



Barbara Sutor

Der Monakamer Altar

Wenn man in Monakam die Kirche betritt, wird man überrascht: Über dem Altar steht ein spätgotisches Retabel, dessen Qualität deutlich über das in einer Dorfkirche zu Erwartende hinausgeht. Es gehört in den Umkreis der Ulmer Schule, die zwischen 1427 und 1520 die Kunst in Schwaben dominierte. Der «Monakamer Altar»¹ ist ein spätgotischer Flügelaltar und zeigt im Schrein eine geschnitzte Pietà zwischen Johannes Ev. und Maria Magdalena, auf den gemalten Flügeln eine Kreuzabnahme und eine Grablegung.

Das Retabel stammt aus der erstmals 1477 urkundlich erwähnten Kapelle zum Heiligen Kreuz in Monakam und wurde nach deren Abbruch in die 1802/03 neu gebaute Kirche überführt.² Wie bekannt hielt in Württemberg ab 1534 die Reformation Einzug, welche die Verehrung von Heiligen ablehnte. Viele mittelalterliche Kunstwerke wurden deshalb zerstört. Dass das Monakamer Retabel – als einziger Flügelaltar im Kreis Calw – erhalten blieb, erklärt sich damit, dass der Hauptort Liebenzell bis 1603 zur Markgrafschaft Baden gehörte und dort erst 1556 die Reformation eingeführt wurde, der reformatorische Übereifer also bereits nachgelassen hatte. Es mag auch eine Rolle gespielt haben, dass keine für Protestanten anstößige Heilige im Altar dargestellt sind und dieser somit gut in eine protestantische Kirche passt.

Im Hintergrund des Schreins halten flüchtig gemalte Engel ein «Ehrentuch»

Der Altar benennt auf dem unteren Rahmen die Figuren und ist mit der Datierung 1497 versehen. Die wie eine Schlaufe aussehende Vier zeigt noch deutlich die Herkunft der Zahlen aus dem Arabischen. Nach oben wird der Schrein geschlossen durch ein geschweiftes Dach mit gemalten Biber-schwanz-Dachziegeln. Ein solches Dach findet sich – zurückgehend auf die sogenannte Karg-Nische von Hans Multscher im Ulmer Münster – an mehreren Altären der Ulmer Schule in Süddeutschland (u. a. in Alpertsbach) sowie bei den Ulmer Exportaltären in Vorarlberg und Graubünden, aber auch in unmittelbarer Nähe Monakams, z. B. in Neuhausen/Enzkreis.

Das Tonnengewölbe des Schreins wird durch ein einfaches Schleierwerk abgeschlossen. Eigenartigerweise hat gerade dieses vom Betrachter wenig zur Kenntnis genommene Schleierwerk dem Monakamer Altar zur Aufnahme in die überregionale Kunstliteratur verholfen.³ Am Anfang der Retabel-Entwicklung in Ulm waren die Schreinfliguren von einem Baldachin in architektonischen Formen gekrönt. Mit dem nicht erhaltenen Hochaltar des Ulmer Münsters von 1481 setzte eine neue Entwick-

Bild oben rechts: Schleierwerk des Schreins; Spätstufe der ulmischen Entwicklung, bei der sich aus architektonischen Bögen vegetables Blattwerk entfaltet.

Unten: Der Ulmer Stil findet sich von Südtirol bis Monakam, wo die Maria des Schreins (unten) die standardisierten Trauermerkmale der Ulmer Multscher-Werkstatt aufweist. Durch den dünnen Schleierstoff zeichnen sich fein geschnitzt die Finger ab. Oben die Maria vom Gesprenge des Sterzinger Altars aus der Werkstatt Multschers, heute in Innsbruck, Ferdinandeum.



lung ein: die Durchdringung der architektonischen Teile des Maßwerks mit vegetabilen Elementen. In Monakam findet sich der Endpunkt dieser Entwicklung: Das architektonische Element eines profilierten Halbbogens in Blau/Rot wird umwuchert von verholzten Ästen, aus denen sich vergoldete Blätter

entrollen. Diese Äste sind sehr realistisch gestaltet, mit schrundiger Rinde, die an den Schnittstellen aufplatzt.

Im Hintergrund des Schreins halten flüchtig gemalte Engel ein «Ehrentuch», ein Motiv, das von Hans Multscher herrührt. Der Monakamer Altar ist einer der letzten, in denen dieses Motiv auftaucht. Im gemalten Brokatstoff aus Gold findet sich ein stilisiertes Granatapfelmuster, ein Symbol für die Kirche, (welche die Gläubigen umfasst wie die Schale des Granatapfels viele Kerne) und damit auch für Maria, die ihrerseits ein Symbol für die Kirche war. Im Zentrum thront Maria, größer als die beiden Assistenzfiguren und mit zu langem Oberkörper. Würde sie in richtigen Proportionen dargestellt, lägen die Köpfe von ihr und dem Sohn nahe beieinander; so aber befindet sich Christus genau in der Mitte der Figurengruppe.



Maria erscheint sehr gefasst. Ihre Trauer wird wie bei beiden Assistenzfiguren recht schematisch in den schräg stehenden Augen, den sich über der Nasenwurzel zusammenziehenden Brauen und den herabgezogenen Mundwinkeln ausgedrückt. Diese Merkmale zeigen auch andere Werke der Ulmer Schule, so z.B. die trauernde Maria aus dem Gesprenge des Sterzinger Altars aus der Werkstatt Multschers. Der Monakamer Schnitzer stellte Trauer also nach dem Schema dar, das er von seinem Lehrmeister gelernt hatte. Die ruhige Gefasstheit Marias zeigt sich auch in der Eleganz ihrer Hand, die den kleinen Finger so abspreizt, dass er über dem Schleier zu liegen kommt. Die Qualität der Schnitzerei kann man daran ermessen, wie sich durch das schwere Tuch die Fingerspitzen abzeichnen.



Flügel des Monakamer Altars.

Die majestätische Größe Marias ist aber auch von inhaltlicher Bedeutung. Maria, symbolisch gleichgesetzt mit der Institution Kirche, präsentiert dem Betrachter die zentrale Aussage der Kirche: Der Opfertod Christi ist Voraussetzung des ewigen Lebens, und die Erinnerung daran wird im Abendmahl an diesem Altar gefeiert. Daher steht auch nicht Maria im Mittelpunkt, sondern der hell leuchtende Oberkörper des toten Jesus. Während seine Beine parallel zur Bildebene stehen, wird sein Körper in der Hüfte gedreht, sodass der Betrachter den Brustkorb von vorn zu sehen bekommt. Dessen runde Form erinnert optisch an eine Hostie. Die theologische Aussage liegt auf der Hand: Der Betrachter wird aufgefordert, sich die Bedeutung des Abendmahls zu vergegenwärtigen. Möglicherweise hat diese zentrale Aussage, die sowohl Katholiken wie Protestanten wichtig war, dazu beigetragen, dass das Retabel in der Reformationszeit nicht «entsorgt» wurde.

Vergegenwärtigung der Bedeutung des Abendmahls – der Opfertod Christi als Voraussetzung des ewigen Lebens

Das Gesicht Jesu zeigt Erschöpfung, der Mund ist halb offen, die Zähne sind sichtbar. Das folgt dem Vorbild Michel Erharts aus Ulm, wie ein Vergleich mit dem Kruzifix in Schwäbisch Hall zeigt. Michel Erhart wiederum übernahm ihn von Nicolaus Gerhaert van Leyden, einem Niederländer, der in

Straßburg wirkte. Die Art der Dornenkrone ist typisch ulmisch: eng geführte Ranken, die durch ein Band zusammengehalten werden.

Links von der Pietà steht Johannes. Auch bei ihm steht nicht der seelische Ausdruck seiner Trauer im Mittelpunkt, auch nicht die Rolle als Jünger, dem Christus am Kreuz seine Mutter anvertraute, sondern seine Bedeutung im christlichen Glaubensgebäude. Durch das Buch in seiner rechten Hand und die über das Buch hinweg auf den toten Jesus deutende linke Hand ist er als Evangelist charakterisiert. Zusammen mit der Hand Marias, die den Kopf Jesu stützt, ergibt sich ein durchdachtes Beziehungsgeflecht von Händen unter Christi Haupt. Sieht man von der getrennt geschnitzten und eingedübelten rechten Hand ab, gibt die Figur noch deutlich ihren Ursprung aus einem Holzstamm zu erkennen: Johannes zieht seinen Mantel über den ganzen Leib, der Körper wird also von diesem Mantel ganz umhüllt.

Maria Magdalena wird in allen vier Evangelien als eine der Anwesenden unter dem Kreuz erwähnt. Die Volksfrömmigkeit hat sie mit anderen Frauen der Bibel verschmolzen, unter anderem mit der Sünderin, die in Reue die Füße Jesu salbte. Ihr Attribut ist daher das Salbgefäß, und als Sünderin wird sie oft durch ihre modische Kleidung gekennzeichnet. In Monakam deuten die gepflegten Korkenzieherlocken, die lang über den Oberkörper herabfließen, darauf hin; eine «anständige» Frau hätte ihre Haare unter dem Turban verborgen. Auch ihr Kleid war wohl ursprünglich nicht so dezent, wie es heute wirkt. Spätmittelalterliche Schnitzer haben sich bei der Wiedergabe von Brokatstoffen oft die Arbeit ver-



Kein Widerspruch für den Künstler: wirklichkeitsgetreue Pflanzen und unmittelbar daneben ein perspektivisch falsch gemalter Fuß.

einfacht: Die Muster wurden nicht geschnitzt, sondern als Pressbrokat aufgetragen. Dabei strich man in ein Model mit Textildekor eine weiche Masse, oft ein Gips-Leimgemisch oder Wachs, und diese Masse wurde nach dem Lösen aus dem Model auf das Holz aufgeklebt. Der Auftrag neigte jedoch zum Abbröckeln, und irgendwann wurde dann der ganze Pressbrokat durch ein gemaltes Muster ersetzt. Ursprünglich wird also das Kleid der Maria Magdalena wesentlich prächtiger gewirkt haben.

Die Figur der Maria Magdalena zeigt eine ganz andere Gesamtkonzeption als Johannes. Ihr Mantel ist geöffnet. Das Kleid, das durch den offenen Mantel sichtbar wird, fließt elegant den Körper entlang, lässt die Taille erahnen, zeigt das vorgeschobene Knie, dann endet es in weichen Falten am Boden. Dieser Unterschied ist kunsthistorisch aufschlussreich. Johannes entspricht der spätgotischen Auffassung Multschers und seiner Schule: Es handelt sich um eine Gewandfigur, bei der der Körper noch keine wesentliche Rolle spielt. Maria Magdalena dagegen folgt der von Nicolaus Gerhaert van Leyden ausgehenden Vorstellung von einem Spannungsverhältnis zwischen Körper und Mantelschale, die dieser aus der neuen Kunst der Niederlande an den Oberrhein mitgebracht hatte.

Durch die Handbewegungen der Assistenzfiguren wird die Zusammengehörigkeit der Gruppe betont. Das ist im Ulmer Kunstkreis eher selten, dort stehen die Figuren des Schreins meist beziehungslos nebeneinander. Differenziert werden die verschiedenen Möglichkeiten dargestellt, auf den Tod zu reagieren. Maria starrt vor sich hin, unzugänglich für Trost oder Hilfe. Johannes trauert zwar, aber er hat die auf dem Buch basierende Gewissheit und kann in dieser Gewissheit andere schon auf die Bedeutung des Geschehens hinweisen. Anrührend nähert Maria Magdalena ihre Hand zaghaft mit einer zarten Geste der toten Hand Jesu, hält aber kurz davor zögernd inne, als ob ihr bewusst würde, dass diese Hand kalt und tot ist. Sie zeigt im Gegensatz zur Glaubensgewissheit des Johannes eine Hoffnungslosigkeit, die erst mit der Auferstehung enden wird.

Kreuzabnahme und Grablegung: Tafelbilder der Flügel nehmen das Thema der Passion auf

Die Flügel nehmen das Thema der Passion auf. Während aber der Schrein den immer gültigen theologischen Gehalt sichtbar macht, stellen sie das historische Ereignis vor 2000 Jahren dar.

Da der Schrein relativ klein ist, sind die Flügel schmal, aber hoch. So wird das Geschehen in der Vertikale zusammengedrängt. Durch den rot gefärb-

EVENT-HIGHLIGHTS BAD LIEBENZELL



- 15.05.16 **Lichterfest**
- 05.06.16 **Naturparkmarkt**
- 25.+26.06.16 **Jugendtanzfestival**
- 02.07.16 **BaLi rockt**
- 08.07.16 **SWR4 Blechduell**
- 16.07.16 **Open-Air-Kino**
- 17.07.16 **Jay Alexander**
- 23.07.16 **Sommerfest**
- 13.08.16 **Lichterfest**
- 21.08.16 **Hundemesse**
- 16.-23.10.16 **Wanderwoche**
- 21.10.16 **Regionentheater**
- 05.11.16 **Rüdiger Hoffmann**
- 11.11.16 **Wildabend**
- 10.12.16 **Weihnachtsbasar**
- 25.12.16 **Weihnachtskonzert**
- 31.12.16 **Großer Silvesterball**

www.bad-liebenzell.de

Änderungen vorbehalten!





Die Frauen hinter Maria. Der Volksglaube schuf sich seinen eigenen Glaubenskosmos.

ten Himmel liegt über dem Bild eine unheilvolle Stimmung. Im Vordergrund finden sich auf sandfarbenem Weg die Marterwerkzeuge. Die Zange ist wohl realistisch dargestellt, aber die Fähigkeit niederländischer Künstler in der Wiedergabe von metallischem Glänzen wurde von unserem Maler nicht erreicht.

Im Mittelgrund steht die Abnahme Jesu vom Kreuz, wobei der Leichnam in einer ausdrucksvollen Zickzack-Linie buchstäblich «zusammenklappt». Die INRI-Tafel muss uns auffallen. Während sie in Süddeutschland im Normalfall in Großbuchstaben geschrieben wurde, steht sie hier in Kleinbuchstaben, jeweils mit einem Punkt dazwischen. Außerdem ist die Tafel unmittelbar auf dem Querbalken aufgepflockt. Überrascht habe ich entdeckt, dass die Tafel auch auf einem weit berühmteren Bildwerk so dargestellt ist, dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald von 1516. Man könnte nun behaupten, Matthias Grünewald habe den Monakamer Altar von 1497 gekannt und sei davon so beeindruckt gewesen, dass er diese Darstellung übernahm, aber das hieße doch, den Monakamer Altar weit zu überschätzen. Diese Art des Titulus findet man zuerst in den Arbeiten des «Meister E.S.», (zwischen 1450 und 1468 am Oberrhein nachweisbar), dessen Grafik weit verbreitet war.⁴ Es ist daher davon auszugehen, dass die Ähnlichkeit im Monakamer Altar und bei Grünewald daher kommt, dass sie eine gemeinsame Quelle hatten, nämlich die vom Oberrhein ausgehende

Druckgrafik. Zwei Leitern sind ans Kreuz angelehnt. Der Mann mit gelbem Turban lässt den Leichnam mit Hilfe eines um die Brust geführten Tuchs langsam herab, ein Mann in roter Kleidung unterstützt ihn dabei. Der Tote wird aufgefangen von einem weiteren, prächtig gekleideten Mann. Der Mann in Rot taucht rechts nicht auf, er ist offensichtlich ein Diener, der Josef von Arimathia und Nikodemus zur Hand geht. Josef von Arimathia war laut Matthäus 27, 57–60 ein Mitglied des Hohen Rats. Alle vier Evangelisten berichten, dass er

nach der Kreuzigung den Leichnam Christi von Pontius Pilatus erbat und ihn in das für sich selbst vorbereitete Grab legen ließ. Nikodemus kommt nur bei Johannes vor. Er war ein *Führer der Juden*, der einmal nachts Jesus besuchte, um mit ihm zu diskutieren (Joh. 3). Laut Johannes 19,39 ist er bei der Grablegung zugegen und bringt *Myrrhe und Aloe, bei hundert Pfund*. Er war also ein reicher Mann.

Wer ist nun wer? In vielen frühen Darstellungen fängt Josef den Leichnam auf, während Nikodemus die Nägel löst. In der Kreuzabnahme Rogiers van der Weyden im Prado (1435–40), die zum Vorbild vieler Bilder wurde, greift Josef dem Leichnam unter die Achseln, während Nikodemus in einem teuren Brokatmantel rechts steht und die Beine von Jesus umfängt. Im Monakamer Altar steht eine solche Figur links; Zange und Nägel liegen zu seinen Füßen. Es ist also anzunehmen, dass es sich bei dem Mann im Brokatmantel um Nikodemus handelt und bei dem Mann mit gelbem Turban um Josef von Arimathia, der hier allerdings sehr klein geraten ist, wenn man seine wichtige Rolle bedenkt. Vermutlich reizte es den Maler, einen Brokat so schön wie die Niederländer zu malen; es gelingt ihm allerdings nicht.

Bei allen Männern bildet sich eine nach oben offene hufeisenförmige Falte über der Nasenwurzel; ein erneuter Hinweis auf den Meister E.S., bei dem sich diese Formel auch findet.⁵ Die Auseinandersetzung der Niederländer mit der Wirklichkeit hatte zu

einer Blüte des Porträts geführt. Betrachtet man das Gesicht des Josef von Arimathia, glaubt man einen Abglanz dieser neuen Kunst zu finden, so individuell wirken der dichte, unten waagrecht geschnittene weiße Bart, die schweren Augenoberlider in faltigen Augenhöhlen und die tiefen Falten zwischen Nasenflügeln und Mundwinkeln, die dem Gesicht einen mürrischen Ausdruck verleihen. Aber wer Bilder dieser Zeit anschaut, begegnet diesem Gesichtstyp so häufig, dass man an einem individuellen Porträt zu zweifeln beginnt. Er taucht zuerst bei den Niederländern auf und wurde unter ihrem Einfluss von einigen schwäbischen Malern übernommen.

Maria stürzt sich fast auf ihren jetzt wieder erreichbaren Sohn und ergreift seine Hand, um sie Abschied nehmend zu küssen. Der Betrachter kann das nachvollziehen: Endlose Stunden hat sie darunter gelitten, ihm nicht in seiner Not nah sein zu können. Der Maler lädt den Betrachter ein, sich in den Seelenzustand Marias hineinzusetzen, und erreicht damit «compassio», Mitleiden, ein wichtiges Ziel der Spätgotik. Hinter Maria drängen sich Johannes und zwei Frauen. Die Heiligenscheine sind als undurchsichtige Goldscheiben gemalt, eine am Ende des 15. Jahrhunderts eher altmodische Darstellung, störte sie doch das Streben nach Realitätsnähe. In unseren Bildern stören die Scheiben besonders, weil die Personen eng beieinander stehen. So überdeckt Marias Heiligenschein das Gesicht der Frau dahinter.

Auf dem linken Flügel sieht man neben Johannes wegen Platzmangels nur zwei Frauen, auf dem rechten Flügel sind es dann korrekterweise «die drei Marien». Eine davon ist Maria Magdalena, am Salbgefäß erkennbar. Aber wer sind die anderen zwei? Jeder Zeitgenosse des Malers hätte sofort sagen können: Das sind Maria Salome und Maria Cleophas, die Halbschwwestern der Maria! Die Volksfrömmigkeit

des späten Mittelalters hat in ihrem Bemühen um Vergegenwärtigung das biblische Geschehen immer weiter ausgeschmückt. Dazu gehörte der sehr populäre Kult der heiligen Anna, der Mutter Marias. Danach hatte Anna drei Männer: Joachim, Cleophas, Salomas. Mit jedem hatte sie eine Tochter, (die sie erstaunlich fantasielos alle drei Maria nannte), die wiederum dem Gläubigen bekannte Kinder hatten, z.B. die Apostel Jakobus. Heute sind diese Kenntnisse weitgehend verlorengegangen, was das Verständnis alter Kunst erschwert.

Schwertlilie und Akelei als Symbole der Versöhnung Gottes durch Christi Opfer und den Heiligen Geist

Im Vordergrund wachsen links eine Schwertlilie, rechts eine Akelei. Die Schwertlilie, nach der griechischen Göttin des Regenbogens Iris genannt, wurde – wie der Regenbogen – zum Zeichen des neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen; sie verweist also auf die Versöhnung Gottes durch Christi Opfer. Die Akelei gilt als Symbol für den Heiligen Geist, gleicht doch ihr Honigblütenblatt einer Taube.

Die Diagonale des Grabes dominiert das Bild. Der Maler bemühte sich, den Sarkophag perspektivisch darzustellen, aber es gelingt ihm nicht ganz. Vor dem Sarg kniet allein und herausgehoben Johannes. Man spricht von einer Repoussoirfigur, einer Figur im Vordergrund, die dem Bild Tiefenwirkung geben soll. Bei Rogier van der Weyden taucht sie häufig auf. Die senkrechte Stellung des Johannes gibt der Diagonalen des Sarkophags optischen Halt, was auch im übertragenen Sinn gilt: er sollte ja nach Jesu Willen die Stütze Marias sein. Zwischen den Falten seines Mantels, die nicht den knienden Körper nachzeichnen, sondern rein dekorativ sind, lugt der

Der Kopf Christi folgt dem Vorbild des Michel-Erhart-Kruzifixes (Ulmer Schule) in St. Michael in Schwäbisch Hall, der seinerseits unter dem oberrheinischen Einfluss des Nikolaus Gerhaert van Leyden stand – ein weiträumiges Geflecht künstlerischer Beziehungen.





Die Maria Magdalena in Monakam (links) kann qualitativ mit der Maria Magdalena des Tiefenbronner Hochaltars (rechts) konkurrieren, die dem Heggbacher Meister zugeschrieben wird, der vielleicht mit Jörg Syrlin d.Ä. identisch ist.

nackte Fuß hervor. Während die Schwertlinie daneben realistisch wiedergegeben ist, wirkt der Fuß wie ein Gummigebilde ohne Knochen, bei dem ein Blick genügen müsste, um festzustellen, dass er «nicht stimmt». Schwertlilie und Fuß zeigen, wie problematisch es ist, das Schlagwort von der *Entdeckung der Wirklichkeit* unter dem Einfluss der Niederländer unkritisch zu verallgemeinern. Der Verdacht liegt nahe, dass der Maler, so wie er einen Fuß ohne Rücksicht auf die Realität zeigte, auch die Schwertlilie nicht nach dem Studium der Pflanze malte, sondern nach den Vorlagen in seiner Werkstatt; und weil sich die Werkstatttroutine am niederländischen Realismus orientierte, wirkt für uns die Schwertlilie, als sei sie nach der Natur gemalt.⁶

Hinter ihm drängen sich die übrigen Personen, die wir von der linken Seite schon kennen. Rechts Josef von Arimathia, daneben Maria Magdalena, mit kokettem Kopftüchlein, dann Maria mit eindrucksvoll gemalten verweinten Augen. Daneben eine ihrer Halbschwestern, die eine über der Stirn zusammengeklammerte Haube trägt. Und links neben ihr sehen wir nun auch die dritte der «drei Marien» mit gefalteten Händen und einem dunklen Schleier.

Da es sich um einen Flügelaltar handelt, stellt sich die Frage, was wohl bei geschlossenen Flügeln zu

sehen war. Der ursprüngliche Standort in einer ungeheizten Kapelle, in der kein regelmäßiger Gottesdienst stattfand, war für die Malerei sicher nicht günstig, also blätterte die Farbe auf den meist geschlossenen Außenflügeln früher ab als im Inneren. Nach 1840 hatte man die Außenseite deshalb weiß überstrichen, und als 1897 diese Schicht wieder entfernt wurde, ging zweifellos viel Farbsubstanz verloren. Immerhin konnte man 1840 noch ahnen, dass eine Kreuzigung dargestellt war.

Kunsthistorische Einordnung: Altar von Monakam stammt wohl aus dem Umfeld der Ulmer Schule

Offensichtlich gehört der Monakamer Altar in den Zusammenhang der Ulmer Schule.⁷ Ulmisch ist die Nebeneinanderstellung von drei Heiligen, das geschweifte Dach, das von Multscher herkommende Ehrentuch, das Gesicht Christi in der Tradition von Michel Erhart.

Die Frage nach der Person des Schnitzers lässt sich eindeutig beantworten: es gibt ihn nicht! Wir haben ja schon gesehen, dass Johannes und Maria Magdalena in ihrer plastischen Konzeption grundsätzlich verschieden sind. Unsere Vorstellung vom eigenhändigen Werk eines Künstler-Individuums lässt sich bekanntlich nicht auf mittelalterliche Werkstätten übertragen, in denen ein Meister und Gesellen, die auf ihrer Wanderschaft verschiedene Einflüsse aufgegriffen hatten, am gleichen Objekt zusammenarbeiteten.

Vermutlich sind die Schnitzarbeiten in einer Werkstatt in Weil der Stadt entstanden, von der auch andere Werke in der Umgebung stammen könnten.⁸ Als Merkmale dieser Werkstatt lassen sich nennen: ovale Gesichter mit schrägstehenden schmalen Augen; unterschiedliche Haarbehandlung bei Männern und Frauen (bei Männern eine dichte Lockenmähne, bei Frauen lange Korkenzieherlocken); Falten mit scharfen Graten. So zeigen sich etwa im Sippenaltar der Spitalkirche in Weil der Stadt, an einem Sebastian in Schellbronn und einer Agathe in der Sebastianskirche in Neuhausen/Enzkreis verwandte Züge. In Glatt steht eine Pietà, die eine zwar kleinere, sonst jedoch ziemlich genaue Variante der Monakamer Pietà ist.

Überrascht habe ich festgestellt, dass auch eine große Ähnlichkeit besteht zwischen der Maria Magdalena in Monakam und der im Tiefenbronner Hochaltar von 1469 (nicht zu verwechseln mit dem Magdalena-Altar des Lukas Moser im südlichen Seitenschiff). Die Figuren des Schreins stammen von verschiedenen Schnitzern. Die Maria Magdalena rechts neben dem Gnadenbild wird seit einigen Jah-

ren dem Ulmer Jörg Syrlin d.Ä. zugeschrieben.⁹ Wenn eine Figur des Monakamer Altars den Vergleich mit einem Werk Jörg Syrlins nahelegt und diesen Vergleich durchaus in Ehren besteht, so beweist dies die beachtliche Qualität des Monakamer Altars.

Eigentlich ist eine Pietà das Thema privater Andachtsbilder und taucht relativ selten in einem Altarschrein auf. Nun steht auch im Tiefenbronner Hochaltar eine Pietà im Mittelpunkt. Dafür gibt es aber eine praktische Erklärung: es handelt sich um ein altes Gnadenbild, das in einen neuen Altar eingefügt wurde. Vielleicht ist die Tatsache, dass in Monakam eine Pietà Mittelpunkt eines Altars ist, ein weiterer Beleg für die Beeinflussung durch den Tiefenbronner Hochaltar.

Noch schwieriger als die Schnitzer ist der Maler einzuordnen. Der Zusammenhang mit der Ulmer Schule, z. B. Bartholomäus Zeitblom, ist ziemlich schwach. Alfred Stange verweist die Tafeln in den neckarschwäbischen Raum, in den Umkreis des «Meisters des Stettener Altars» von 1488, von dem er vermutet, er sei ein Schüler des «Meisters des Ehninger Altars».¹⁰ Dem widersprach 1972 Adolf Schahl, ehemaliger Geschäftsführer des Schwäbischen Heimatbundes.¹¹ Da die Monakamer Flügel deutlich von Rogier van der Weyden beeinflusst seien, schlägt Schahl vor, den Maler mit Friedrich Herlin in Verbindung zu bringen, der von 1461 bis 1500 eine florierende Werkstatt in Nördlingen führte und die Kenntnis Rogiers nach Süddeutschland vermittelte. Schahl sieht auch einen von Schongauer herrührenden ober-rheinischen Einfluss. Ein solch oberrheinischer Einfluss könnte, wie wir gesehen haben, auch vom Meister E.S. ausgehen. Alle Zuweisungen sind nicht wirklich überzeugend. Der Maler hat offensichtlich verschiedene Einflüsse aufgenommen. Vielleicht war er ein wandernder Geselle, der für einige Zeit in der Weil der Städter Werkstatt arbeitete.

Vom Monakamer Altar kann man viele Verbindungslinien zur Kunst dieser Zeit in Schwaben ziehen, er ist aber auch als Kunstwerk an sich von großer Wirkung.

ANMERKUNGEN

- 1 Da meist nicht nur der Altartisch als «Altar» bezeichnet wird, sondern auch der Aufsatz, der eigentlich Retabel genannt wird, spricht man auch in diesem Fall unkorrekterweise vom «Monakamer Altar».
- 2 In Bezug auf die Geschichte Monakams sei auf die ausführlichen Darstellungen von Mathias Köhler hingewiesen. Mathias Köhler: 500 Jahre Monakamer Altar – Ein Kunstwerk hat Geburtstag, in: Der Landkreis Calw, Jahrbuch Band 15, Calw 1997, S. 83–92. Mathias Köhler: Die Evangelische Kirche Monakam und ihr Altar. 2. Aufl., Berlin: Dt. Kunstverlag 2015.
- 3 Karl Halbauer: Form und Ornament der Ulmer Schnitzretabel von 1480–1530, in: Württembergisches Landesmuseum (Hg.): Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des

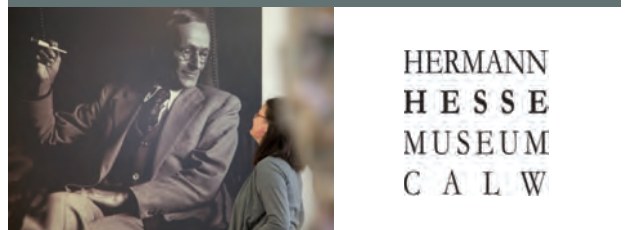
Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Stuttgart 1993, S. 334 f.

- 4 Siehe Kreuzigung, Kupferstich; Große Landesausstellung Baden-Württemberg (Hg.): Spätmittelalter am Oberrhein. T.1, Maler und Werkstätten 1450–1525, Katalogband, Stuttgart: Thorbecke 2001, S. 215.
- 5 Siehe Petrus und Paulus mit dem Vera-Icon-Tuch, Kupferstich; Große Landesausstellung Baden-Württemberg (Hg.): Spätmittelalter am Oberrhein. T.1, Maler und Werkstätten 1450–1525, Katalogband, Stuttgart: Thorbecke 2001, S. 155.
- 6 Das gleiche Phänomen wurde schon bei der vermeintlichen Porträt-Ähnlichkeit des Josef von Arimathia angesprochen.
- 7 Zur kunstgeschichtlichen Einordnung siehe auch Köhler 2015 (Anm. 2), S. 15 ff.
- 8 Heribert Sautter: Die Bildschnitzer von Weil der Stadt und ihre Werke. Ein Beitrag zur Erforschung der Neckarschwäbischen Skulptur um 1500, Univ.-Dissertation, Stuttgart 1996; Heribert Sautter: Eine Weiler Bildschnitzerwerkstatt vor 1450, in: Mitteilungen des Heimatvereins Weil der Stadt 49. Jg. (2002).
- 9 Ulmer Museum (Hg.): Michel Erhart & Jörg Syrlin d.Ä. Spätgotik in Ulm. Katalog zur Ausstellung im Ulmer Museum der Stadt Ulm, 8. September bis 17. November 2002, Stuttgart: Theiss 2002, S. 241; Jörg Syrlin d.Ä. ist evtl. mit dem Meister der Heggbacher Madonna identisch.
- 10 Alfred Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 8, Schwaben in der Zeit von 1450–1500, München und Berlin 1957, S. 103 ff.
- 11 Adolf Schahl, maschinenschriftlich im Monakamer Pfarrarchiv.

Der Altar von Monakam ist Ziel einer Studienexkursion des Schwäbischen Heimatbundes im Jahr 2017. Nähere Informationen bei der SHB-Geschäftsstelle.

HERMANN HESSE MUSEUM CALW

Im historischen Stadtpalais mit Blick auf das Geburtshaus des Dichters ist die weltweit größte biografische Dauerausstellung zu Hermann Hesse untergebracht. In neun facettenreichen Räumen nimmt das Museum die Besucher anhand einzigartiger Erstaussagen, Zeichnungen und Aquarelle aus der Hand des Dichters sowie interaktiven Stationen mit auf eine Reise durch das Leben des Literaturnobelpreisträgers.



Marktplatz 30 | 75365 Calw | Tel: 07051-7522 | www.calw/museum