

DIE KUNST IN OBERSCHWABEN UM 1500

»Um 1500« – diese Zeitmarke benennt weder historisch noch kunsthistorisch betrachtet eine in sich geschlossene Epoche, sondern eine Schwellenzeit, gekennzeichnet durch »noch« und »schon«, durch »nicht mehr« und »noch nicht«. Als Dürerzeit ist sie nobilitiert als eine der vielfältigsten Phasen der deutschen Kunstgeschichte, stilgeschichtlich steht sie zwischen Spätgotik und Renaissance, historisch wird sie vor allem von ihrem Ende her gelesen: Reformation und Bauernkrieg. Und diese Ereignisse werfen auch Schatten auf die Wahrnehmung von Kunst, sie veranlassen die Kunstwissenschaft zur Spurensuche nach Symptomen von Krise und Niedergang.

Spricht man von Kunst um 1500, muß zunächst von Verlusten die Rede sein, denn die Erhaltung des Kunstschatzes ist nicht die Regel, sondern der Ausnahmefall. 1974 schätzte Gert von der Osten am Beispiel Kölns den Verlust an Altarschnitzereien und Altarbildern auf etwa 98 Prozent.¹ Einen Großteil des Erhaltenen, die Einzelfigur, das isolierte Tafelbild, müssen wir darüber hinaus als Fragment ansehen, als Teil eines Flügelaltars, eines Portals, eines Chorgestühls. Ein Beispiel aus der Region: Kein einziger Flügelaltar, keine Tafelmalerei aus den mittelalterlichen Klosterkirchen von Weingarten, Weißenau und Baintdt, aus den Kirchen und Kapellen im Ravensburger Umland ist heute noch an Ort und Stelle erhalten. Wenige Tafelbilder, wie vom Weingartener Heiligblutaltar von 1489 und vom Baintder Hochaltar, befinden sich in Stuttgart im Landesmuseum bzw. in der Staatsgalerie, vier Tafeln des Weingartener Marienaltars von Hans Holbein d. Ä. von 1493 im Augsburger Dom.²

Kriege, Zerfall, Vernachlässigung, dazu der permanente Angriff der Gegenwart auf die Vergangenheit etwa durch geschmackliche und kulturkritische Selektion, durch Barockisierung, Übermalung, Purifizierung sind die eher beiläufigen Phänomene, die großen Eingriffe jedoch waren der protestantische Bildersturm und die Säkularisation. Den Bestand an altdeutscher Kunst in der Münchner Pinakothek, im Kölner Wallraf-Richartz-Museum verdanken wir einzelnen Rettungsaktionen des frühen 19. Jahrhunderts.

Trotz der negativen Bestandsbilanz von Ravensburg – einen protestantischen Bildersturm hat es in dieser länger altgläubig gebliebenen Stadt, im Unterschied zu den anderen Städten der Region Bodensee-Oberschwaben, nicht gegeben. Was diese *Abtuhung der Bilder* (Abb. 87), im Einzelfall bedeutete, zeigen eindrucksvolle Zahlen aus den Jahren um 1530.

¹ Gert von der Osten, Vermutungen über die Anzahl der Altkölner Tafel- und Leinwandbilder, in: Vor Stephan Lochner. Die Kölner Malerei von 1300–1430. Ausstellungskatalog Köln 1974, 26–29.

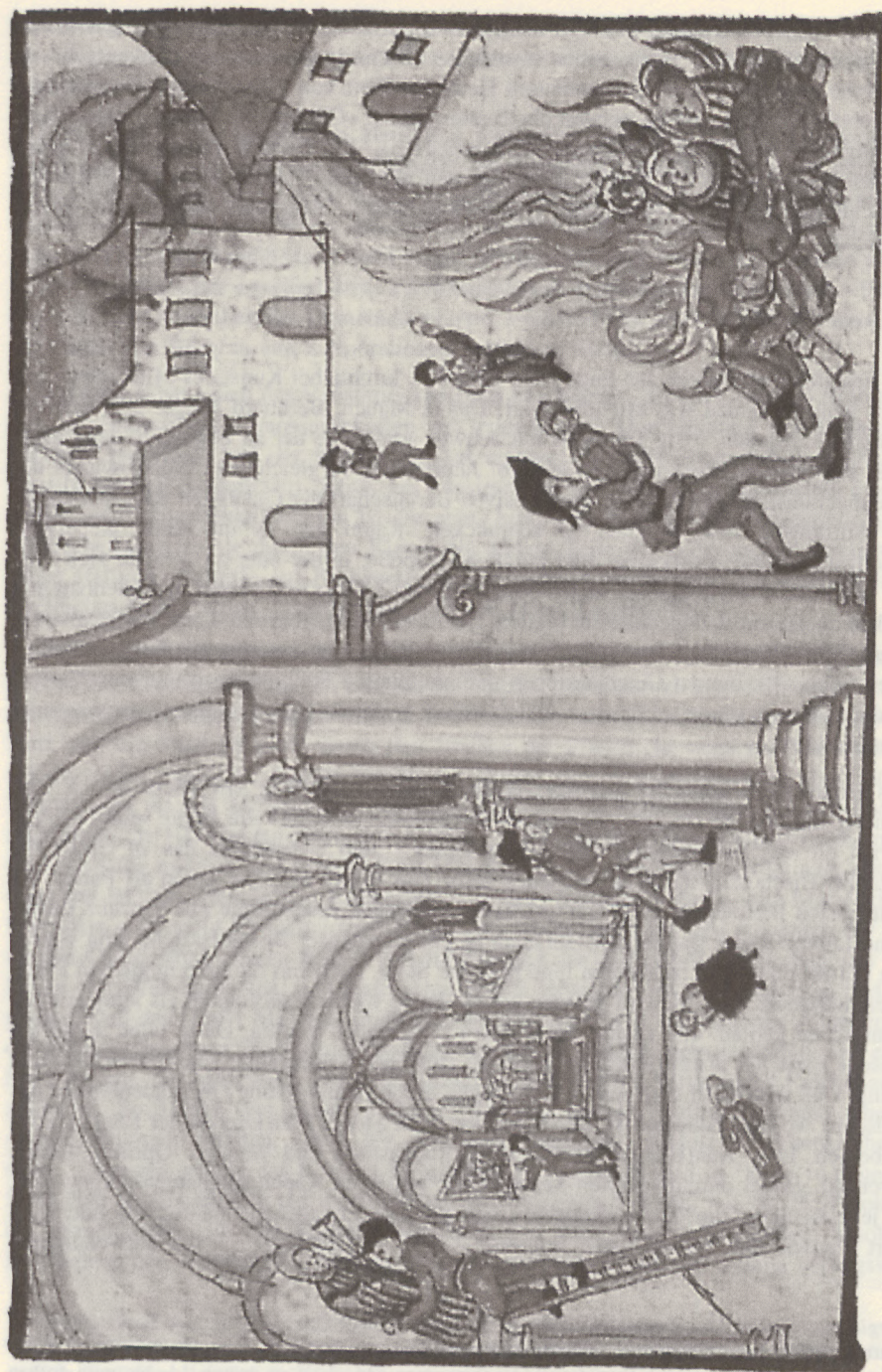
² Peter Eitel, Einführung, in: Ausstellungskatalog Sakrale Kunst der Mittelalters aus dem Raum Ravensburg-Weingarten. Ravensburg 1980, 9.

Von den 46 (nach W. Deutsch 63) im Konstanzer Münster und seinen Anbauten befindlichen Altären blieben zwei erhalten. Zerstört wurde auch der Hochaltar von Nikolaus Gerhaert van Leyden, das einzige große Holzbildwerk dieses berühmten Bildhauers. In Biberach sollen nach Heinrich von Plummern 37 Altäre, davon allein 17 aus St. Martin, dazu sechs von ihm selbst gestiftete Gemälde, zerstört worden sein. Ebenso erging es allen zehn Altären in St. Mang in Kempten. Von den 50 bis 60 Altären im Ulmer Münster blieben der Hutz-Altar und drei weitere in der Neithartkapelle und Sakristei erhalten, die meisten wurden öffentlich verbrannt. Zerstört wurden die Bildwerke in den anderen Ulmer Kirchen und Kapellen, die Bauten selbst zum Teil abgerissen oder profaniert.

Dieser Bildersturm hatte sich nur ausnahmsweise – wie in Biberach im Anschluß an eine reformatorische Predigt – als tumultuarischer Akt vollzogen, sondern weitgehend unter Aufsicht, wenn nicht sogar auf Empfehlung oder Anordnung des Rates der Städte. Die meisten süddeutschen Städte orientierten sich am »Modell« Zürich, wo es gelang, kollektive Aktionen gegen die »Götzen« zu verhindern und obrigkeitlich abgesicherte Entscheidungen durchzusetzen.³ War in Lindau eine erste Aktion 1530 relativ ungeordnet verlaufen, ist es 1534 auf dem Lindauer Festland »still und ordentlich« zugegangen. 1565 wurde sogar noch eine zweite »Säuberung« durchgeführt, wie auch in Isny, wo unter Druck des Rates die letzten in der Klosterkirche verbliebenen Bildwerke 1534 *uff das hofflichst es sein mecht* entfernt und in einer Kapelle sichergestellt wurden. Auch in Konstanzer Quellen ist von *Ruhe und Ordnung* die Rede. Drei Jahre von 1527 an ließ man sich Zeit, die Bilder systematisch mit Hilfe von Handwerkern zu entfernen, die dafür von der Münsterfabrik entlohnt wurden. Gleichzeitig wurde der gesamte Kirchenschatz mit den *silbri und gultsarch* eingeschmolzen, wurden Gobelins und Paramente in Wagenladungen an jüdische Händler in Frankfurt verkauft. In Konstanz wie in Memmingen war zuvor der Rat der Schweizer Reformatoren Huldreich Zwingli und Johannes Oekolampad eingeholt worden. Daraufhin wurde in beiden Städten vor Beginn der Bilderzerstörung den Stiftern die Gelegenheit gegeben, ihre *aigne götzen*, ihre Altäre und Epitaphien aus den Kirchen zu holen. Ähnlich verfuhr man in Ulm, weshalb sich einige wenige Altäre in den umliegenden Dorfkirchen, in Dornstadt, Scharenstetten, Wipplingen erhalten haben. Was nicht abgeholt wurde, gab man *armen leyten zu ainem brennholtz*. Westportal, Chorgestühl und Sakramentshaus wurden unter den ausdrücklichen Schutz des Rates gestellt.

Auf einen einstimmigen Magistrats-Beschluß geht die Zerstörung und Verbrennung des Biberacher Hochaltars von Martin Schongauer und Niklaus Weckmann (um 1490) zurück. Noch nicht einmal das Angebot der Buchauer Äbtissin, ihn abzukaufen, vermochte ihn zu retten. In Kempten ließ der Rat in einem Plebiszit die Bevölkerung über die Abschaffung der Bilder abstimmen, dafür stimmten 500, 174 dagegen, worauf sie 1531 entfernt und verbrannt wurden. Sogar Stifter beteiligten sich an der Zerstörung, wie der Memminger Eberhard Zangmeister, der die 1505 bis 1514 von seiner Familie zur Ausstattung der eigenen Kapelle angeschafften Kunstwerke vernichten und die Wände weiß übermalen ließ, und der Isnyer Kaufmann Peter Buffler, der die von ihm errichtete Friedhofskapelle zerstörte.

³ Norbert Schnitzler, *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1996, 148.



87. Bildersturm in der Stadt Zürich. Die Bilder werden aus den Kirchen entfernt und verbrannt. Aquarellierte Federzeichnung in Heinrich Thomanns Kopie von H. Bullingers Reformationgeschichte, 1605.

Bei den sogenannten Pfaffen- oder Klosterstürmen während des Bauernkrieges lassen sich bildkritische Motive nicht isoliert ausmachen. Wenn in Irsee Abtei, Konventgebäude und Kirche eingäschert, in Ochsenhausen Beute im Wert von 7000 Gulden abgeschleppt und Bücher verbrannt wurden, scheint die Zerstörung der »Götzen« im Vorgang von Brandschatzung und Plünderung gleichermaßen »inbegriffen«.⁴ Ein Einblattdruck von 1525 nennt unter den Klöstern, die die Bauern *verprennt und geplündert* haben außer Ochsenhausen auch Schussenried, Zwiefalten, Roth, Weingarten, Baidt, Heggbach, Betenbrunn, Salem und Buchau.

1. »Kirchenbaufieber«

Diese Ereignisse markieren das Ende einer Spätblüte kirchlicher Kunst des Mittelalters, mit der wir Künstlernamen wie Michel Erhart, Daniel Mauch, Bernhard Strigel oder Niklaus Weckmann verbinden. »Um 1500« ist nur schwer vom Ende her zu begreifen, denn diese Zeit ist zugleich die eines nur mit dem 18. Jahrhundert vergleichbaren Aufschwungs der Kirchenbaukunst, einer nie zuvor so intensiven Bereitschaft der Gläubigen aller Schichten, durch Stiftungen diese Kirchen zu schmücken. Kaum gab es im Raum Bodensee-Oberschwaben »eine Dorfkirche oder ländliche Kapelle, in der oder an welcher sich zwischen 1480 und 1520 überhaupt nichts ereignet hätte«.⁵ Zwar bescheiden in Außenbau und Grundriß, meist mit flachgedecktem breitem Schiff und eingezogenem Chor mit Maßwerkfenstern, entfalteten diese ländlichen Gotteshäuser Glanz im Inneren mit farbig gefaßten Altären (Abb. 90), bunten Gewölberippen und skulptierten Schlußsteinen und mit Zierformen, die anderswo schon seit langem üblich waren: vielgestaltigen Varianten von Netz- und Rippengewölbe.

Als Höhepunkte gotischer Sakralarchitektur, deren Errichtung vor allem im 15. und frühen 16. Jahrhundert erfolgte, kennen wir die Münster in Ulm – die Breite seines Chores übertrifft die des Binnenchores des Kölner Doms – und Überlingen, das an Größe die Konstanzer Bischofskirche in den Schatten stellt. Das Ulmer Münster hatten die Parler, die bedeutendsten Baumeister im Reich errichtet, Überlingen beschäftigte mit Vinzenz Ensinger und Lorenz Reder Baumeister, die auch an der Konstanzer Bischofskirche tätig waren. Beide Pfarrkirchen sind Neubauten innerhalb der Stadt, nachdem die ursprünglichen Pfarrkirchen außerhalb ihrer Mauern gelegen waren. Beide waren ursprünglich als »modernere« Hallenkirchen geplant und später zur Basilika umgestaltet worden. Diese blieb damit die klassische Form der Stadtpfarrkirche, meist als einfacher Kastenraum ohne Querschiffe und Vierung. Daß sowohl in Ulm wie in Überlingen durch relativ kleine Obergadenfenster das Mittelschiff weniger belichtet ist, charakterisiert auch andere Pfarrkirchen der Region, etwa in Biberach, Isny, Kaufbeuren, Memmingen, Ravensburg und Wangen. Optisch werden dadurch die größer durchfensterten Seitenschiffe mit ihren Kapellenanbauten aufgewertet, eben jene Bauteile, die durch städtisches und privates Engagement häufig besonders gefördert wurden. Oft weisen diese Bauteile – z. B. in Überlingen – die aufwendigeren

⁴ *Sergiusz Michalski*, Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht, in: Bob Scribner/Martin Warnke, Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1990, 71.

⁵ *Albert Knoepfli*, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. 2. Vom späten 14. bis zum frühen 17. Jahrhundert. Sigmaringen, Stuttgart, München 1969, 157.

Gewölbekonfigurationen auf. Einzelne Chor Neubauten, in St. Martin in Memmingen, in der Leutkircher Pfarrkirche übertreffen im Schmuckreichtum der Gewölbe den des Ulmer Münsters.

Die Deutung der zahlreichen Neu- und Umbauten bei den Pfarrkirchen gerade der Reichsstädte zu einer Zeit, als die Autorität der Amtskirche im Sinken war, ist nicht ganz leicht. Eine zentrale Rolle spielt sicher die wirtschaftliche Blüte der Städte, doch eine der reichsten Städte Oberschwabens, Ravensburg, hat die schlichtesten Pfarrkirchen. Auch das Argument höheren Raumbedarfs zieht in den seltensten Fällen. Denn bei Umbauten wurden in der Regel der Chor erweitert, bzw. Privatkanellen an die Seitenschiffe angefügt – Räume, die nicht der Gesamtheit der Gemeinde dienten, sondern Platz schafften für die zunehmende Anzahl von Bürgern und Korporationen gestifteter Altäre.

Tatsächlich hatte sich das Verhältnis zwischen den Städten, die im Laufe des Mittelalters sich zunehmend als Genossenschaften mit einheitlicher Durchbildung der Rechte und Pflichten begriffen, und der Kirche, die auf eigener Gerichtsbarkeit und Befreiung von Steuern bestand, kompliziert. Kritik am Papsttum, an der schlecht ausgebildeten Priesterschaft, an Pfründenakkumulation ist die eine, Aufbegehren gegen die Einschränkung der städtischen Autonomie durch den Klerus die andere Seite der zeittypischen kirchenkritischen Haltung. Angriffe auf Bildwerke meinen deshalb häufig nicht nur deren Rolle als kirchliches Kultinventar, sondern ebenso die als Herrschaftssymbole.

Darum bemühten sich die Städte seit dem 14. Jahrhundert verstärkt um Verfügungsrechte über ihre Pfarrkirchen, die im Bereich der Diözese Konstanz zu zwei Dritteln stadtfremden Herren unterstanden, durch Erwerb von Pfründen, aber auch durch Bauleistungen. So hatte sich die Stadt Biberach durch den Neubau der Pfarrkirche zunächst Vorrechte verschafft, später sämtliche Rechte für 31.000 Gulden dem Kloster Eberbach abgekauft. In Memmingen machte die Stadt, nachdem die Antoniter als Patronatsherren von St. Martin nicht mehr als 100 Gulden beisteuern wollten, sich selbst zum Initiator und Bauherrn des Chor Neubaus und ließ sich von der Stadt Ulm den Baumeister Matthias Böblinger aus. Das Gewölbe ließ sie, vielleicht in Konkurrenz zur von Ottobeuren abhängigen Marienkirche, besonders aufwendig ausschmücken. Und nichts verrät deutlicher den Anspruch der Stadt als das Chorgestühl, dessen Büsten Persönlichkeiten der städtischen kirchlichen und weltlichen Obrigkeit darstellen, und nicht etwa, wie in Konstanz und Ulm, Sibyllen und Propheten. Daß das Ulmer Münster schließlich so mächtig wurde, ist nicht nur Ablassen und der stiftungsfreudigen Stadtbürgerschaft zu verdanken, sondern dem Umstand, daß es der Stadt gelang, bis 1446 nach und nach sämtliche Rechte vom Kirchherren Reichenau abzukaufen. So konnte das Ulmer Münster, wie nur wenige Stadtpfarrkirchen, eine Art »Rechtsdenkmal« werden, »dem der Anspruch innewohnt, städtische »Eigenkirche« zu sein.«⁶ Dagegen scheint das Beispiel Ravensburg zu bestätigen, daß in Fällen, in denen die Stadt über keinen Einfluß auf die Pfründen der Pfarrkirchen besaß, wie bei St. Jodok und der Frauenkirche, die den Klöstern Weißenau und Weingarten unterstanden, besondere Baumaßnahmen unterblieben. Stiftungen des Ravensburger Patriziats kamen vorzugsweise

⁶ Die meisten Beispiele nach: *Klaus Jan Philipp*, Pfarrkirchen, Funktion, Motivation, Architektur. Eine Studie am Beispiel der Pfarrkirchen der schwäbischen Reichsstädte im Spätmittelalter. Marburg 1987. Zitat: 11.

der Bettelordenskirche der Karmeliter zugute. Dort errichteten die Mötteli, Faber, Humpis sowie die Große Ravensburger Handelsgesellschaft ihre Privatkapellen und statteten sie mit Altären aus.

Allerdings – wäre es den Städten bei ihren Kirchenbauten vor allem um die Darstellung von Autonomie und Macht gegangen, hätten sich Rat- und Kaufhäuser eher als Bauaufgaben angeboten. Doch noch wurden kirchliche und Stadtgemeinde als identisch empfunden, und für sie blieb die Pfarrkirche mit dem sie umgebenden Friedhof Lebenszentrum als Ort der Taufe, der Spende der Sakramente, des Begräbnisses und vor allem der Seelsorge. Die Sorge der Städte um eine gute Seelsorge spricht aus unzähligen spätmittelalterlichen Quellen.

Rat- und Kaufhäuser wurden zum Teil gleichzeitig mit den Kirchen neu oder umgebaut. Ab 1490 erhielt das Überlinger Rathaus einen Anbau, dessen Rustika-Fassade einen frühen Reflex Florentiner Renaissance darstellt. Kurz darauf wurde der Ratssaal von dem Bildhauer Jakob Russ mit einem Figurenzyklus ausgestattet, dessen Programm nachdrücklich die reichsstädtischen Privilegien feiert. Fast gleichzeitig baute man in Memmingen am Rathaus (1488/1522), an Frauen- und Martinskirche, an Kreuzherrenkirche und Steuerhaus (1495).

2. Künstler und Werkstätten im Überblick

Kunst um 1500 ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, kirchliche Kunst. Die Rolle der Bauplastik hatte um diese Zeit, sieht man ab von einzelnen hervorragenden Steinbildwerken wie dem Prophetenfries Lux Böblingers in der Konstanzer Welserkapelle, wie auch die der Bauhütten an Bedeutung verloren. Wohl nicht zufällig besetzen aus Holz geschnitzte Figuren Weckmanns (um 1500) das Ulmer Westportal bzw. Michel Erharts das Salemer Sakramentshaus. Stattdessen entwickelten sich Sakramentshäuser, Kanzeln, Altäre und Chorgestühle zu skulpturenbesetzten Architekturen im Innenraum. Ulm setzte Maßstäbe: Im Chor erhob sich ein Hochaltar, der mit einer Höhe von fast 15 und einer Breite von neun Metern wohl der größte zur Zeit seiner Errichtung war. 26 Meter hoch ist das Sakramentshaus, das höchste in Deutschland, 89 Sitze – ungewöhnlich viele für eine Stadtpfarrkirche – enthielt Syrlins Ulmer Chorgestühl, 17 mehr als das der Konstanzer Bischofskirche. Stellt man sich dazu die aus den Quellen erschließbare Zahl von mehr als 50 Altären in einem einzigen Kirchenraum vor, erhält man eine Ahnung vom einstigen Reichtum spätmittelalterlicher Kirchengestaltung, wie wir ihn ähnlich in anderen Pfarrkirchen voraussetzen dürfen. Er ist die Grundlage für das Bestehen von Werkstätten.

Diese Werkstätten befanden sich fast ausnahmslos in den Städten. Ulm mit rund 17.000 Einwohnern scheint im 15. Jahrhundert etwa 80 Künstlern ein Auskommen ermöglicht zu haben. Eine Mittelstadt wie Biberach mit 3000–3500 Einwohnern wies um 1500 einen Holzschneider, drei Maler, von denen aber nur zwei mit Werken faßbar sind, und drei Bildhauer auf, das gleich große Kempten drei Bildhauer und zwei Maler. Memmingen mit etwa 5000 Einwohnern hat außer der weiträumig wirksamen Strigel-Werkstatt, die ein Jahrhundert lang das Kunstleben dominierte, eine weitere Malerwerkstatt und drei Bildhauer beherbergt. Vom Ravensburger Kunstschaffen wissen wir wenig. Mehrere Maler lassen sich urkundlich erschließen, als Bildhauer Friedrich Schramm und Jakob Russ.

Dagegen verfügten Bregenz, Lindau und Überlingen um 1480 über keinen nennenswerten Bildhauer, die Maler Matheis Miller in Lindau bzw. Engelhard Hofmann in Überlingen dürfen als »lokale Größen« gewertet werden. Diese Zahlen geben nur bedingt Aufschluß über den Reichtum der Kunstproduktion, weil für den lokalen Bedarf arbeitende Künstler neben solchen bestehen, die einen weitreichenden Export betreiben.

Kunstgeschichte des Mittelalters ist eine Expertenwissenschaft, die auf sorgfältigem Studium schriftlicher Quellen und stilistischer Varianten beruht. Noch immer ist um 1500 die Mehrzahl der Kunstwerke nicht signiert. Ulmer Künstler etwa – mit Ausnahme des jüngeren Syrlin, der sämtliche Schreinerarbeiten signierte – pflegten ihre Signatur meistens nur auf jenen Arbeiten anzubringen, die für den Export bestimmt waren. Obendrein trägt der von Schreibern, Malern und Bildhauern gemeinsam geschaffene Flügelaltar im Zweifelsfall den Namen des Generalunternehmers, das heißt des Schreiners, eventuell des Malers, sehr selten des Bildhauers. Diese Signier-Praxis läßt bis heute unentschieden, ob Ivo Strigel Bildhauer, Maler oder etwa beides gewesen sei. Städtische Akten andererseits nennen zwar Künstlernamen, Wohnsitze, Steuerzahlungen, Familienverhältnisse, öffentliche Ämter, aber nur ausnahmsweise konkrete Aufträge. So hat es die Forschung mit einer großen Anzahl von »Künstlern ohne Werk«, mit namenlosen Werken, denen man Notnamen zuteilt und mit Zuschreibungen von Werkkomplexen auf Grund einzelner beglaubigter Arbeiten zu tun. Die Namen von 55 Malern und 25 Bildhauern wurden aus Ulmer Quellen zwischen 1400 und 1500 erschlossen, von diesen lassen sich allenfalls sieben Maler, fünf Bildhauer und die Schreiner Syrlin sicher mit Werken verbinden.⁷ Nicht viel anders sieht die Situation für Konstanz aus: Wolfgang Deutsch nennt zwischen 1450 und 1520 die Namen von 26 Bildhauern. Unter diesen waren drei als Tischler und Unternehmer tätig, fünf von ihnen lassen sich Werke zuweisen, überliefert wird der traurige Fall des Stefan Schön, dessen Palmesel wenig gefiel und deshalb von einem wärmebedürftigen Pfarrer verheizt wurde. Nicht viel vollständiger ist die Bilanz von Bernd Konrad über Konstanzer Malerei.

Kunstgeschichtsschreibung bleibt so ein »work in progress«. Entsprechend konnte der Streit darüber, ob der ältere Syrlin der geniale Schöpfer des Ulmer Chorgestühls, nur Schreiner oder auch Bildhauer gewesen sei, sich über Generationen hinziehen. Heute gilt er als Schnitzer B, bisher Heggbacher Meister, am Ulmer Dreisitz und Zeichner des Risses für den Hochaltar⁸ (Abb. 88). Gelegentlich präzisieren sich Zuschreibungen: So wurde der Meister der Oertel-Madonna mit Daniel Mauch,⁹ der Meister von Ottobeuren mit Hans Thoman,¹⁰ der Meister der Biberacher Sippe als Michael Zeynsler,¹¹ der Meister der Rein-

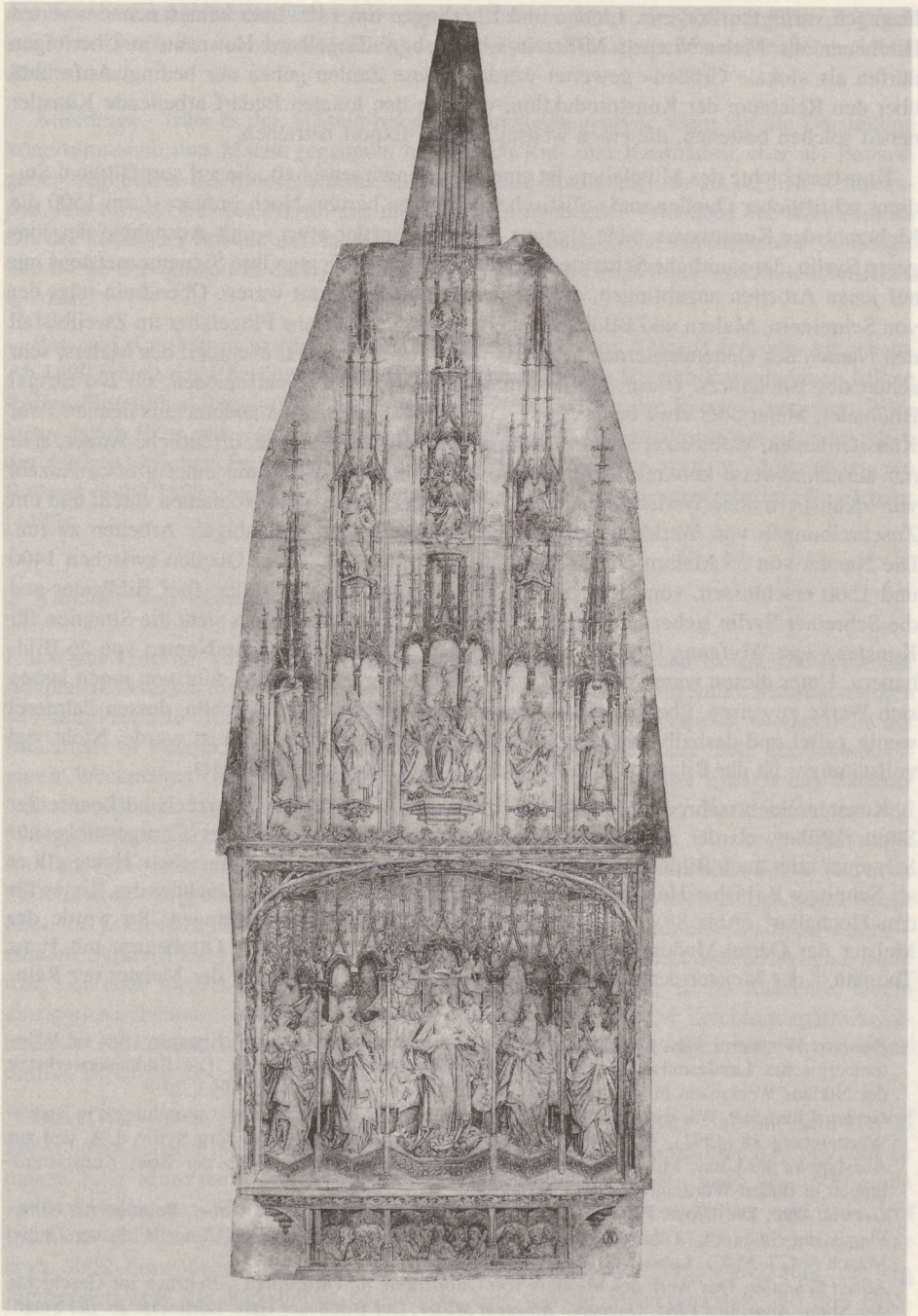
⁷ Reinhart Wortmann, Ulm als Kunstmetropole Schwabens. Ulmer Kunst – Kunst in Ulm, in: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.), Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann in Ulm um 1500. Ausstellungskatalog Stuttgart 1993, 29.

⁸ Gerhard Weilandt, War der ältere Syrlin Bildhauer?, in: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 28 (1991), 37–53 und Barbara Rommé, Überlegungen zu Jörg Syrlin d. Ä. und zur Ausstattung des Ulmer Münsterchores am Ende des 15. Jahrhunderts, in: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 30 (1993), 7–23.

⁹ Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik. Reutlingen 1927; Lore Göbel, Beiträge zur Ulmer Plastik der Spätgotik. Tübingen 1957. – Dagegen: Susanne Wagini, Der Ulmer Bildhauer Daniel Mauch (1477–1540). Leben und Werk. Ulm 1995.

¹⁰ Alfred Schädler, Das Werk des Meisters von Ottobeuren, in: Ottobeuren – Beiträge zur Geschichte der Abtei. Augsburg 1964. Dagegen: Albrecht Miller, Der Bildhauer Hans Herlin, in: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 27 (1990), 31–51.

¹¹ Gertrud Otto, Der Bildhauer Michael Zeynsler, in: Memminger Geschichtsblätter (1952), 6–10.



88. Jörg Syrlin d. Ä., Visierung des Ulmer Hochaltars, 1471, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

stettener Marienkrönung als Hans Herlin identifiziert.¹² Der Ravensburger Friedrich Schramm, bis vor kurzem »Meister ohne Werk«, gilt heute als Bildhauer des Churwaldener Altars.¹³ Nur selten helfen so spektakuläre Zufälle wie 1964 die Entdeckung der Signatur Niklaus Weckmanns – bis dahin eine »Archivleiche« –, mit der auf einen Schlag ein rund 600 Arbeiten umfassendes Werk, das zuvor als das des jüngeren Syrlin galt, seiner Werkstatt zugewiesen werden konnte.¹⁴

3. Drei Zentren exemplarisch: Konstanz, Ulm und Memmingen

Als »Signum der Epoche« gilt der spätgotische Flügelaltar.¹⁵ Heute sind nach Schätzungen von Martin Warnke in Deutschland noch etwa 3000 Flügelaltäre erhalten, mehr als zwei Drittel von ihnen entstand nach 1450. Als »wichtigste Landschaft« für deren Entfaltung in Süddeutschland gilt Schwaben.¹⁶ Diese Gesamtkunstwerke aus Schrein, vollplastischen Figuren, Reliefs, Schnitzereien und Malerei bündeln die wichtigsten künstlerischen Kräfte der Zeit.

Als »ein Buch, in dem das Kirchenjahr blättert«,¹⁷ hat man den spätgotischen Wandelaltar mit seinen verschiedenen, durch Schwenken der Flügel sichtbar zu machenden Schau-seiten bezeichnet: im Zentrum die farbigen und goldglänzenden, oft vollrunden Skulpturen der Hauptfiguren der Heilsgeschichte – Christus und die Muttergottes –, assistiert von Heiligen; auf den flankierenden Innenflügeln Szenen der Heilsgeschichte oder Heilige gemalt oder im Relief. Diese Festtagsseite verbarg sich an Werktagen hinter bemalten Flügeln, denen als seitliche Erweiterung noch Standflügel beigefügt sein konnten. Hochgehoben wird das Retabel auf einer schmaleren bemalten oder geschnitzten Predella, oft mit der Darstellung der Apostel, zum Gewölbe hin ragt ein Gesprenge mit den plastischen Figuren des gekreuzigten oder auferstandenen Christus. Auf der Rückseite schließlich, wo im Mittelalter oft die Beichte abgenommen wurde, führten gemalte Bilder von Gericht und Auferstehung das Ziel der Heilsgeschichte vor Augen. Insgesamt vereint der spätmittelalterliche Flügelaltar die verschiedenen Funktionen von theologischer Laienbelehrung, liturgischem »Gerät« und emotionalem Appell. Abgebildet finden sich in ihm die Gemeinschaft der Heiligen und, mit den architektonischen Elementen des Gehäuses – etwa in dessen Ausgestaltung als Kapellen-Schrein – »die Kirche«.

Dieser Flügelaltar ist sowohl als reiner Schnitzaltar, als reines Malwerk, mehrheitlich jedoch als ein »hierarchisch« geordnetes, vom flachen Tafelbild über das Relief zur Voll-

¹² Lore Göbel, *Die Bildhauerwerkstätten der Spätgotik in Biberach an der Riss*. Tübingen 1953. Dagegen Miller 1990 (wie Anm. 10).

¹³ Albrecht Miller, *Der Bildhauer des Churwaldener Altars*, in: *Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 24 (1987), 7–24.

¹⁴ Wolfgang Deutsch, Jörg Syrlin d. Ä. und der Bildhauer Niklaus Weckmann, in: *Zs. für Württ. Landesgeschichte* 27 (1968), 39–82.

¹⁵ Martin Warnke, *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 2. Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, 1400–1750. München 1999, 177.

¹⁶ Walter Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*. Heidelberg 1963, 112.

¹⁷ Bernhard Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*. Bamberg 1985, 64.

plastik sich steigerndes Kunstwerk überliefert. Die Niederlande gelten als Ursprungsland des architektonisch gegliederten vielfigurigen Wandelaltars. Es gibt keinen Zweifel, daß Hans Multscher, mit dessen nur teilweise erhaltenem Wurzacher (1437) und Sterzinger Altar (1456–58) seine Hochblüte in Südwestdeutschland einsetzt, nach einer Lehrzeit im heimatlichen Allgäu durch Burgund und die Niederlande geprägt wurde. Von ihm wurde die Vermittlung von internationalem »Schönem Stil« und jenem ursprünglich niederländischen Realismus geleistet, der als charakteristisch für die Spätgotik gilt.

3.1. Konstanz

Nikolaus Gerhaert van Leyden war vermutlich Niederländer. Obwohl man von ihm keine sicheren Werke vor 1462 und nach 1467 kennt, gilt er als Schlüsselfigur oberrheinischer Kunst vor allem wegen seiner Gestaltung der beseelten, in natürlichen und zugleich verschränkten Bewegungsmotiven erfaßten menschlichen Figur. Ihn rief man von Straßburg 1466 nach Konstanz mit dem Auftrag, Hochaltar und Chorgestühl zu entwerfen und zu vollenden. Einheimische Bildhauer *habint das nit kunnen*. Dieser im Bildersturm zerstörte Hochaltar ist anhand der Nachwirkungen als ein großer dreiteiliger Schnitzaltar mit zentralem Kapellen-Schrein mit den vollrunden Figuren Mariens und der Bistumsheiligen, mit seitlichen Reliefs und einem Gesprenge mit drei durchsichtigen Türmen, doch ohne Flügelmalerei, rekonstruiert worden.¹⁸ Dieses »Crescendo« Relief-Vollfigur wurde zum Leitmotiv des süddeutschen spätgotischen Retabels.¹⁹

Erhalten ist das Chorgestühl, das aus Kostengründen nicht von Nikolaus Gerhaert, sondern, wohl zum Teil nach dessen Entwürfen, von dessen aus Straßburg zugereistem Mitarbeiter Heinrich Iselin und anderen in der Schreinerwerkstatt Simon Haiders ausgeführt wurde. In Iselins Kunst, sichtbar vor allem an den Nordwangen des Gestühls (1467–71) mit ihren ausdrucksstarken, paarweise aufeinander bezogenen Apostelbüsten und in Landschaften eingebetteten szenischen Reliefs, hat Gerhaerts Einfluß fortbestanden. Mit den 1504 entstandenen kraftvollen, ganz in der Ebene aufgebauten Relief-Figuren der Konstanzer Bistumsheiligen Konrad und Pelagius am Münsterportal hat Iselin noch den Schritt zur Renaissance vollzogen. Aus Iselins Werkstatt, deren Kennzeichen die schnitzerisch virtuose Behandlung naturalistischer Details ist, stammen wohl das Chorgestühl für Weingarten (1478, Berchtesgaden, Museum), die Kanzel für Schaffhausen (1494), das Gestühl für St. Peter in der Fahr in Konstanz (um 1500, Stuttgart, Landesmuseum und Konstanz, Rosgartenmuseum) und die Deckenreliefs in Arbon (heute Zürich, Landesmuseum). Iselins Mitwirkung an Schnitzaltären läßt sich nur aus Aufträgen für Bregenz schließen, doch wem außer ihm könnte man die Figuren Mariens und des Engels am Verkündigungsalter der Meersburger Unterstadtkapelle zuschreiben, die so spannungreich und zugleich verhalten aufeinander bezogen sind, wie es kennzeichnend für die Gerhaert-Nachfolge ist? (Abb. 91) Die Verkündigung ist hier in ein als Brautgemach gedachtes, intimes Interieur mit gemal-

¹⁸ Wolfgang Deutsch, Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nicolaus Gerhaert, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 81 (1963), 11–129; 82 (1964), 1–110.

¹⁹ Paatz 1963 (wie Anm. 16), 112.

tem Landschaftsausblick verlegt, stille Zeugen sind die – wie auf nach innen verlegten Flügeln – auf die schräg gestellten Schreinseiten gemalten Figuren der beiden Johannes. Als Maler kommt am ehesten Michel Haider in Frage, der mit Iselin eine Werkstattgemeinschaft gebildet zu haben scheint.

Stilistische Nachfolge in eingeschränktem Sinne fand Iselins Kunst in Augustin Henckels Chorgestühl für St. Katharinenthal (um 1510, Frauenfeld, Museum). Doch letztlich blieb seine Stilhöhe in Konstanz die Ausnahme. Wie die – weitgehend verlorene – einheimische Bildschnitzer-Tradition aussah, läßt das Relief Ulrich Griffenbergs am Alten Rathaus ahnen: handwerksmäßig solide, etwas trocken, wenig temperamentvoll.

Für die Malerei²⁰ gilt, ähnlich wie für die Skulptur: neue Entwicklungen wurden zunächst durch Zuwanderung von außen angeregt, so um 1450 durch die Familie Murer, die bis 1480 in zwei Generationen den Großteil Konstanzer Malerei schuf. Von Hans Murer d. Ä. stammt unter anderem eines der ersten Bildnisse überhaupt, das des Konstanzer Patriziers Heinrich Blarer (1460, Konstanz, Rosgartenmuseum). Um 1480 tritt sodann die Werkstatt des sogenannten Meisters von Hohenlandenberg hervor, benannt nach dem Flügelaltar für den Konstanzer Bischof Hugo von Hohenlandenberg in Karlsruhe (1496, Abb. 92). Dieser Werkstatt verdanken wir sicher das zahlenmäßig umfangreichste und zugleich qualitativste Werk in der Malerei um 1500 am See. Den Meister hat Bernd Konrad, der die Konstanzer Malerei dieser Zeit umfassend aufgearbeitet hat, als Michel Haider identifiziert, dem wir bereits als Maler der Landschaft und der Assistenzfiguren am Meersburger Verkündigungs-Altar begegnet sind. Den Stilmerkmalen seiner Hand, die eine grundsätzliche Orientierung an Stichen Martin Schongauers verraten, begegnen wir unter anderem auf einem Dreikönigsaltar für St. Katharinenthal (Zürich, Landesmuseum), je zwei Altarflügeln in Horn auf der Höri, und in den Sammlungen in Donaueschingen und Basel: etwas hart modellierten, in spannungsvolle räumliche Beziehungen gesetzten Figuren und Ausblicken in Städtelandschaften. Wie viele Maler gleichzeitig in Haiders Werkstatt und gemeinsam mit Iselin tätig waren, läßt sich kaum rekonstruieren. Einer von ihnen, der sogenannte Veilchenmeister, hat sich in der Schweiz selbständig gemacht.

Die vermutlich verbreitetere Stilhöhe Konstanzer Malerei führt Rudolf Stahel vor Augen, der etwa gleichzeitig mit Haider eine größere Werkstatt führte, der nicht nur Tafelbilder, sondern auch Buchmalerei – »Christus und die minnende Seele« (Cod. Sang 368 in der Stiftsbibliothek St. Gallen) – zu verdanken sind. Das Votivbild der Familie Blarer (um 1495, Konstanz, Rosgartenmuseum) mit der Darstellung des Marien Todes gibt einen Eindruck seiner Kunst. Da drängen sich auf einer Kastenbühne geringer Tiefe die handelnden Figuren, die zwar durch Gesten differenziert, deren Gesichter aber stark schematisiert und gelegentlich verzeichnet wirken. Reizvoll ist die leuchtend farbige, aber nicht bunte Tem-

²⁰ Zusammenfassend hierzu die Dissertation von Bernd Konrad, Freiburg 1990, veröffentlicht in vier Teilen: Bernd Konrad, Rudolf Stahel und seine Werkstatt, in: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 26 (1989), 57–92; Ders., Das Triptychon von 1524 in der Konradi-Kapelle des Münsters zu Konstanz und die Christoph-Bockstorffer-Frage, in: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 25 (1988), 54–84; Ders., Die Wandgemälde im Festsaal des St. Georgen-Klosters zu Stein am Rhein, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 69 (1992), 75–111; Ders., Matthäus Gutrecht der Jüngere und seine Werkstatt, in: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 29 (1992), 77–104.

peramalerei. Weitere sehr ähnliche Werke sind unter anderem der Allerheiligenaltar in Reichenau-Mittelzell (1498, Abb. 93) und mehrere Bildtafeln in Zürich, Einsiedeln und Donaueschingen.

Auftraggeber konnten Maßstäbe setzen. Hatte Bischof Hugo von Hohenlandenberg vor 1500 der Werkstatt Michel Haiders die entscheidenden Aufträge gegeben, wurde er nach der Jahrhundertwende zum Förderer eines erneuten Aufschwungs Konstanzer Malerei, nun im Zeichen der Renaissance. Sein berühmtes Missale hatte er Augsburger und Nürnberger Künstlern in Auftrag gegeben, doch den prächtigsten der erhaltenen Konstanzer Flügelaltäre schuf 1524 Matthäus Gutrecht d. J. aus einer einheimischen Künstlerfamilie für die bischöfliche Pfalz (Abb. 94). Das Triptychon zeigt im Zentrum eine vielfigurige Kreuzigung in tiefräumiger Landschaft vor dramatisch verdunkeltem Himmel, auf den Flügeln die großen Figuren der Bistumsheiligen Konrad – ihm zu Füßen kniet der bischöfliche Stifter – und Pelagius in einer reich ornamentierten perspektivischen Renaissance-Architektur. Vorbilder dieser Kunst sind bei Holbein und Hans Baldung (Vgl. Freiburger Hochaltar 1513–15) zu finden. Matthäus Gutrecht taucht ab 1506 in Konstanzer Quellen auf und beschäftigte 1518–22 immerhin vier Gesellen. Von ihm stammen unter anderem Malereien für das Konstanzer Orgelgehäuse und die Gewölbeausmalung der Reformierten Kirche in Elgg (1512–14), wohl ebenfalls ein Auftrag Hugos von Hohenlandenberg, mit dem reizvollen Motiv der aus Blüten herauswachsenden Halbfiguren von Päpsten, Märtyrern, Klugen und Törichten Jungfrauen.

Ein weiterer Motor des künstlerisch Neuen war der Abt von St. Georgen, Stein am Rhein, David von Winkelsheim, der 1515 Matthäus Gutrecht d. J. und Conrad Appodeker unter der Aufsicht von Thomas Schmid mit der Ausmalung der unteren Abtstube und des Festsaaes seines Klosteranbaues beauftragte. An diesem bedeutendsten Werk der Frührenaissance am See waren auch die Maler Holbein, Hans d. Ä. und d. J. sowie Ambrosius, vor allem in der Abtstube beteiligt, doch den Hauptanteil, die Darstellungen der Zurzacher Messe und der Szenen aus der Geschichte Roms und Karthagos in Landschaften und perspektivischen Architekturen schufen Gutrecht und Appodeker zusammen mit Andreas Haider – er hat 1530 die Chronik des Klosters Weißenau illuminiert – und Christoph Bockstorf. Mit ihnen, zwar in Konstanz zeitweise ansässigen, doch von Augsburger Entwicklungen geprägten Künstlern, haben der neue statuarische Stil und eine neue humanistische Thematik am See Fuß gefaßt.

Gilt nun für die Malerei die gleiche Bilanz, wie sie Wolfgang Deutsch hinsichtlich der Bildhauerkunst zieht? »Überhaupt gab es damals wenige Städte, die den Namen einer Kunststadt besaßen [...] Konstanz gehörte nicht zu ihnen.«²¹ Vermutlich darf man den Befund einer seit dem mittleren 15. Jahrhundert nachlassenden politischen Bedeutung der alten Bischofsstadt auch auf die Kunst übertragen. In Umsetzung von Anregungen von Nikolaus Gerhaert, Schongauer, Holbein, Baldung hatte sie sich zeitweise zu beachtlichen Leistungen aufgeschwungen, ohne freilich mehr als regionale Bedeutung zu erlangen. Die »Exportlandschaft« Konstanzer Kunst beschränkte sich auf den näheren Umkreis des Sees zwischen Weißenau und Schaffhausen.

²¹ Deutsch 1964 (wie Anm. 18), 104.

3.2. Ulm

Ulm dürfte als »Kunstmétropole Schwabens« vom frühen 15. bis zum frühen 16. Jahrhundert kaum umstritten sein.²² Nicht zuletzt war es in dieser Stadt der gewaltige Münsterbau, der die künstlerischen Kräfte anzog. Hans Multscher war aus Reichenhofen bei Isny, Michel Erhart möglicherweise aus Konstanz, Bartholomäus Zeitblom aus Nördlingen zugezogen, und auch Niklaus Weckmann und Martin Schaffner scheinen keine Ulmer gewesen zu sein. Sie schufen Ulmer Kunst für den heimischen Markt und für einen weit gestreuten Export innerhalb Schwabens und bis tief hinein nach Graubünden, in den Vintschgau und ins Tessin. Vor allem dieser Export hat viele Ulmer Werke vor der Zerstörung bewahrt, nicht nur Fragmente, sondern vollständige Flügelaltäre.

Das Gesamtkunstwerk Flügelaltar verlangte die enge Zusammenarbeit, wenn nicht sogar Formen von Lebensgemeinschaft, von Schreiner, Bildhauer und Maler. Diese Gemeinschaften wurden nicht selten durch Verwandtschaftsverhältnisse verstärkt: so war Bartholomäus Zeitblom Schwiegersohn Schüchlins, Jörg Stocker Schwiegervater von Daniel Mauch. An mindestens sechs Altären arbeiteten Weckmann und Zeitblom zusammen. Zeitblom arbeitete aber auch mit Michel Erhart, Weckmann mit Martin Schongauer, Hans Schüchlin und Jörg Stocker zusammen. So scheint das Produkt Flügelaltar einer gesonderten Betrachtung von Plastik und Malerei zu widersprechen und wird hier nur aus Gründen der Überschaubarkeit praktiziert.

Mit Hans Multschers Schmerzensmann am Münster-Westportal (1429) und der Glasmalerwerkstatt Hans Acker hatte eine erste Blüte Ulmer Kunst eingesetzt; sie fand Fortsetzung mit dem Beginn der Innenausstattung seit Fertigstellung der Wölbung von Schiff und Chor 1471. Um diese Zeit entstanden das 89 Sitze umfassende Chorgestühl (1468–74) und der Hochaltar (1471–1503), die ein Gesamtkunstwerk bildeten, das sich von den Dreisitzen über das Hauptgestühl bis zum Altar in Dimensionen und Formenreichtum fortschreitend übertrafen. Von diesem Altar, entworfen von Jörg Syrlin d. Ä., ist der Entwurf, die »Visierung« im Stuttgarter Landesmuseum erhalten (Abb. 88). Altar und Gestühl müssen sich an der kurz zuvor entstandenen Chorausstattung der Konstanzer Bischofskirche orientiert haben, nur dort fanden sich vergleichbare hoch aufragende Türme über dem Corpus und Halbfiguren an den Wangen des Gestühls. Doch die Ulmer Figuren sind statischer als die nach Nikolaus Gerhaerts Vorbild, wenn man so will »schwäbischer«.

In ihrem Schöpfer Michel Erhart erkennen wir die nach Multscher zweite große Ulmer Bildhauerpersönlichkeit. Außer den besten Figuren am – verlorenen – Altar und am Gestühl kann man ihm die Ravensburger Schutzmantelmadonna (Abb. 89, um 1480, Berlin, Skulpturensammlung SPK) und eine Fülle von Einzelfiguren aus Altarensembles, dazu Andachtsbilder, Kruzifixe und Vesperbilder zuschreiben. Seine Werkstatt scheint wichtigster Lieferant für süddeutsche Kirchenausstattungen gewesen zu sein: so für Landshut, Freudenstadt, Schwäbisch Hall. Verloren sind seine Figuren für Altäre in Augsburg, St. Gallen und Weingarten. Ein weniger bekanntes Arbeitsfeld ist seine vermutete Tätigkeit als Holzschneider.

²² Wortmann (wie Anm. 7), 29.



89. Michel Erhart, Schutzmantelmadonna, um 1480, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.

Seit 1473 hat Erhart möglicherweise Druckstöcke für die Aesop- und Boccaccio-Ausgabe der Zainer-Werkstatt angefertigt, die ihn über die sonst ausschließlich kirchliche Thematik hinausführten. Erharts größtes erhaltenes Werk ist der Hochaltar von Blaubeuren, an dem außer ihm der Schreiner Jörg Syrlin und der Maler Bartholomäus Zeitblom – dieser unterstützt vom jungen Bernhard Strigel – tätig waren – die besten und berühmtesten Ulmer Künstler dieser Zeit. Erhart gestaltete seine Figuren in großen Linien, verhalten in Gestik und Bewegung. In ihnen ist alles Seelische verinnerlicht.

Michels Sohn Gregor, geboren 1470, hat die Kunst des Vaters um die renaissancehaft autonome Einzelfigur erweitert (Muttergottes, St. Ulrich und Afra, Augsburg). Schon 1494 ist er nach Augsburg übersiedelt, wo er umfangreiche Aufträge von Adel und Patriziat erhielt und schließlich 1509 mit dem Auftrag zum Entwurf eines Reiterstandbildes zum »Bildhauer des Kaisers« Maximilian I. avancierte.

Wenig jünger als Michel Erhart war Niklaus Weckmann, dessen Werkstatt man inzwischen rund 600 Arbeiten zuschreiben kann, die zuvor als Werke des jüngeren Syrlin galten.²³ »Meisterwerke massenhaft« sind nur unter den Bedingungen einer arbeitsteilig organisierten Werkstatt und eines typisierten Formenschatzes möglich. Doch schloß diese Praxis echte Meisterwerke nicht aus, und auch bei den notwendigen Typisierungen waren geistreiche Kombinationen möglich und handwerkliche Sorgfalt die Regel. Fremde Vorlagen, z. B. Stiche Martin Schongauers oder des Meisters E. S. wurden nur sehr selektiv herangezogen. So gibt es Hochrangiges wie die erhaltenen Figuren vom Ochsenhausener Altar (1496–99, Bellamont, Pfarrkirche und Frankfurt, Liebighaus), die sich durch ein vielschichtiges Faltenrelief und die vollrunde, für einen rückwärtig kapellenartig geöffneten Schrein konzipierte Bearbeitung auszeichnen. Und es gibt die sieben ursprünglich mit Flügeln verschließbaren Altäre für Kloster Zwiefalten (um 1520, Stuttgart, Landesmuseum), die sich einst als Stationsweg aneinander reihten, für deren Passions-Szenen zum Teil neue ikonographische Muster gefunden werden mußten. Weckmanns Spätwerk – etwa der Talheimer Altar (1518, Stuttgart, Landesmuseum) und der Hutz-Altar (Abb. 95) – hält sich, sieht man ab von einzelnen Architektur-Zitaten, weitgehend frei von Renaissance-Elementen und kehrt statt dessen mit seiner lyrisch-elegischen Grundstimmung, mit anmutig jugendlichen Gesichtern und weich fallenden Gewändern zu Grundhaltungen der Kunst zu Beginn des 15. Jahrhunderts zurück.

In welcher Beziehung der jüngere Daniel Mauch (1477–1540), der 1502/03 eine eigene Werkstatt in Ulm begründete, zu Weckmann stand, ist unklar. Beide haben sich wechselseitig beeinflusst, gelegentlich hat der Ältere ikonographische und Formerfindungen Mauchs übernommen, etwa bei der Gruppe der Sippen-Altäre. Von Mauch, wohl Schüler Michel Erharts, gibt es nur zwei signierte Werke – eine kleine Madonna (um 1535, Dahlem bei Lüttich) und den 1510 datierten Bieselbacher Altar (Abb. 96). Dieser Altar ist ein Spitzenwerk Ulmer Kunst nach der Jahrhundertwende, ein reiner Schnitzaltar, der auf Flügeln und im Schrein in zusammenhängender Komposition und vor durchlaufend blauem Grund die in drei Familiengruppen unterteilte Heilige Sippe zeigt. Dieses Sippenbild kann als ein Abbild bürgerlichen Familienlebens dieser Zeit gelesen werden mit seinen genre-

²³ *Claudia Lichte*, Ein blühender Kunstbetrieb – Die Werkstatt Nikolaus Weckmann, in: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.) 1993 (wie Anm. 7), 79–124.

haften Motiven und den modischen Details in der Kleidung. Putti, Girlanden und Füllhörner stammen aus dem Typenschatz der Renaissance, wie ihn venezianische Druckgrafik vermittelte, die Figuren gehören noch der Spätgotik an. In späteren Passions-Reliefs kommt es zur Annäherung an die Renaissance auch im Figürlichen. Weitere Werke Mauchs haben sich u. a. in Kempten (um 1505, Maggmannshofer Altar, Villa Huber) und Geislingen (um 1520, Evangelische Kirche) erhalten, dazu eine große Zahl von Kleinplastiken mit humanistischen Themen, die um diese Zeit der beginnenden Reformation neben Grabmälern und Brunnen zu den wenigen verbleibenden Aufgaben für Bildhauer gehörten.²⁴

Mauchs Bieselbacher Altar konnte wie ein Schrank mit schmucklosen Türen verschlossen werden, im Prinzip war er nicht wandelbar. Nicht die hierarchisch abgestufte Werktagsansicht, sondern Unsichtbarkeit ist die Alternative zur Festtagsseite. Heute läßt die Sorge um das empfindliche Kunstwerk Flügelaltar in der Regel nur den permanenten Feiertag zu, die rückseitigen Malereien sind in vielen umgangslosen Chören und Kapellen nicht mehr zugänglich. Dies erschwert gelegentlich die Beurteilung, der – nicht nur Ulmer – Malerei. In Blaubeuren zeigt man zum Trost Reproduktionen der Altarmalerei im Kirchenvorraum.

Mit drei Namen werden in der Regel die Hauptvertreter Ulmer Malerei um 1500 benannt: Hans Schüchlin, Bartholomäus Zeitblom und Martin Schaffner. Schüchlin ist vor allem durch den Tiefenbronner Altar (1469) bekannt. Der gebürtige Ulmer hat wahrscheinlich im Fränkischen, im Umkreis Hans Pleydenwurffs gelernt, woher er nicht nur bestimmte Motive, sondern auch seine pastose Malweise naß-in-naß übernommen hat. Seine Figuren, konturenbetont und durch ein helles Kolorit deutlich voneinander abgesetzt, wirken etwas beziehungslos. Ungeachtet der nur geringen gesicherten Werkzahl: u. a. Hausener Retabel (1488, Stuttgart, Landesmuseum) und vier Tafeln eines Marienretabels (um 1500, Füssen, Staatsgalerie) – muß Schüchlin ein begehrter und hochberühmter Maler gewesen sein, dessentwegen möglicherweise Bernhard Strigel und Hans Holbein als Lehrlinge nach Ulm kamen. Wegen zunehmender politischer Ämter übergab Schüchlin um 1488 die Werkstatt seinem Schwiegersohn Bartholomäus Zeitblom.

Zeitblom hat man im 19. Jahrhundert so hoch geschätzt, daß man ihn in einem Atemzug mit Leonardo und Memling nannte. Heute werden seine Qualitäten eher im Handwerklichen, in einer kleinteiligen, dünn lasierenden Malweise gesehen, welche handlungsarme, statuenhaft steife Figuren in enge Räume versetzt. Sein Söflinger Altar (um 1500, Kempten) stellt in der Ulmer Kunst dieser Zeit insofern eine Ausnahme dar, als er nur aus Tafelmalerei besteht. Zeugnisse seiner Zusammenarbeit mit der Weckmann-Werkstatt sind das Kilchberger (1494) und das Heerberger Retabel (1498), beide heute in Stuttgart (Staatsgalerie bzw. Landesmuseum).

Bisher namenlos ist ein Künstler geblieben, der vielleicht bei Zeitblom gelernt hat, doch unter Augsburger Einfluß zu einer reicheren Farbpalette, einer sichereren Behandlung von Raum und Körper gefunden hat und auch besser erzählen kann als sein Lehrer. Benannt wird er nach dem Pfullendorfer Retabel (um 1500, Frankfurt, Städel und Stuttgart, Staatsgalerie). Als sein Hauptwerk gilt der Altaraufsatz in der Pfarrkirche in Bingen (1496–99).²⁵

²⁴ Zu Mauch: *Wagini* 1995 (wie Anm. 9).

²⁵ *Daniela Gräfin von Pfeil*, Der Meister des Pfullendorfer Altars, in: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.) 1993 (wie Anm. 7).

Wie Schüchlin hat ein anderer, wenig beachteter Ulmer Maler im Fränkischen, vermutlich in der Werkstatt von Dürers Lehrer Michael Wolgemut in Nürnberg gelernt: Jörg Stocker. Seine oft figurenreichen, in Landschaften oder vor Goldgrund etwas beengt wirkenden Szenen sind erzählfreudig und durch die Vorliebe für üppige goldene Verzierungen und ein lebhaftes Kolorit durchaus reizvoll, auch wenn sich die meisten Bildmotive von Stichen Schongauers oder Dürers ableiten lassen. Typische Werke sind der Ennetacher Altar (1496, Sigmaringen, Sammlungen) und ein Christus am Ölberg (um 1500) im Ulmer Museum.

Jörg Stocker war Lehrmeister von Martin Schaffner, des wohl bedeutendsten Ulmer Malers vor der Reformation. Als sein Name 1496 erstmals genannt wird, hat er vermutlich schon eine Lehrzeit beim älteren Hans Holbein in Augsburg hinter sich. Denn Holbeins Einfluß zeigt sich im Ennetacher Altar (mit Stocker) ebenso wie im Pfullendorfer Weltgericht (um 1500, Freiburg, Augustinermuseum) an den realistisch gezeichneten Figurentypen und der Dominanz weniger starker Farben vor farblich reduziertem architektonischem oder landschaftlichem Hintergrund. Den Höhepunkt seiner Entwicklung hat Schaffner mit dem 1521 entstandenen Hutz-Altar (heute Hochaltar, Ulmer Münster) erreicht. Die Malereien auf den Flügeln führen das in Weckmanns Schreinfiguren angesprochene Motiv der Heiligen Sippe in idealer kompositorischer Entsprechung weiter: sowohl die Größenverhältnisse wie das räumliche Verhältnis zwischen sitzenden und stehenden Figuren gehorchen den gleichen Regeln. Doch während Weckmanns Figuren vertraute Formeln wiederholen, durchbricht Schaffner mit seinen lebensprallen plastischen Gestalten und der perspektivischen Öffnung des Raumes über einen Portikus mit Renaissanceformen den Kanon des bisher in Ulm Üblichen. Unüblich wie die Plastizität und raumausgreifende Aktivität der Figuren ist deren Lebensbezug. Denn die Stifterfamilie Hutz hat sich in der Rolle von Marias Schwestern und deren Ehemännern porträtieren lassen. Eine solche Form der Stifterdarstellung ist ebenso spektakulär wie die Darstellung des Abendmahls in der Predella, bei welcher erstmals nördlich der Alpen Leonardos Mailänder Abendmahl zitiert wird.

Ulmer Kunst hat weithin im Schwäbischen und im Allgäu Nachfolge gefunden, in Memmingen, Kempten, Kaufbeuren, Isny und Tirol, weitgehend dort, wo die Handelsstraße nach Venedig entlang führte. Aus Ulm und hier vor allem aus der Weckmann-Werkstatt kamen die meisten der sechs bis sieben für die Memminger Strigel-Werkstatt tätigen Bildhauer. Und Ulmer Kunst wurde exportiert, nach Graubünden, Vorarlberg und ins Tessin.²⁶

3.3. Memmingen

Doch nicht Ulm, sondern Memmingen, mit rund 5000 Einwohnern nur knapp ein Drittel so groß wie Ulm, war Pionier des Exports nach Graubünden, Vorarlberg, Tessin gewesen: von den etwa 30 dort nachweisbaren schwäbischen Importaltären stammen mindestens 20 aus der Strigel-Werkstatt.²⁷ Um diese Werkstatt ist die Memminger Kunst des Spätmittelalters

²⁶ Astrid von Beckerath / Marc Antoni Nay / Hans Rutishauser (Hgg.), *Spätgotische Flügelaltäre in Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein*. Chur 1998.

²⁷ Wortmann 1993 (wie Anm. 7), 40.

zentriert. Von einer weiteren produktiven Malerwerkstatt, deren Arbeiten sich stilistisch an den Apostelzyklus der Frauenkirche anschließen, fehlen konkrete Nachrichten.

Nachweisbar ist Hans Strigel d. Ä. seit 1430. Ihm lassen sich eine ganze Reihe von Tafel- und Wandmalereien unter anderem in Zell bei Oberstaufen, in Gestratz und Memmingen zuschreiben, die ihn als Vertreter einer altertümlichen, dem »weichen Stil« um 1400 verpflichteten Kunst ausweisen. Schon vor seinem Tod (1462) hatten die Söhne Hans und Ivo eigene Werkstätten begründet. Trotz intensiver Forschungen ist das Werk dieser beiden Söhne nach wie vor umstritten. Gemeinsam treten sie als Urheber des Montfort-Werdenberg-Altars auf (1465, Stuttgart, Staatsgalerie), einer Auftragsarbeit der Gemeinde Langenargen für ihre Pfarrkirche St. Martin. Stammen nun dessen Malereien, deren Stil auf schwäbischer Tradition – Hans Multscher und Konrad Witz – aufbaut, ihn jedoch zum Lyrisch-Empfindsamen hin abwandelt, von Hans d. J.²⁸ und sind die – verlorenen – Skulpturen Ivo zuzuweisen, oder war doch Ivo, was die unterschiedlichen Quellenaussagen offen lassen, der zuständige Maler?²⁹ Eine Doppeltätigkeit ist wegen der Vielstimmigkeit der Werke ausgeschlossen. Eine deutliche Vorstellung des Bildhauers Ivo Strigel aber hat sich, ungeachtet der vielen, von ihm ausführlich signierten Altäre für Graubünden, bis heute nicht gebildet. Vielmehr scheint ein sehr produktiver, namentlich nicht faßbarer Bildhauer bis um 1490 für die Werkstatt gearbeitet zu haben, ihm folgten im Wechsel mehrere Gesellen aus der Ulmer Weckmann-Werkstatt, 1506–14 schließlich übernimmt ein Meister die Bildhauerarbeiten, den Miller als Christoph Scheller identifiziert hat. Ähnlich lassen sich als Maler der Strigel-Werkstatt nacheinander Bernhard Strigel, Claus Strigel und Hans Goldschmid, der Schwiegersohn Ivos, identifizieren. So bleibt bis zum Nachweis neuer Fakten Ivo Strigel vor allem als wohlhabender, umtriebiger Unternehmer faßbar, dessen »Steinhaus an der Ach« mit seinem spätgotischen Zinnengiebel heute noch eines der ansehnlichsten der Memminger Altstadt ist.

Zumindest Bernhard Strigel, Sohn oder Neffe Ivos, tritt uns biographisch und künstlerisch als deutlich umrissene Persönlichkeit entgegen.³⁰ Bis in die 80er und 90er Jahre zeigt er sich eingebunden in die Werkstatt-Tradition Ivos und ist an zahlreichen Altarprojekten in Graubünden beteiligt. Er malt in flächigem Farbauftrag und kräftigem Kolorit große gelängte Figuren, bei denen ulmische Anregungen, vielleicht aus der Zusammenarbeit mit Zeitblom am Blaubeurer Altar, sich mit solchen von Schongauer-Stichen verbinden. Der Memminger Dreikönigsaltar (um 1500, Memmingen, Strigel-Museum, Abb. 97) markiert mit seiner tonigen Farbgebung eine erste Wende zu einer selbständigen Entwicklung. Nach und nach öffnet sich ihm die begrenzte Welt der spätgotischen Werkstatttradition. Italienische Grafik, die avancierte Kunst Nürnbergs, Augsburgs und eines Hans Holbein d. Ä.

²⁸ Gertrud Otto, Die Künstlerfamilie Strigel, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben. Bd. 2, München 1953, 77f.; Edeltraud Rettich, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), Bestandskatalog Alte Meister, Stuttgart 1992, 426–432.

²⁹ Albrecht Miller, War Ivo Strigel wirklich Bildhauer?, in: Jb. des Vereins für christliche Kunst 16 (1987), 62–72. Er schreibt Ivo außerdem den Mickhausener Altar und die Passauer Flügel zu. Melanie Thierbach, Die Familie Strigel, in: Führer durch das Strigel-Museum Memmingen. Memmingen 1998, 9 wiederum sieht Ivo eindeutig als Bildhauer.

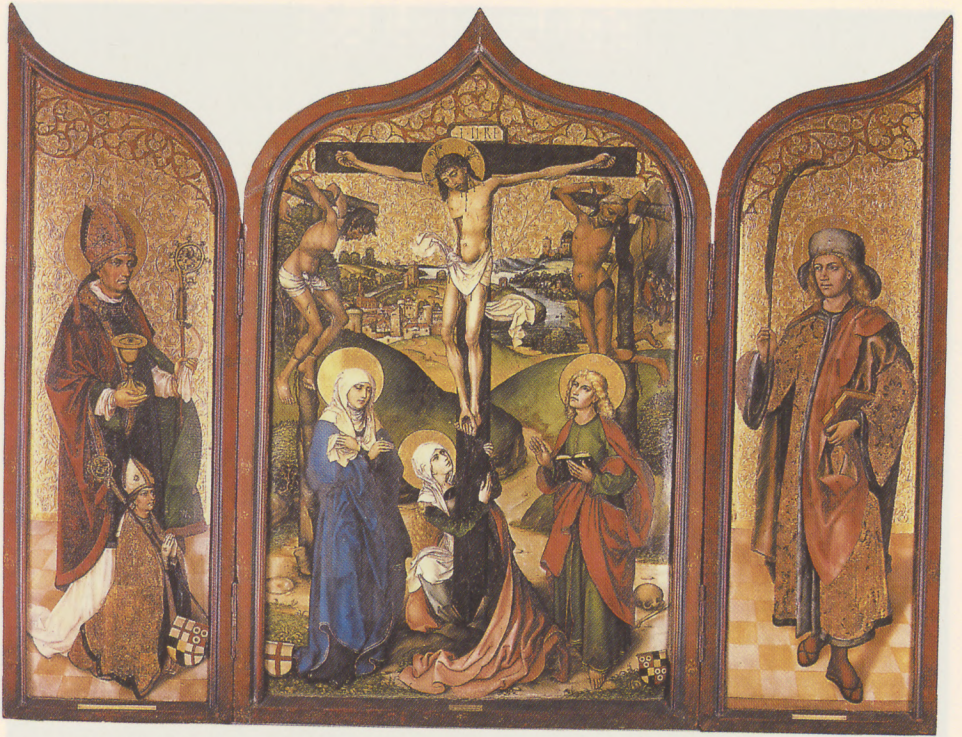
³⁰ Gertrud Otto, Bernhard Strigel, München 1964; Edeltraud Rettich, Bernhard Strigel. Herkunft und Entfaltung seines Stils, Freiburg 1965; Dies. 1992 (wie Anm. 28).



90. Die 1495 um Chor und Turm erweiterte Kirche St. Stephan in Genhofen bewahrt als eine der wenigen in der Region noch ihre mittelalterliche Ausstattung: Hoch- und Seitenaltäre aus der Zeit um 1510-23. Die Figuren im Hoch- und rechten Seitenaltar werden der Weckmann-Nachfolge zugewiesen. Die Wandmalereien, die sich an bauerlicher Ornamentik des 16. Jahrhunderts orientieren, entstanden 1567 und 1605.



91. Heinrich Iselin, Michel Haider, Verkündigungsalter in der Meersburger Unterstadtkapelle, um 1480.



92. Michel Haider, Hohenlandenberger-Altar, 1496, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



93. Rudolf Stahel, Allerheiligenaltar, 1498, Reichenau-Mittelzell, Münster.



94. Matthäus Gutrecht d. J., Mitteltafel eines Triptychons, 1524, Konstanz, Münster.



95. Niklaus Weckmann, Martin Schaffner, Hutz-Altar, 1521, Ulm, Münster.



96. Daniel Mauch, Bieselbacher Altar, 1510, Kapelle Bieselbach bei Augsburg.



97. Bernhard Strigel, Dreikönigsaltar, um 1500, Memmingen, Strigel-Museum.

veranlassen ihn, seinen Figuren Volumen und Raum zu geben, die Buntheit zugunsten einer Hell-Dunkel-Malerei zu reduzieren, die 1508 in der Geburtsszene des Marienaltars für Salem ihren Höhepunkt erreicht.

Bis um 1520 häuften sich die kirchlichen Aufträge. Vermutlich schon 1504 war Strigel Kaiser Maximilian begegnet und hatte ihn erstmals porträtiert. Seine Berufung an den kaiserlichen Hof in Wien 1515 und 1520 leitete eine letzte große Phase seiner Kunst ein, die vor allem durch Porträtaufträge für den Kaiser, aber auch für Adel (Abb. 30) und Patrizier geprägt ist. So malte er 1519 die kaiserliche Familie und erhöhte sie durch Namensbeifügung zu Verwandten der Heiligen Sippe, ähnlich, wie es 1521 Martin Schaffner mit der Familie Hutz wagen wird. Jetzt hat Strigel zu einem breiten, lockeren Auftrag weniger modulierter Farbtöne gefunden und zu einer Kunst der Charakterisierung, die der Würde der dargestellten Person angemessen ist. Zu seinen besten späten Werken gehören die Wächter des Heiligen Grabes in München (1521/22, Alte Pinakothek), große autonome Figuren vor geheimnisvoller nächtlicher Landschaft.

Daß nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer von der positiven Auftragssituation in Memmingen profitierten, ist naheliegend. Bald nach 1500 werden Hans Herlin, Hans Thoman und Christoph Scheller urkundlich faßbar. Damals war der bedeutendste städtische Auftrag das Chorgestühl für St. Martin mit sechs halbfigurigen, acht ganzfigurigen Wangenreliefs und zwölf Büsten (1501–07). Diese Büsten stellen nichts weniger dar als den sozialen Kosmos der Reichsstadt vom Bürgermeister, Stadttammann und der hohen Geistlichkeit über die ehrenamtlichen Kirchenpfleger, die Vertreter des Handwerks bis zu Stadtschreiber, Kirchendiener und Künstler (Abb. 54). Die meisten dieser Büsten, in sich wenig bewegt, doch individuell in ihrem Stand und in ihren gegensätzlichen Persönlichkeiten charakterisiert, gelten als Werke Hans Herlins.³¹ Ihm kann man auch die Reinstettener Marienkrönung (um 1500, Pfarrkirche) und das Relief des Marientodes für den Salemer Strigel-Altar (1508, Karlsruhe, Landesmuseum) mit ihrem noch ganz spätgotischen Aufbau in ruhiger Außenkontur und bewegter Binnengliederung zuweisen. Herlin hat erste Schritte in Richtung Renaissance unternommen, wofür der Grabstein der Truchsessin Helena von Waldburg († 1515, Pfarrkirche Wurzach) Zeugnis ablegt, der als bestes Beispiel ober-schwäbischer Sepulkralplastik dieser Zeit gilt. Er zeigt die monumentale Figur der Verstorbenen, gekleidet in einen von parallelen Faltenzügen durchzogenen Mantel, kniend in einer Rundbogennische. Ob der hier beginnende Parallelfaltenstil, der als spezielle Entwicklung der Memminger Bildhauerkunst angesehen wird, die spezifische Form der Aneignung von Renaissance-Elementen durch die Bildhauerkunst darstellt, vielleicht sogar deren bewußte Ablehnung³² oder eine Fortsetzung der typisch spätgotischen Dissoziation von Körper und Gewand mit anderen Mitteln, sei dahingestellt.

Die beiden anderen Schnitzer Thoman und Scheller waren Gesellen Herlins am Chorgestühl. Hans Thoman scheint um 1515 die Führung unter den Memminger Bildhauern übernommen zu haben. Er entwickelte den von Herlin ansatzweise vorgeformten Parallelfaltenstil zu einer eigenständigen bildhaften Formensprache fort, die es an Eleganz und Subtilität mit den besten Werken der Dürerzeit aufnehmen kann, wie seine Hauptwerke, die

³¹ Miller 1990 (wie Anm. 10).

³² Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer*. München 1996, 35.

Reliefs einer Verkündigung und einer Geburt in Ottobeuren und das Relief »Aristoteles und Phyllis« (Abb. 98, ca. 1520/30, München, Bayerisches Nationalmuseum), zeigen. Die frühen Werke, die Altäre von Untrasried (1513–14) und Feldkirch besaßen noch den bei Herlin gelernten Gegensatz von statischer Figürlichkeit und unruhig knittigem Faltenwerk, den er beim Altar für Wangen auf der Höri mit seinen stillen, harmonischen Gestalten, den steil fallenden und schwingenden Faltenzügen (1515/16, Karlsruhe, Landesmuseum und Rottweil, Lorenzkapelle) überwunden hat.³³

Von Herlins Gesellen war Christoph Scheller, der ab 1510 Skulpturenlieferant für die Werkstatt Ivo Strigels war, die schwächere Begabung.³⁴ Sein Typenschatz ist begrenzt, allen Figuren ist eine milde elegische Stimmung gemeinsam, seine Gewandstrukturen bleiben spätgotisch, doch zeigen die Muttergottes-Figuren aus Maria Calanca (1512, Basel, Histor. Museum) und Mittelberg (1518, Kapelle St. Jakob), daß er zu eleganten flüssigen Formulierungen in der Lage war, die ihn über den Durchschnitt so mancher Zeitgenossen erheben. Als *bildhauer von Memmingen* ist Michael Zeynsler aktenkundig, doch hat er sich früh in Biberach niedergelassen.³⁵ In seinem Werk verbinden sich Ulmer Einflüsse eines Daniel Mauch mit denjenigen des Memminger Parallelfaltenstils zu harmonischen Formerfindungen. Zeittypisch ist seine Bevorzugung der ungefaßten Holzfigur und des Kleinformats.

4. Um 1500 – Kunst im Wandel

In der Bilanz eines halben Jahrhunderts oberschwäbischer Kunstgeschichte zeichnen sich die Jahre um 1480 mit den herausragenden Figuren Iselin und Michel Erhart als eine positive Phase eigenständiger produktiver Entwicklungen in der Nachfolge Nikolaus Gerhaerts und Hans Multschers ab. Diese setzte sich um 1500 mit Niklaus Weckmann, Ivo Strigel, Matthäus Gutrecht und anderen zwar sehr erfolgreich, aber formal und inhaltlich weniger innovativ fort. Die nachfolgende Künstlergeneration mit Daniel Mauch, Martin Schaffner, Bernhard Strigel und Hans Thoman hat den selbstverständlichen Umgang mit italianisierenden Formen gelernt und fand auf dieser Basis zu einer Fülle von Stilvarianten.³⁶ Kennzeichnend für diese Zeit: An die Stelle der durch Gesellenwanderung verbreiteten lokalisierbaren Werkstatttraditionen tritt die durch Druckgrafik vermittelte, gleichsam »ortlose« Motivwanderung. Auf längere Sicht sollte sich die Erfindung von Holzschnitt (um 1400) und Kupferstich (um 1440) als kulturgeschichtlich folgenreichste Entwicklung des 15. Jahrhunderts erweisen. Der Holzschnitt als Domäne des kleinen Andachtsbildes und des politischen Flugblattes, trug wesentlich zur Privatisierung und Demokratisierung des Bildgebrauchs bei. Ein Ulmer Einblattdruck von 1476 mit einem Spottbild auf Kaiser und Papst gilt als eines der frühesten bekannten politischen Flugblätter. Im Kupferstich emanzipierte sich die Druckgraphik als Kunst.

³³ Gertrud Otto, Der Memminger Bildhauer Hans Thoman, in: Memminger Geschichtsblätter (1965), 5–14; Adolf Schädler, Das Werk des Meisters von Ottobeuren, in: Ottobeuren 764–1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei. Augsburg 1964, 136–152; Eva Zimmermann, Zur Rekonstruktion des Wangener Altars von Hans Thoman, in: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 16 (1979), 47–63.

³⁴ Albrecht Miller, Der Bildhauer Christoph Scheller aus Memmingen und der Meister von Heiligenblut, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 48 (1968), 81–122.

³⁵ Gertrud Otto, Der Bildhauer Michael Zeynsler, in: Memminger Geschichtsblätter (1952/53), 6–10.

³⁶ Baxandall 1996 (wie Anm. 32), 28–33.



98. Hans Thoman, Aristoteles und Phyllis, ca. 1520/30, München, Bayerisches Nationalmuseum.

Neben solchen generellen Entwicklungen zeichnen sich gerade am Flügelaltar eine Reihe neuer Tendenzen ab: So entwickelt sich um 1500 der Schrein vom architektonisch gegliederten Gehäuse zur realen Bühne, auf der eine mehrfigurige Szene die nischengebundene, hierarchisch gegliederte Figurengruppe ersetzt. Gleichzeitig entfaltet sich einerseits das Gesamtbild der Festtagsseite immer prächtiger zu einem gemälde-ähnlichen bunt- und goldglänzenden Kontinuum – etwa Weckmanns Talheimer Altar in Stuttgart –, andererseits, und nur scheinbar im Widerspruch dazu, das holzsichtige Skulpturen-Ensemble zu einem monochromen Kontinuum – wie Mauchs Bieselbacher Altar –, beides Anzeichen einer Zunahme »malerischer« Tendenzen in der Skulptur. Der nur aus Malerei bestehende Flügelaltar – Rudolf Stahels Allerheiligenaltar, Matthäus Gutrechts d. J. Triptychon, Zeitbloms Söflinger Altar – ist eine logische Konsequenz dieser Entwicklung.

Die Bildthemen konzentrierten sich auf emotionalisierende Motive aus Passion und Marienleben. Neu war die Aufstellung plastischer Ölberge (wie in Ulm, Überlingen oder Radolfzell) und Kreuzwegen, wofür Weckmanns Zwiefaltener Reliefs (um 1520) eine Vorform darstellen. Solche Bildwerke konnten in das volksfromme Brauchtum, in Passionsspiele und Karfreitagsritual integriert werden, wie auch die Christusfiguren mit beweglichen Armen, die vom Kreuz genommen, beweint und zu Grabe getragen wurden (Michel Erhart, um 1490, Weil der Stadt, Heiligkreuzkapelle). Die Popularität der Gottesmutter hatte sich seit der Approbation des Festes der Unbefleckten Empfängnis 1476 noch verstärkt. Zu Lieblingsthemen wurden die in einem intimen Interieur angesiedelte Verkündigung (Iselin, Meersburg, Unterstadtkapelle und Thoman, Ottobeuren), die Marienkrönung und der Marienod (Zeynsler, Schussenried) als Inbegriff des guten Sterbens. Im Zeichen Mariens schlossen sich Bürger zu Rosenkranzbruderschaften zusammen, in ihren Bildstiftungen kam es zu einer eigenen Ikonographie: Rosenkranzmaria, Apokalyptisches Weib, Schutzmantelmadonna. Auch die Verehrung der Hl. Anna und in ihrer Folge der ganzen Familie Christi hatte zugenommen – die unübersehbare Zahl von Sippenaltären spricht für sich. Zu all diesen Themen gehört seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ein zunehmender Darstellungsrealismus. Bilder der Kreuzigung »mit Gedräng« versammeln Figuren aller sozialen Schichten in zeitgenössischen Gewändern vor einem Hintergrund, in dem Landschaft und Stadtansicht an die Stelle des ortlosen Goldgrundes getreten sind. Zu Genreszenen werden die Bilder der Mariengeburt ausgemalt, bürgerliches Familienleben entfaltet sich auf Sippenbildern.

Die dichte Folge von Meisterwerken bis in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts scheint für eine ungebrochene Kraft städtischer Kunstproduktion zu sprechen. Tatsächlich zeigten sich jedoch sowohl auf der politischen Ebene, in der wirtschaftlichen Prosperität der Städte, wie in der Auftragslage vieler Werkstätten unübersehbar Zeichen des Niedergangs. Bei den oberschwäbischen Städten wirkte sich eine Verlagerung der Handelswege seit der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts negativ aus, zugleich ließ die Trennung von Reich und Eidgenossenschaft den Bodenseeraum zunehmend zur Grenzregion werden. Schwerpunkte verlagerten sich, so im Textilgewerbe von Konstanz nach St. Gallen, im östlichen Oberschwaben übernahm Augsburg auf Kosten von Ulm die Führungsrolle. Künstler wanderten dem Wohlstand hinterher. Aus Ulm zogen 1491 Adolf Daucher, 1494 Gregor Erhart nach Augsburg und namentlich nicht identifizierte Weckmann-Gesellen nach Memmingen. Aus Konstanz siedelte 1503 Augustin Henckel in die Schweiz über. Zur Verschlechterung der Auf-

tragslage trug bei, daß Baumaßnahmen an Kirchen abgeschlossen waren oder, wie in Ulm und Überlingen, wegen nachlassender Finanzkraft eingestellt wurden. Im übrigen waren die Kirchen zum Teil schon überreichlich mit Altären ausgestattet.

Die folgenreichste Krise brachte die bilderfeindliche Einstellung der Reformation. Am Ulmer Münster, zuvor die reichste Pfarrkirche Deutschlands, kamen um 1520 private Stiftungen völlig zum Erliegen. 1529 zog Daniel Mauch fort nach Lüttich. Zwischen 1523 und 1530 verringerte sich das Vermögen des Konstanzer Malers Christoph Bockstorffer von 300 auf 30 Pfund, dasjenige seines reichsten Kollegen Rudolf Stahel war bei seinem Tod 1527/28 aufgebraucht, weil *das Malerhandwerk böse gewesen und darnider gelegen syg*.³⁷ Während sich die Malerei auf das Bildnis, neue humanistische Themen und das protestantische Merkbild verlegen konnte, fanden Bildhauer nur selten profane Aufträge: Das Bildnisrelief, die Statuette und Brunnen interessierten nur eine begrenzte Zahl bürgerlicher und öffentlicher Auftraggeber.

5. Frömmigkeit und die Krise des mittelalterlichen Kultbildes³⁸

Die Reformation fällt nicht, wie man annehmen möchte, in eine Phase nachlassender Glaubensbereitschaft, sondern, ganz im Gegenteil, in die »frömmste Zeit deutscher Kirchengeschichte«. ³⁹ Kaum je scheint das Bedürfnis der Laien nach den Heilmitteln der Kirche, nach Seelsorge und Sinnstiftung, scheinen Hilfsbedürftigkeit, Sünden- und Todesangst größer gewesen zu sein als in den Jahrzehnten um 1500. Das Ablasswesen blühte, das Stiftungswesen nahm einen ungeheuren Aufschwung, Kirchen und Kapellen wurden erbaut und erweitert, um Platz zu schaffen für Altarstiftungen. Neu entstehende Bruderschaften widmeten sich der gemeinschaftlichen Pflege von Stiftungen. Die Heiligenverehrung stand in Blüte, neue Prozessionen und Wallfahrten kamen in Mode und nahmen gelegentlich Züge von Massenhysterie an.⁴⁰ Eine kaum übersehbare Zahl von neuen und alten Heiligen konkurrierte um die Zuwendung der Gläubigen. In Ulm werden nicht weniger als 100 verschiedene Heilige in Verbindung mit Münsteraltären genannt, 50 von ihnen kommen nur einmal vor. Darin spiegelt sich der Individualismus der Frömmigkeit dieser Zeit,⁴¹ die sich nicht mehr mit den wichtigsten kanonisierten Heiligen als Tugendbeispielen begnügte, sondern spezielle Heilige als »Exponenten einer in Sparten aufgegliederten Sozial- und Krankenversicherung«⁴² ansah. Der Hilfe bei einer Mäuseplage verdankt die Hl. Cutubilla ihren Platz neben der Madonna im Hochaltar in Adelberg (Weckmann/Zeitblom, 1511). Insgesamt sind Züge von Simplifizierung, Veräußerlichung, von Massenhaftigkeit und numerischem Denken im volksfrommen Verhalten unübersehbar.

³⁷ Hans Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bodenseegebiet. Stuttgart 1933, 58, 89.

³⁸ Die Interpretation folgt im Wesentlichen Decker 1985 (wie Anm. 17).

³⁹ Arnold Angenendt, Geschichte der Religiosität im Mittelalter. Darmstadt 1997, 75.

⁴⁰ Bernd Moeller, Deutschland im Zeitalter der Reformation. Göttingen 1977, 38.

⁴¹ Hermann Tüchle, Die Münsteraltäre des Spätmittelalters. Stifter, Heilige, Patrone und Kapläne, in: 600 Jahre Ulmer Münster, Festschrift hg. von H. E. Specker und R. Wortmann, Ulm 1984, 130.

⁴² Baxandall 1996 (wie Anm. 32), 66.

Die gesteigerten Heilserwartungen trafen auf einen krisenhaften Zustand der Amtskirche mit schlechten Päpsten, schlechten Kardinälen, mit zu Versorgungsinstitutionen degradierten kirchlichen Ämtern. Zwischen kirchlicher Obrigkeit und Laien bestanden nur wenig lebendige Beziehungen und diese konnten durch eine schlecht ausgebildete und dotierte, dazu häufig moralisch anfechtbare Priesterschaft – ein »klerikales Proletariat« – nicht kompensiert werden. Darum erhoben vor allem in den Städten nicht selten gebildete Laien den Führungsanspruch in Hinblick auf Sittlichkeit und Frömmigkeit. Aber auch in den Dörfern verlangten die Bauern nach angemessener Seelsorge und trugen durch finanziellen Einsatz bei Pfründen- und Altarstiftungen ihren Anteil bei. So überwiegt heute eine Deutung der Reformation als »revolutionärer Aufstand gegen die Papstkirche durch eine theologische Laienbewegung«, als »ein Kampf um die echte Form des Christentums«.⁴³

Der Streit um den rechten Gebrauch von religiösen Bildwerken spielte dabei nur eine Nebenrolle, wenn auch mit beträchtlichen Folgen. Während Luther bereit war, entgegen dem strengen alttestamentarischen Gebot »Du sollst dir kein Bildnis machen«, die schon im 6. Jahrhundert gefundene Kompromißformel zu akzeptieren, wonach Bilder im Gottesdienst zur Belehrung der Laien und Schriftunkundigen, jedoch nicht als Objekte der Verehrung zulässig seien, vertraten die Schweizer, und mit ihnen die meisten süddeutschen Reformatoren, eine dezidiert bilderfeindliche Haltung. Sie sahen die ursprüngliche Absicht, den Gläubigen durch die Schau der Bilder zur bildlosen – mystischen – Anschauung zu führen, vor allem durch die Praxis der spätmittelalterlichen Volksfrömmigkeit gefährdet, deren Erleben alle Sinne einbezog und Bilder als Sakramentalien behandelte,⁴⁴ sie kniend betrachtete, berührte, beweihräucherte.

Die Frage stellt sich, in wie weit die Bildwerke selbst durch ihre Form, ihre Inhalte, reformatorische Bildkritik provozierten oder auch auf diese reagierten.

Verehrung konnten vor allem jene Bildwerke erfahren, die wie die Ravensburger Schutzmantelmadonna oder die Heiligen vom Blaubeurer Hochaltar durch Frontalität und durch Vereinzelung in der hierarchisch gestaffelten Nische des Schreins die geschichtslose Aura des – ursprünglich mit Reliquien ausgestatteten – Kultbildes bewahrten. Sie waren es auch, die im Rahmen des die Kirche abbildenden Flügelaltars jene Ideen verbildlichen, mit denen sich die Gemeinschaft der Gläubigen verbindlich identifizieren konnte. Demgegenüber stellen die erwähnten Entwicklungen des Flügelaltars zur szenischen Figurengruppe und zur abbildhaften Raumbühne eine Vergeschichtlichung und Realitätsanbindung dar, die eine kultische Verehrung abwehrte. Landschaft, Städtebild und Interieur siedelten die Heilsgeschichte im Hier und Heute an, befriedigten das Bedürfnis nach Gottesnähe. Doch damit verloren Altarbilder ihre Kraft zur allgemein verbindlichen Aussage. Wenn Weckmann in der Rückkehr zu lyrisch-schönen Marien in weich fließenden Gewändern Stilmittel der Zeit um 1400 aufgriff (Talheimer Retabel, Stuttgart, Landesmuseum; Mondsichelmadonna, um 1520, Wien, Kunsthistorisches Museum), Schaffner im Spätwerk (Wettenhausener Altar II, 1523/24, München, Alte Pinakothek) die spätgotische Gewandfigur wiederbelebte, mögen dies Versuche gewesen sein, auch die sakrale Substanz der älteren Bildwerke zurückzugewinnen.

⁴³ *Angenendt* 1997 (wie Anm. 39), 40.

⁴⁴ *Bob Scribner*, *Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit*, in: *Scribner/Warneke* 1990 (wie Anm. 4), 17.

In Bilderzählungen konnten sich private und Gruppeninteressen stärker ausdifferenzieren. Von Darstellungen großer Versammlungen von Heiligen (Stahels Allerheiligenaltar, Mauchs Maggmannshofer Retabel) konnte sich jeder wie keiner unmittelbar angesprochen fühlen.

Sieht man die Aufsplitterung des Gemeinschaftssinnes, die zunehmende Individualisierung als Signum der aufkommenden Renaissance, legen die Altarbilder Zeugnis davon ab. Städte, Bruderschaften, Zünfte und Familien weihten ihre Altäre eigenen Patronen. Für den Altar der Großen Handelsgesellschaft in der Ravensburger Karmeliterkirche (zerstört) schuf Hans Ruhland Figuren jener Heiligen, die den Anliegen und Ängsten der bis in den Orient reisenden Kaufleute besonders nahe standen: Maria Magdalena als Patronin der Seefahrer, Sebastian als Pestheiliger, Elisäus als Heiler von Aussatz, Antonius von Padua als Hüter der Gedächtniskräfte, Bernhardin aus Aquila, dem Zentrum des Safranhandels.

Eine weitere Möglichkeit zur Realisierung von Sonderinteressen eröffnete die Praxis der Bildstiftung. Stiftungen sollten zur Verminderung der Sündenschuld, zum Totengedächtnis beitragen, konnten aber durch Besitz-Nachweis – durch Wappen und Inschrift – auch dem irdischen Nachruhm dienen. Die Darstellung der Person des Stifters, meist kleinfigurig kniend zu Füßen der Heiligen, konnte im Spätmittelalter zum Medium sozialer Konkurrenz werden, wenn Heilige in prächtigen zeitgenössischen Gewändern sich als Parteigänger wohlhabender Stifter, sich diese Stifter selbst durch Attribute als mächtige Standesvertreter zu erkennen gaben, sich auf der Schwelle des heiligen Bezirks drängten (Strigel, Montfort-Werdenberg Altar), sich sogar in religiöser Selbstanmaßung als Personen der Heilsgeschichte porträtieren ließen (Schaffner, Hutz-Retabel).

Reformatorische Bildkritik an Bildwerken wie den erwähnten bediente sich nicht des Arguments der Götzenverehrung, sondern theologischer, ethischer, sozialer und ästhetischer Argumente. Kritisiert wurden Bildinhalte oder Darstellungsmodi aufgrund ihrer *luxuria*, *curiositas* und *novitas*, man maß sie an Regeln materieller Lebensgestaltung, die für die ständische Gesellschaft des Mittelalters gültig waren. Kritisiert wurde der kostspielige Aufwand an Gold und Farben, deren Gegenwert man doch eher den Armen zukommen lassen sollte. Als mögliche Reaktion auf diese Kritik, als »Reformbild« sieht Jörg Rosenfeld die nichtpolychromierte »holzfarbene« Altarskulptur,⁴⁵ der wir unter anderem im Werk von Weckmann, Mauch, Thoman und Zeynsler begegnet sind. Schon der Ulmer Hochaltar soll mehr als 20 Jahre ungefaßt geblieben sein. Kritisiert wurde die äußerliche Schönheit der Werke bereits von Johannes Hus »Wenn ein Bild oder eine Malerei schön ist, dann wenden sich alle Sinne zu dieser Schönheit hin und finden Gefallen an ihr, sie loben den Maler, daß er schön gemalt und geschnitzt hat und vergessen, daß Christus entsetzlich gedemütigt und gemartert wurde.«⁴⁶ Daß in Passionsszenen seit Multscher die Peiniger Christi in aller

⁴⁵ Jörg Rosenfeld, Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit. Ammersbek 1990; Ders. in: Hartmut Krohm/Eike Oellermann (Hgg.), Flügelaltäre des späten Mittelalters. Berlin 1992. Dagegen erkennt Heribert Meurer, Zum Verständnis der holzsichtigen Skulptur, in: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.) 1993 (wie Anm. 7), in diesem Phänomen eine ästhetische Reaktion humanistisch gebildeter Auftraggeber: Betonung der Kunstfertigkeit der Schnitzer, des »Disegno« im Sinne der italienischen Renaissance, Zurückdrängen des Realismus durch distanzierende Künstlichkeit.

⁴⁶ Zitiert bei Warnke 1999 (wie Anm. 15), 91.

Drastik ihre Brutalität zur Schau stellen, lag positiv im Sinne dieser Bildkritik. Wenn Hus feststellt, daß das Lob des Künstlers die Bedeutung des Bildinhalts überdecken könne, spricht er das Faktum an, daß zunehmend nicht mehr der mittelalterliche, meist anonym verbleibende Handwerker, sondern der renommierte Künstler zur Bedeutungssteigerung nicht nur der Bildwerke, sondern auch ihrer Auftraggeber eine Rolle spielt. Die Signaturen eines Ivo Strigel oder diejenige Martin Schaffners: *MARTINUS SCHAFFNER MIRA DEPINXERIT ARTE* – »Martin Schaffner malte dies mit bewundernswerter Kunstfertigkeit« – sprechen eine neue Sprache.

Insgesamt zeichnet sich die Kunst um 1500 durch zunehmende Komplexität nicht nur in der Umsetzung religiöser Inhalte, sondern auch sozialer Funktionen in eine Bildsprache aus, die ihren eigenen Gesetzen folgt. Das Bildwerk gewinnt an Autonomie und wird zur »Kunst«.⁴⁷

Doch dieses Kunstwerk besitzt nicht mehr jene absolute Dignität und sakrale Substanz des Kultbildes, es ist nicht mehr und nicht weniger als ein angreifbares menschliches Artefakt.⁴⁸

⁴⁷ Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981, 21.

⁴⁸ Warnke 1999 (wie Anm. 15), 91.