißelung Christi (Museum der bildenden Künste Leipzig), Kreuztragung Christi (ehem. Fürstlich Hohenzollerisches Museum Sigmaringen). - Goldberg (wie Anm. 64), S. 46-47, Abb. 27.

⁸⁰ Das Bild zeigt vielfache Details, die mit denen von Murrhardt übereinstimmen.

„Visitationsbild“ von Meister M. S. (Budapest, Museum der Schönen Künste), der auch von Dürer und der Nürnberger Malerei angehaucht war, hat Elisabeth ein stark verzerrtes Gesicht mit schräg gesetzten Augen und einem herabfallenden Mund, was ihr aber eine besondere Pikanterie verleiht.⁸¹

Unter den weiblichen Gesichtern Schäufoleins können wir auch verschiedene Typen beobachten. Die Palette reicht von den anmutigen, mit ebenmäßigen Zügen, häufig mit einem herzförmigen Mund gemalten Antlitzern bis zu den schmalgesichtigen Köpfen, die verhärtet und traurig gestimmt, mit vorspringenden Kinnpartien und knochig geformt sind und die meist schmale, zusammengepresste, gelegentlich verzogene oder wellige Lippen haben. Die Murrhardter Maria weist Züge auf, die wir nur gelegentlich auf den Bildern von Schäufolein finden, allerdings schon in den Frühwerken, die er sicherlich eigenhändig gemalt hat. Auf den Tafeln zweier Werke, die er in Südtirol schuf, kommen die der Gottesmutter sehr nahe stehenden Gesichter vor. Die heilige Barbara vom Altar des Leonhard von Völs und die kniende heilige Veronika aus der Szene der Kreuztragung des Schnatterpeck-Altars tragen die Züge der feingeschnittenen Gesichter mit der Himelfahrtsnase und der Mund- und leicht vorspringenden Kinnpartie.⁸² Lediglich in der Seelenlage und im Alter drücken sich die formalen Unterschiede im Gesicht der jungfräulichen Maria der Geburtsszene von Holheim aus. Auch unter den graphischen Werken sind analoge Beispiele zu nennen, die in vielen Einzelheiten an die Murrhardter Gottesmutter erinnern (Die Anbetung des Kindes Bl. 20 v. und die Anbetung der Könige Bl. 33 r.), im *Plenarium* oder *Ewangely buoch*, Basel 1514.⁸³ Auf

einer schmalen Vorderbühne und mit wenigen Figuren, überwiegend in Profilansicht, sind die Szenen der *Hystori und wunderbarlich legend der Katharine von Senis* (um 1515, Augsburg) konzipiert und enthalten mehrfache Zitate in der Wiedergabe der heiligen Katharina.⁸⁴

In den ruhigen, behäbigen und von großen emotionalen Spannungen frei formulierten Körpern spiegelt sich das Temperament von Schäufoleins Kunst, der eher der Maler der leisen Töne war. Vom Thema her würde man aber bei einem Schmerzensmann – wie dies in den angeführten deutschen Bildern der Fall war – mehr Dramatik erwarten. Die lyrischen und gefühlstragenden Partien sind in dem Murrhardter Bild ohne Zweifel die Hände. Unter den erweiterten Schmerzensmannbildern der deutschen Kunst kommt eine derartige Formulierung der Handgebärden nicht vor. Auffallend ist aber die Ähnlichkeit in dem Detail der zum Gesicht drückenden Hand auf einem Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. Auf der von Rogier van der Weyden inspirierten „Beweinung Christi“ um 1515 (Budapest, Museum der Schönen Künste) liebkost mit der gleichen innigen Gestik eine – von dem Bildrand abgeschnittene und nur fragmentarisch, mit Kopf, Schultern und Armen dargestellte – elegant gekleidete Dame die Hand Christi.⁸⁵

Bemerkenswert ist nicht nur die motivische, sondern auch die formale Verwandtschaft in den Bildausschnitten. Die Gestaltung der Hände von Schäufoleins Figuren ist – wie die der Gesichter – vielfältig. In der Regel sind sie mit nicht allzu schmalen Fingern geformt, die sich an den Wurzeln verdicken und in den Biegungen kleine feine Wülste bilden. Unter den Händen finden sich aber auch eine fleischige und gelegentlich eine verkrampfte Form, selten

⁸¹ „Magnificat anima mea Dominum“ M.S. Mester Vízitáció-Képe és egykori Selmecebányai főoltára. (The Visitation by Master MS and his former high altar at Selmecebanya). Ausstellungskatalog. Budapest 1997. - Über Meister M.S und seine Nürnberger Beziehungen: Zsuzsa Urbach: Marginalis megjegyzések MS mester művészetéhez. (Marginal Remarks on the Art of Master MS.) S. 77-100, Abb. 7.

⁸² Altar des Leonhard von Völs, Schloss Prösels in Südtirol. Die Bilder zeigen je zwei Figurengruppen vor Torbögen mit Landschaftsausblicken. Links: Anna Selbdritt, Cosmas und Damian, rechts: Hieronymus, Sebastian und Rochus. Innenseite: Abt des Klosters, Katharina, Valentin, Barbara. Die in Zeitracht, als elegante, weltliche Dame wiedergegebene Heilige ist nicht als Trauernde mit den nach unten gezogenen Lippen dargestellt. - Strieder (wie Anm. 70), Abb. 145.

⁸³ Schreyll (wie Anm. 59), Nr. 722-774, Abb. 724 und 725.

⁸⁴ Schreyll (wie Anm. 59), Nr. 778-820, Abb. 782-793.

⁸⁵ In der vielfigurigen Szene vermischen sich die Einflüsse der niederländischen Ikonographie, der spätgotischen Formen und der Stimmung der Donau-Schule. - Abgebildet: János Végh: XVI. századi német táblaképek. (Deutsche Tafelbilder des 16. Jahrhunderts). Budapest 1972. Nr. 26. - Ein Einfluss des Cranach-Bildes direkter oder indirekter Art auf Schäufolein ist durchaus möglich, Cranach beteiligte sich auch neben Dürer, Hans Baldung Burgmaier und anderen an dem Auftrag von Kaiser Maximilian I. um 1515 (Randzeichnungen des Gebetbuches). Cranachs größter Gönner, Kurfürst Friedrich der Weise, ließ auch Dürer und andere Künstler aus seinem Umkreis für sich arbeiten. Der von Schäufolein ausgeführte Ober-St. Veiter Altar war auch für ihn bestimmt. - Die gleiche innige Gestik der Liebkosung der Hand Christi finden wir auf dem Blatt (12) „Beweinung Christi“ aus der 14-teiligen Holzschnittpassion von Lucas Cranach d. Ä. um 1509.

sogar eine Krallenhaltung, die unnatürlich erscheint.

Das trifft aber für die Murrhardter Hände nicht zu. Die wohlgeformten Umriss der Finger sowie der Fingernägel sind durch eine dünne braune Kontur fein akzentuiert. Auffallend ist aber die Schüfelein verratende, krallenförmige Bildung des gespreizten Fingers Johannes', was ein unverkennbares Zeichen ist. Auffallend ist die wortwörtliche Wiederholung einer Handdarstellung in der „Krönung Maria“ des Christgartener Altares.⁸⁶ Mit den exakt geformten Daumen, dem gespreizten Zeigefinger und der gleichen Position ist die die Krone haltende Hand Christi so gestaltet wie die linke, den Unterarm ihres Sohnes berührende Hand der Murrhardter Maria.

Auch in der malerischen Wiedergabe der Landschaft und in der Kolorit- und Oberflächenbehandlung der Gewänder kennen wir nicht wenige Vergleichswerke unter den Bildern des Nördlinger Malers. In den Gewändern herrscht ein Zweiklang von kräftigen Deckfarben und emailartig schimmernden, changierenden Tönen. Mit grauen Lasuren sind die Falten des weißen Tuches getönt, wie auch das Lententuch des Schmerzensmannes. Innerhalb des großflächigen, blauen Mantels Mariae ist ein Wechsel von zeichnerischer Schärfe und flüchtigen und dünn lasierten malerischen Details zu beobachten. Die Farbtrias blau-weiß-rot wird mit einem koloristisch raffinierten Element ergänzt. Eine Mischung aus lachs- und rosafarbenen Tönen mit schillernder Wir-



Abb. 7: Ansicht von Stufen und Rechberg (?).

⁸⁶ Goldberg (wie Anm. 64), Abb. 31, S. 59. - Marienkrönung. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (WAF 921).

kung bringt einen aufhellenden und schwungvollen Effekt in das Gewand. Noch eindrucksvoller kommt dieser Effekt in der großen Falte des roten Umhanges von Johannes zur Geltung. Mit feinen Übergängen von Gelb und Türkis ist ein opalisierender Farbton erzielt worden, der sich übernatürlich von dem kräftigen Rot des Gewandes abhebt und einen metallischen Glanz schafft. Dieses ein Schillern erzeugende Detail steigert nicht nur das Volumen, sondern schafft einen reizvollen Blickfang. Schäufolein malte sehr häufig – zum Teil mit brillanter Technik – seidig schimmernde, changierende Gewänder.

In der gleichen dualen Malweise ist auch die Landschaft ausgeführt worden. Mit opaken Tönen werden die satten, braunen Hügelschichten gebildet und die in der Ferne liegenden blauen Berge mit luciden Strichen der zierlich-delikatens Eleganz der japanischen Tuschkmalers ausgeführt (Abb. 7 und 8). Die

malerische Differenzierung und der auf- und abwärtsführenden Konturen der Terrainschichten ist mit feinen Pinselstrichen aufgesetzten Pflanzenelementen, Bäumchen und Sträuchern, gebildet. Aus dieser flüchtig und grün schattierten Malschicht entsteht eine kontinuierliche „vegetabile“ Linie, die nicht nur die waldige Landschaft andeutet, sondern auch die Raumwirkung des Bildes suggeriert. In der gleichen Weise ist die Terrainbildung auch in der Landschaft des Ober-St. Veiter Altars gestaltet. Ganz gravierend ist die Ähnlichkeit in der Szene „Noli me tangere“.

Schäufolein malte fast immer nur Laubbäume, die mit flüchtigen Pinselstrichen ausgeführt sind und in anmutenden, mit Gelb erhellten, rundlichen Blattbüscheln stehen. Vereinzelt treten aber auch Tannen in einigen seiner Bilder auf. Die Tendenz, stellenweise die Baumoberfläche mit feinen hellgrünen und gelben, kurzen und schräg nebeneinander gesetzten Stri-



Abb. 8: Ansicht von Stufen und Rechberg (?).

chen zu erhöhen, ist hier auch zu beobachten. Wie frisch gesprossene Triebe wirken die erhellten Bausteile, die gleichzeitig auch das Volumen und die plastische Wirkung steigern.

Fazit

Das Ziel dieser ersten Untersuchung des Schmerzensmannbildes war, unter anderem festzustellen, ob das Bild von Schäußeleins Hand stammen könnte, wie Schahl vermutete. Im Gegensatz zu Metzgers Meinung halte ich das Bild sowohl in der ikonographischen Lösung als auch in der künstlerischen Ausführung für bemerkenswert und qualitativ in manchen Einzelheiten sogar für hervorragend. Es gab unter den Frühwerken und auch in der reifen Phase des Malers eine ganze Reihe analoger Details und gleicher Malweise. Auf Grund der überzeugenden Beispiele aus dem Oeuvre des Nördlinger Malers können wir Schahls Behauptung erhärten und das Murrhardter Bild als ein besonders subtiles Werk sein Eigen nennen.

Verglichen mit den aufgezeichneten Schmerzensmann Darstellungen stellt sich noch die Frage nach den Anregungen. Über die möglichen Einflussquellen können wir nur rätseln. Nicht auszuschließen ist eine Berührung mit der Kunst des Venezianers Jacopo di Barbari, der in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Nürnberg lebte und zu Dürer enge Kontakte hatte. Barbari arbeitete, wie auch Schäußelein, für Kaiser Maximilian und den sächsischen Hof. Naheliegender ist der Einfluss der Werkstattkollegen. Während seiner Augsburger Zeit entstand die plastische Gruppe des erweiterten Schmerzensmannes in der Fugger-Kapelle von Hans Daucher. Auffallend ist aber die Komplexität der sich miteinander verbindenden Händegruppen, für welche in dieser Art auch in der italienischen Kunst keine Parallele zu finden ist. Eine mögliche Anregung können wir eventuell bei Dürer finden, der während seiner zweiten

Italienreise ein Bild schuf, *des gleichen ich noch nie gemacht hab*, wie er in einem Brief vom 23. September 1506 aus Venedig schrieb. In der Darstellung des „Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten“ ist ein bildzentraler Blickpunkt eine Vier-Hände-Gruppe, die miteinander verschränkt eine Art Stilleben in der Szene bildet. Möglich ist, dass Schäußelein, der zu dieser Zeit in Dürers Werkstatt war und nach dessen Rückkehr die Händestudien des Bildes gesehen haben muss, sich von diesen inspirieren ließ. Ein zweites Werk, in dem den Händen eine solche Wichtigkeit beigemessen wird, ist mir nicht bekannt.⁸⁷

Zur Datierung ist zu bemerken, dass die Entstehungszeit des Bildes in die quellenmäßig sicher belegte Amtszeit des Stifters Oswald Binder fällt, zwischen 1511 und 1527. Schäußelein war in diesen Jahren in Augsburg bzw. ab 1515 in Nördlingen. Schahl schlug die Jahre zwischen 1515 bis 20 vor. Auf Grund der Vergleiche kann das Bild in diesem Zeitraum entstanden sein. Dennoch ist das Jahr 1520 wahrscheinlicher. Hinsichtlich der desolaten wirtschaftlichen Lage des Murrhardter Klosters ist nicht anzunehmen, dass Binder während der schwierigen Zeit der leeren Kassen, die bis 1520 anhielt, eine größere finanzielle Anschaffung wie ein Altarbild, das zudem auch ihn verewigen sollte, gemacht hätte. Eher ist es denkbar, dass er erst nach der Rückkehr der Mönche und der finanziellen Sanierung des Klosters den Auftrag erteilte, also um 1520.

Eine letzte Frage nach dem ikonographischen Vorbild muss offen bleiben. Von einer Italienreise Schäußeleins, wo dieser Typ verbreitet war, ist nichts bekannt. Sein Werkstattkollege Hans Suess von Kulmbach (1480 bis 1522) war auch nicht in Italien. Dennoch schuf er einen Altar für die Nürnberger Pfarrkirche St. Sebald um 1513, der nach Winkler „das italienischste Malwerk in der deutschen Kunst der Dürerzeit“ ist.⁸⁸ In diesem Sinne können wir auch behaupten, dass Schäußeleins

⁸⁷ Ausstellungskatalog Meisterwerke der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Gemälde des 14.-18. Jahrhunderts. Staatsgalerie Stuttgart 1989, Nr. 19. – Brief an Willibald Pirckheimer – In: Albrecht Dürer: Schriften und Briefe. Hrsg.: Ernst Ullmann – Elvira Pradel. Leipzig 1978, S. 115-116.

⁸⁸ Das Triptychon mit dem Mittelbild Maria mit Kind und den Heiligen Katharina und Barbara wurde als Votivtafel für Lorenz Tucher, Probst in St. Lorenz und Domherr von Regensburg, von Martin Tucher gestiftet. Nürnberg Pfarrkirche St. Sebald. – Das Bild ist in der Art der oberitalienischen „Sacra Conversazione“ konzipiert und zeigt auch in der künstlerischen Auffassung den venezianischen Einfluss. – Peter Strieder: Meister um Albrecht Dürer. Ausstellungskatalog. Nürnberg 1961, S. 19.

Schmerzensmann mit Maria und Johannes Evangelist das italienischste Bild unter den deutschen Darstellungen ist. Er hat die alte Bildformel neu inszeniert, ein neuartiges Bühnen-

bild mit der einheimischen Landschaft geschaffen und die drei Figuren mit den Gefühlskomponenten der ergreifenden Handgestik bereichert, die das Werk unvergleichbar machen.