

W

SCHRIFTEN  
DES VEREINS FÜR  
GESCHICHTE  
DES BODENSEES  
UND SEINER  
UMGEBUNG

82. HEFT 1964

SCHRIFTEN  
DES VEREINS FÜR  
GESCHICHTE  
DES BODENSEES  
UND SEINER  
UMGEBUNG



82. HEFT 1964

KOMMISSIONSVERLAG JAN THORBECKE LINDAU UND KONSTANZ

2 2168.2

gca

2

1523-82



## *Inhaltsverzeichnis*

	Seite
Jahresbericht des Präsidenten . . . . .	VII
Bericht über die 77. ordentliche Hauptversammlung in Appenzell . . . . .	IX
Wolfgang Deutsch, Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert, II. Teil: Die Werke (Fortsetzung) . . . . .	1
Die Zeit nach Niklaus Gerhaert	
Die Werkstatt Haider-Iselin . . . . .	1
I. Das Münstergestühl — II. Die Münstertür von 1470 — III. Heinrich Iselin, seine Werke und seine kunstgeschichtliche Stellung: Das Weingartener Chorgestühl; Die Halbfiguren der Konstanzer Münstertür; Der Kaysersberger Jakobus; Falsche Zuschreibungen; Iselins Herkunft; Iselins Entwicklung und künstlerische Leistung; Die Nachwirkungen — IV. Die Schaffhauser Kanzel — V. Das Gestühl von St. Peter — VI. Die Deckenreliefs von Arbon.	
Andere Werkstätten in Konstanz . . . . .	68
Ulrich Griffenberg — Die übrigen Konstanzer Werke.	
Augustin Henckel . . . . .	72
Das Chorgestühl von St. Katharinenthal — Weitere Werke des Katharinenthaler Meisters — Identifizierung des Meisters — Urkundlich gesicherte Werke — Bisherige Zuschreibungen — Verzeichnis der Werke — Schlußbemerkung — Exkurs: Der Meister des Schaffhauser Mohrenbrunnens.	
Abschluß . . . . .	103
Die Konstanzer Bildschnitzer und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert von Leiden — Ergebnis.	
Gesamtinhalt . . . . .	110
Franz Bohnstedt, Der Schloßbühl bei Kaltbächle über Mennwangen im Linzgau . . . . .	114
Helga von Ditfurth, Zwischen Braunschweig-Lüneburg und dem Bodensee . . . . .	119
Max Messerschmid, Der Ausverkauf des Klosters Löwental . . . . .	128
Autorenverzeichnis . . . . .	138
Buchbesprechungen . . . . .	139



# Inhaltsverzeichnis

110	Die Wälder des Mittelalters
111	Die Wälder des Mittelalters
112	Die Wälder des Mittelalters
113	Die Wälder des Mittelalters
114	Die Wälder des Mittelalters
115	Die Wälder des Mittelalters
116	Die Wälder des Mittelalters
117	Die Wälder des Mittelalters
118	Die Wälder des Mittelalters
119	Die Wälder des Mittelalters
120	Die Wälder des Mittelalters
121	Die Wälder des Mittelalters
122	Die Wälder des Mittelalters
123	Die Wälder des Mittelalters
124	Die Wälder des Mittelalters
125	Die Wälder des Mittelalters
126	Die Wälder des Mittelalters
127	Die Wälder des Mittelalters
128	Die Wälder des Mittelalters
129	Die Wälder des Mittelalters
130	Die Wälder des Mittelalters
131	Die Wälder des Mittelalters
132	Die Wälder des Mittelalters
133	Die Wälder des Mittelalters
134	Die Wälder des Mittelalters
135	Die Wälder des Mittelalters
136	Die Wälder des Mittelalters
137	Die Wälder des Mittelalters
138	Die Wälder des Mittelalters
139	Die Wälder des Mittelalters
140	Die Wälder des Mittelalters
141	Die Wälder des Mittelalters
142	Die Wälder des Mittelalters
143	Die Wälder des Mittelalters
144	Die Wälder des Mittelalters
145	Die Wälder des Mittelalters
146	Die Wälder des Mittelalters
147	Die Wälder des Mittelalters
148	Die Wälder des Mittelalters
149	Die Wälder des Mittelalters
150	Die Wälder des Mittelalters
151	Die Wälder des Mittelalters
152	Die Wälder des Mittelalters
153	Die Wälder des Mittelalters
154	Die Wälder des Mittelalters
155	Die Wälder des Mittelalters
156	Die Wälder des Mittelalters
157	Die Wälder des Mittelalters
158	Die Wälder des Mittelalters
159	Die Wälder des Mittelalters
160	Die Wälder des Mittelalters
161	Die Wälder des Mittelalters
162	Die Wälder des Mittelalters
163	Die Wälder des Mittelalters
164	Die Wälder des Mittelalters
165	Die Wälder des Mittelalters
166	Die Wälder des Mittelalters
167	Die Wälder des Mittelalters
168	Die Wälder des Mittelalters
169	Die Wälder des Mittelalters
170	Die Wälder des Mittelalters
171	Die Wälder des Mittelalters
172	Die Wälder des Mittelalters
173	Die Wälder des Mittelalters
174	Die Wälder des Mittelalters
175	Die Wälder des Mittelalters
176	Die Wälder des Mittelalters
177	Die Wälder des Mittelalters
178	Die Wälder des Mittelalters
179	Die Wälder des Mittelalters
180	Die Wälder des Mittelalters
181	Die Wälder des Mittelalters
182	Die Wälder des Mittelalters
183	Die Wälder des Mittelalters
184	Die Wälder des Mittelalters
185	Die Wälder des Mittelalters
186	Die Wälder des Mittelalters
187	Die Wälder des Mittelalters
188	Die Wälder des Mittelalters
189	Die Wälder des Mittelalters
190	Die Wälder des Mittelalters
191	Die Wälder des Mittelalters
192	Die Wälder des Mittelalters
193	Die Wälder des Mittelalters
194	Die Wälder des Mittelalters
195	Die Wälder des Mittelalters
196	Die Wälder des Mittelalters
197	Die Wälder des Mittelalters
198	Die Wälder des Mittelalters
199	Die Wälder des Mittelalters
200	Die Wälder des Mittelalters

Schriftleitung:  
**DR. ULRICH LEINER, KONSTANZ**  
Für den Inhalt ihrer Beiträge sind die Verfasser  
selbst verantwortlich

## *Jahresbericht des Präsidenten*

*Verehrte Gäste, liebe Mitglieder!*

Leider ist das neue Heft unserer Schriften noch nicht in Ihren Händen, obschon unser Schriftleiter mit vieler Mühe ein gutes Manuskript gefunden und zum Druck vorbereitet hat. Um Ihnen den schönen Band bald in Ihre Studierstube legen zu können, hat er sogar die Druckproben auf eine ferne Insel im Mittelmeer geschickt, aber die Tücke des Schicksals wollte es, daß daraus statt einer Beschleunigung nur noch eine weitere Verzögerung hervorging. Sie werden das Heft aber jetzt in kurzer Zeit erhalten und es besteht die begründete Aussicht, daß ihm das nächste sehr rasch folgen wird.

Das Leben des Vereines stand aber auch sonst nicht still in den vergangenen Monaten. Der Vorstand hat sich erneut über dessen Aufgabe in Gegenwart und Zukunft ausgesprochen, und zwar im Hinblick auf die veränderten heutigen Verhältnisse, die sich in absehbarer Zeit durch die beschlossene Gründung der Universität Konstanz noch weiter stark wandeln werden. Die Schaffung eines solchen Mittelpunktes geistigen Lebens im deutschen Bodenseeraum macht die Tätigkeit unseres Vereines in keiner Weise überflüssig. Im Gegenteile ist zu erhoffen und zu erwarten, daß die Universität ihm neue Kräfte zuführen wird und daß er verstärkt als Bindeglied zwischen wissenschaftlicher Forschung und Bevölkerung tätig sein kann. Die verschiedenen Aussprachen in den Vorstandssitzungen haben immer wieder die Schwierigkeiten aufgedeckt, die ein Verein zu überwinden hat, wenn er in allen Bodenseeuferstaaten tätig sein will. Heute besteht weitgehende Klarheit darüber, was der Verein leisten kann und was ihm zugemutet werden darf. Der Vorstand rechnet damit, daß er Ihnen in der nächsten Jahresversammlung einen Vorschlag für neue Satzungen vorlegen kann.

Niemand wird sich groß wundern, daß der Vorstand mit dem Antrag auf eine Erhöhung des Jahresbeitrages an sie gelangt. Ein vermehrter Beitrag ist ja keine echte Vermehrung der Leistung der Mitglieder, weil in den letzten Jahren eine Geldwertung vor sich ging, die einfach eine Anpassung erfordert. Die Vereinsrechnung offenbart, daß der Haushalt völlig von den Druckkosten bestimmt wird. Diese sind so gestiegen, daß neue Mittel unentbehrlich sind. Bei der Gelegenheit darf darauf hingewiesen werden, daß der Verein seine Tätigkeit nie mit den Mitgliederbeiträgen allein finanzieren konnte. Bis zum Beginn dieses Jahrhunderts erhielt er stets Zuschüsse der fürstlichen Häuser der deutschen Staaten. Nach dem ersten Weltkrieg traten an deren Stelle regelmäßige Beiträge der Regierungen von Baden, Bayern und Württemberg. Seit dem zweiten großen Krieg lebt der Verein von den Mitgliederbeiträgen und Zuschüssen des Staates Baden-Württemberg und des deutschen Werbefunks. Auch hier müssen vermehrte Mittel gesucht werden. Es ist ge-

lungen, vom Kanton Thurgau einen jährlichen Beitrag zu erhalten und ist zu hoffen, daß ihm Nachfolge geleistet wird.

Leider sahen sich zwei langjährige Vorstandsmitglieder aus Gesundheitsgründen veranlaßt, um Entlassung von ihrem Amte zu ersuchen. Es sind das *Dr. Edwin Grünvogel* von Friedrichshafen und *Dr. Meinrad Tiefenthaler* von Bregenz. Ich weiß, daß das ihnen schwerkgefallen ist und daß nur das unerbittliche Gebot des Arztes sie genötigt hat. Unser Verein verdankt beiden Herren viel. *Dr. Grünvogel* war jahrelang der Vertreter der Naturwissenschaften im Redaktionsausschuß und *Dr. Tiefenthaler* vor mir Präsident des Vereines. Beiden sei an dieser Stelle der herzlichste Dank des Vereines ausgesprochen, verbunden mit dem Wunsche nach einer Besserung ihres Gesundheitszustandes.

Vor einem Jahre standen wir alle im schönen Bibliothekssaal in Schussenried. Und bevor wir uns trennten, gingen wir noch ein zweites Mal hin, um nochmals einen Blick in seine Welt zu tun und nochmals den Geist des 18. Jahrhunderts zu atmen. Mitten unter uns weilte damals *Jan Thorbecke*, unser Verleger und Vereinspfleger für Konstanz. Einen Monat später erreichte uns die Kunde von seinem Hinschied. Es war kaum faßbar, daß er, der sich noch mit einem Spas verabschiedet hatte, nicht mehr unter uns weilen würde. Außer ihm hat der Verein an treuen Mitgliedern verloren:

- In Deutschland: *Karl Gloggenießer*, Hotelier, Lindau  
*Wilhelm Freiherr v. Hornstein*, Binningen  
*Dr. Adolf Kastner*, Professor, Meersburg  
*Ludwig König*, Apotheker, Überlingen  
*Alfred Merk*, Verlagsdirektor, Konstanz  
*Anton Öller*, Landgerichtsrat, Schweinfurt  
*Otto Rehm*, Justizrat, Überlingen  
*Constantin Schmäh*, Direktor, Friedrichshafen  
*H. Sulger*, Hotelier, Meersburg  
*Viktor Wildemetz*, Rechn.-Oberdirektor, Überlingen  
*Dr. Viktor Winkler*, Zahnarzt, Konstanz
- In der Schweiz: *Dr. Fritz Rippmann*, Alt-Staatsanwalt, Schaffhausen  
*Ludwig Thoma*, Dipl.-Ing. ETH, Horn/TG  
*Dr. med. Franz Willi*, Rorschach

Der Präsident:

*Dr. Bruno Meyer*

**Bericht über die**  
**77. Ordentliche Hauptversammlung**  
**in Appenzell**

*am 5. und 6. September 1964*

Am 15. Mai 1403 zogen die Mannschaften der Bodenseestädte als Verbündete des Abtes von St. Gallen ins Appenzellerland hinauf, wo sie sehr grob empfangen wurden — allerdings waren ihre Absichten auch nicht ausgesprochen freundlich gewesen. Am 5. und 6. September 1964 fand sich eine kleinere, friedlich gesinnte Schar aus eben jenen und auch einigen anderen Gegenden in Appenzell ein und wurde sehr gastlich aufgenommen. Schon am Samstag trafen über 30 Teilnehmer ein, deren Zahl sich am Sonntag auf etwa 70 erhöhte; die leisen Befürchtungen des Vorstandes, der etwas abgelegene Tagungsort könnte den Besuch beeinträchtigen, erfüllten sich also glücklicherweise nicht.

Der stattliche Hauptort von Appenzell-Innerrhoden mag manchen der Versammelten von früherer, rascher Durchfahrt her einigermaßen bekannt gewesen sein. Nun aber erfuhr man, daß es sich sehr wohl lohnte, auch einige Blicke ins Innere zu tun. Unter der kundigen Führung von Kaplan *Dr. Franz Stark* besuchten die Gäste zunächst die *Pfarrkirche*, an deren Schicksalen ein schöner Teil der Geschichte des Dorfes und des Landes abzulesen ist. Die Gründung durch Abt Norbert 1069 zeugt von der fortschreitenden Besiedelung des Berglandes unter der Grundherrschaft des Klosters St. Gallen, die Zerstörung durch die Werdenberger 1291 von den Fehden, in die das Stift im Spätmittelalter verwickelt war. 1560 teilte der zweite Bau das Schicksal des Dorfes, das durch eine Feuersbrunst zerstört wurde; nur der 1513 errichtete spätgotische Chor blieb bis heute erhalten. Der nachher aufgeführte Neubau wurde stilistisch durch Renaissance und Barock geprägt, erfuhr aber im 19. Jahrhundert eingreifende Renovationen. Den geschlossensten, stilistisch reinsten Eindruck erhält man von der eigenartigen Unterkirche, die nach langer Verwahrlosung in neuester Zeit sorgfältige Wiederherstellung erlebte. Eine kostbare Kreuzigungsgruppe aus dem 16. Jahrhundert, in spätgotischer Art gehalten, erweist die Silberspätung, der man in abgelegenen Gegenden häufig begegnet.

Besonders eindrucksvoll war die Besichtigung des *Rathauses*, wo *Dr. Hermann Grosser*, als Ratsschreiber eng mit dem Gebäude verbunden, gewandter und die Aufmerksamkeit fesselnder Cicerone war. Der Bau, nach der Katastrophe von 1560 großzügig neu gestaltet, diente damals noch dem ganzen, ungetrennten Lande Appenzell; daher erklärt sich seine überraschende Stattlichkeit. In späterer Zeit wurde er aber auch bös vernachlässigt; um so höhere Anerkennung gebührt der aus-

gezeichneten Renovation, die in den Jahren 1959—61 durchgeführt wurde. In kluger Steigerung des Eindruckes wurden wir zuerst aus dem ebenfalls schön erneuerten Rathausgang mit den acht Bildnissen früherer Landammänner in den kleinen Ratssaal geführt, der 1927 neugotisch renoviert worden ist und in seiner Ausstattung mit Bildern (Porträts von Landammännern, Fresken des 16. Jahrhunderts) und den beiden großen Landsgemeindegewertern das Selbstgefühl des Standes Appenzell wirkungsvoll zum Ausdruck bringt. Noch bedeutend stärker aber ist der Eindruck, wenn man nun den großen Ratssaal betritt, der dem Großen Rat, d. h. der oberen Verwaltungsbehörde des Kantons, als Tagungsort dient, nachdem derselbe lange Zeit im kleinen Saal ein sehr eingegengtes Dasein hatte fristen müssen. Wer den düstern Raum von früher noch in Erinnerung hatte, traute seinen Augen kaum, wenn er sah, wie durch die mäßig großen, rautenförmigen Scheiben, in die auch Glaswappenbilder eingelassen sind, das Licht nun seitwärts einströmt auf die sorgfältig abgelaugten Wände, die vielen Bilder von Caspar Hagenbuch d. J. aus dem Jahre 1567, den schönen alten Tisch der Regierung und die schlichten neuen Bänke der Ratsmitglieder. Wahrlich, die hier tagenden Männer wurden — und werden — durch die mannigfaltigen biblischen und allegorischen Darstellungen eindringlich auf die Pflichten einer christlichen Obrigkeit hingewiesen, und das originelle Wappenrad von 1650 weist in der gleichen Richtung. Auch hier grüßen Bildnisse ehemaliger Landammänner, diesmal aus der jüngsten Vergangenheit, von der einen Seitenwand. Zur Belehrung über alt-appenzellische Regierungsauffassung, wie sie der Besucher durch das Auge erhält, trat für uns aber auch noch der lebendige Einblick in die Wirklichkeit der heutigen Demokratie des Ländchens, den die Ausführungen von Dr. Grosser vermittelten — auch der berühmte trafe Appenzeller Witz fehlte dabei nicht. — Daß auch der Appenzeller Bär seine Klauen hervorlassen und ins Fleisch schlagen konnte, bewiesen die auf dem Dachboden aufbewahrten hölzernen Gefängnisse und die grauslichen Instrumente früherer hochnotpeinlicher Justiz.

Darauf zeigte uns *Dr. Grosser* das von ihm betreute *Landesarchiv*. Es verfügt über praktische Einrichtungen für die Aufbewahrung der Archivbestände. Besonderes Interesse aber erregten die Schätze des gemeinsamen Archives beider Appenzell mit den alten Urkunden aus der Zeit vor der Landesteilung — neben dem Bundesbrief mit der Eidgenossenschaft liegt auch der mit Rottweil! — und mit den Erzeugnissen alter Goldschmiedekunst, mit denen auch dieses Bergland gerne Staat machte. Auch sonst lag in den Schaukästen vieles auf, das Beachtung verdiente, so das große Wappenbuch der appenzellischen (bäuerlichen!) Familien, das erste Fremdenbuch vom Säntis usw.

Zum Abendessen versammelte man sich im Hotel Säntis am Landsgemeindeplatz. Daß aus Regiegründen auf den volkstümlichen Abend verzichtet werden mußte und man nur kurze Zeit des Genusses einer Bauernmusik aus dem benachbarten Saale mitteilhaftig wurde, bedauerte wohl niemand. Man hatte soviel gesehen und gehört und benützte nun gern die Möglichkeit zu angeregtem Gespräch, ist doch die Jahresversammlung für viele die erwünschte Gelegenheit, um alte Bekannte wiederzusehen.

Der schöne große Ratssaal diente dem Verein am Sonntagvormittag als würdiger Tagungsort. Um 9 Uhr begann die Mitgliederversammlung, eröffnet durch den Jahresbericht des Präsidenten, *Dr. Bruno Meyer* (Frauenfeld). Leider war auch wieder eines verdienten Toten ehrend zu gedenken, des Buchhändlers und Verlegers



*Jan Thorbecke*, dem die Geschichtsforschung des Bodenseegebietes soviel verdankt. Ihm widmete *Dr. Claus Grimm* den warmempfundenen Nachruf. Die Jahresrechnung des gewissenhaften Kassiers, *Max Messerschmid*, wurde auf Antrag der Rechnungsprüfer genehmigt und verdankt. Zu reden gab dann die Festsetzung des Jahresbeitrages, erfreulicherweise aber darum, weil die vom Vorstand beantragte Erhöhung auf DM (Fr.) 10,— von verschiedenen Mitgliedern als zu gering erachtet wurde. Doch da der Präsident erklärte, daß die Neuregelung der Beiträge der juristischen Personen bevorstehe, welche unsere Einnahmen merklich erhöhen werde, „fügte“ sich die Versammlung dem Antrag. — Es war nötig, einige Neuwahlen zu treffen. Anstelle der aus Gesundheitsgründen aus dem Vorstand austretenden *Dr. Meinrad Tiefenthaler* (Bregenz) und *Dr. Edwin Grünvogel* (Friedrichshafen), deren Verdienste gewürdigt wurden, wählte die Versammlung *Dr. Arnulf Benzer* (Bregenz) und Oberstudienrat *Ulrich Paret* (Friedrichshafen). Da *Dr. Emil Luginbühl* als Schweizer Kassier und als Aktuar zurücktritt, übernimmt *Dr. Hermann Lei*, Lehrer am Seminar Kreuzlingen, diese Ämter; zugleich wird er dem Redaktor zur Seite stehen.

Die Bestimmung des Ortes für die nächste Hauptversammlung bot keine Schwierigkeiten, da eine Einladung der Stadt *Meersburg* vorlag, den schon für 1963 vorgesehenen Besuch, der durch den Tod von Prof. Kastner vereitelt worden war, im Jahre 1965 durchzuführen; als Zeitpunkt kommt Ende Mai oder Ende September in Frage. — Als gutes Zeichen für die lebendige Anteilnahme vieler unserer Mitglieder an der Vereinstätigkeit kann es gelten, daß verschiedene Anregungen gemacht wurden, um diese Wirksamkeit zu verbreitern und zu vertiefen. Auch der Präsident ist überzeugt, daß in dieser Richtung noch vieles getan werden muß, und er stellte eine eingehende Erörterung der einschlägigen Fragen an der nächsten Hauptversammlung in Aussicht.

Als die öffentliche Versammlung um 10 Uhr begann, war der Saal gestossen voll, denn auch zahlreiche Einheimische hatten sich eingefunden. Der Präsident gab seiner Genugtuung Ausdruck, daß der gewählte Tagungsort eine recht ansehnliche Schar von Teilnehmern anzuziehen vermochte. Appenzell ist zwar klein, aber hier geben die Berge dem Menschen das Maß. Er begrüßte als Vertreter der appenzellischen Behörden die Herren Landammann *Dobler* und Bezirkshauptmann *Bischofberger*. Mit Beifall beantwortete die Versammlung den Dank an *Dr. Hermann Grosse* für die umsichtige Vorbereitung der Tagung. Dann entbot Landammann *Karl Dobler* den Gästen den herzlichen Willkommgruß zum Besuch im schönen Lande Appenzell.

Den ersten der wissenschaftlichen Vorträge hielt Pater *Dr. Rainald Fischer*, Professor am Kollegium Appenzell. In klarer und anschaulicher Art, auch mit überlegenem Humor, sprach er über „Zweierlei Appenzell“, den Gründen und den unmittelbaren Ursachen nachgehend, die zur Trennung des Landes Appenzell in die beiden Halbkantone Innerrhoden und Ausserrhoden geführt haben. In diesem Nebeneinander auf so engem Raum liegt wirklich eine Paradoxie, dabei gilt diese Verschiedenheit für viele Erscheinungen des inneren staatlichen Aufbaus wie des Brauchtums und des Volkscharakters. Die Unterschiede erklären sich nicht aus einer angeblich romanischen Urbevölkerung in Innerrhoden, wie ja auch die Untersuchung der Orts- und Flurnamen gezeigt hat, sie sind vielmehr durch die Siedelungsgeschichte vorbereitet worden. Umgekehrt ist Appenzell ja nicht von Anfang an ein einheit-



liches Land gewesen, sondern erst durch die Erhebung gegen den Abt von St. Gallen hat es sich in seinem heutigen Umfang herausgestaltet. Über die Entstehung der für Appenzell bezeichnenden Rhoden konnte der Vortragende auf Grund eigener Forschungen — was er bescheiden verschwieg — wesentliche Aufschlüsse geben. Es handelt sich um eine Neuerung, die Abt Ulrich VI. (1204—20) aus dem Hause der damals mächtigen Herren von Sax einführte. Er beseitigte die Herrschaft der Meier, die sich zu einem dem Abt unbequemen Herrenstand entwickelt hatten, und schuf nach dem Beispiel der Rodariae, wie sie in den tessinischen Talschaften vorkamen, wo die Sax ja begütert waren, eben diese Rhoden als verwaltungsmäßige und militärische Einheiten unter den (bäuerlichen!) Rhodmeistern, damit auch die neue genossenschaftliche Bewegung sich dienstbar machend. Diese Einteilung — die heute nur noch historische Bedeutung hat — ist zuerst und am straffsten im heutigen Innerrhoden durchgeführt worden; hier allein fand auch in älterer Zeit eine Landsgemeinde statt. Die Trennung des Landes aber ist eine Folge der Glaubensspaltung. Die reformatorische Bewegung fand in den äußeren Rhoden zahlreiche Anhänger, während die inneren Landesteile mehrheitlich am alten Glauben festhielten. Vier Lösungen des daraus sich ergebenden Problems wurden versucht, aber die ersten drei (Reformierung des ganzen Landes, Parität, Rekatholisierung) erwiesen sich als undurchführbar. So blieb nur die vierte, die Trennung. Als unmittelbarste, auslösende Ursache wirkte das Bündnis der katholischen Kantone mit Spanien, an dem sich die inneren Rhoden beteiligen wollten, während die äußeren dieses Ansinnen zurückwiesen. So wurde denn 1597 die Teilung vollzogen, wobei es auch zu gewissen Grenzverschiebungen gegenüber früher kam. Mit dem den Forscher ehrenden Bekenntnis, daß der Historiker nicht zu sagen vermöge, warum die religiöse Entscheidung hier so und dort anders gefallen sei, schloß der spannende und lebhaft verdankte Vortrag.

Nicht minder zu fesseln vermochten die ebenso prägnanten, in freier Rede gesprochenen Ausführungen von Frau *Dr. Elisabeth Schmid*, Professor für Urgeschichte an der Universität Basel, über „Das Wildkirchliproblem“. Höhlenbärenknochen aus diesem Fundort waren schon lange bekannt; entscheidend aber war, daß Emil Bächler in St. Gallen (später Dr. h. c.) erkannte, daß hier auch der Mensch im Spiel gewesen sein müsse. Im Februar 1904 führten die Grabungen denn auch zu Funden, die eindeutig die Anwesenheit des Menschen dort oben zu so früher Zeit erwiesen; die Forschung schloß auf die Riß-Würm-Zwischeneiszeit, das wäre — nach heutiger Berechnung — vor etwa 70 000 Jahren. Seither hat sich allerdings das Bild in einigen Punkten etwas geändert — was die Bedeutung der Pioniertat von Emil Bächler in keiner Weise mindert. Man hat Grund zur Annahme, daß die letzte Eiszeit selber wieder Schwankungen in der Ausdehnung der Vergletscherung aufwies, und in einer solchen kleineren Zwischeneiszeit — also nicht vor Beginn der ganzen letzten Eiszeit — ist auch der Aufenthalt von vorgeschichtlichen Jägern in der Wildkirchlihöhle anzusetzen. So wurden, um die Sachlage zu klären, seit 1953 unter Leitung von Frau Prof. Schmid neue Grabungen durchgeführt, als deren Hauptresultate wir festhalten wollen: Der Mensch kam vor 40 000—30 000 Jahren hier herauf als Jäger, aber nicht wegen den Bären, wenn er auch solche bei günstiger Gelegenheit ebenfalls fing. Verschiedene Erscheinungen an Steinen und Tierknochen, die man früher auf den Menschen zurückgeführt hat, sind auch als natürliche Veränderungen zu erklären.

Dank der Disziplin der beiden Referenten, die sich genau an die vereinbarte Rededauer hielten, konnte man mit aller Muse sich zum Bahnhof begeben zum Ausflug nach der *Ebenalp*, wo man planmäßig gegen 13 Uhr eintraf. Der Empfang dort war frostig, nicht durch den Wirt, aber durch das Wetter. Doch die Stimmung war gut, das Essen auch, und eine freundliche Dreingabe der Wirtsleute war die Vorführung des „Talerschwings“ in Schüsseln und des dazugehörigen „Zaurens“, das in Appenzell den Jodler vertritt. Auch die launige Damenrede von Dr. Frick (Tettang), einem bewährten Spezialisten auf diesem Gebiet, sei nicht vergessen.

Dann folgten wir Frau Prof. Schmid hinunter zu den *Wildkirchlihöhlen*, wo nun alles, was vorher noch mehr im Allgemeinen hatte bleiben müssen, konkrete Anschauung werden konnte, indem vor allem die Veränderungen, die sich infolge der geologischen Vorgänge ergaben, erst ins rechte Licht traten. Doch oft ist es schwer festzustellen, welche Veränderungen im Boden natürlich zu erklären und welche vom Menschen verursacht sind.

Nach 16 Uhr schwebten wir gruppenweise wieder zu Tal und fuhren dann mit dem Alpsteinexpress oder den privaten Beförderungsmitteln aus dem freundlichen Ländchen, unseren tiefer gelegenen Heimstätten zu. Die Sonne hatte sich zwar sehr oft versteckt, aber ein freundlicher Glanz lag doch über der ganzen Tagung. Das Appenzellerland hat sicher manchen neuen Freund gewonnen, der sich auch für seine Geschichte erwärmt hat. Wir haben eine schöne Anzahl von kleineren, wertvollen Schriften als Gastgeschenk erhalten. Denjenigen, die dadurch Appetit nach noch mehr bekommen haben, sei verraten, daß in kurzem der erste, stattliche Band eines Gemeinschaftswerkes über Appenzellische Geschichte erscheinen wird, reichend bis zur Landesteilung, hervorragend ausgestattet und gar nicht teuer (Verlag: Ratskanzlei Appenzell). Wir werden unter den Verfassern Namen finden, die für uns nun einen guten Klang gewonnen haben, und andere, die sich daneben auch sehen lassen dürfen.

Der Schriftführer:

*Emil Luginbühl*

# **Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert**

Von Wolfgang Deutsch

## **II. Teil: Die Werke (Fortsetzung)**

### **Die Zeit nach Niklaus Gerhaert**

#### **Die Werkstatt Haider-Iselin**

#### **I. DAS MÜNSTERGESTÜHL**

Nachtrag zum Kapitel „Niklaus Gerhaerts Tätigkeit für Konstanz“, Heft 81, Seite 89, Abs. 1:

Vor kurzem konnte Viktor Mezger, Überlingen, während Restaurierungsarbeiten am Gestühl durch eine scharfsinnige Beobachtung nachweisen, daß die Ornamentik der Gestühlsbekrönungen ursprünglich noch reicher war als heute, was man bei der Beurteilung des Gesamteindrucks beachten muß. In den rechteckigen Ornamentfeldern des Gesprenzes (z. B. E 9) war nämlich der Kielbogen einst beiderseits mit drei großen, etwa 13 cm langen Krabben geschmückt, ähnlich wie heute noch der Kielbogen der beiden Hochwangen (E 12, E 28). Diese Krabben überdeckten und überspielten also für den Betrachter teilweise das Maßwerk links und rechts des Kielbogens und steigerten so die flimmernde Pracht dieser Gestühlszone.

Von den Krabben ist heute nur noch die Grundfläche als jeweils dunkle Stelle im Holz zu erkennen. Der „Grundriß“ — von V. Mezger in Zeichnungen festgehalten — läßt aber keinen Zweifel, daß es sich um Krabben gehandelt hat. Die Krabben wurden später abgeschnitten und die betreffenden Stellen eingeebnet, vermutlich beim Umbau von 1778, bei dem man sich ja auf mancherlei Weise bemühte, das Gestühl dem klassizistischen Geschmack anzupassen (vgl. Eschweiler, S. 10). Vielleicht waren einige Krabben damals beschädigt, dann hat man diese Gelegenheit sicher dankbar benützt, sich dieses gotischen Zierats ganz zu entledigen. V. Mezger hat sich auch Gedanken gemacht, weshalb das Holz an den abgearbeiteten Stellen dunkler ist, und fand die Erklärung, daß beim Streichen des Chorgestühls 1778 diese frisch freigelegten Stellen mehr Leinöl aufgenommen haben als ihre im Laufe der Jahrhunderte verstaubte und verpichte Umgebung. (Briefliche Mitteilung von Herrn Viktor Mezger, Kunstwerkstätte, Überlingen.)

## Händescheidung

Das Konstanzer Chorgestühl ist von entscheidender Bedeutung für unsere Untersuchung: wenn irgendwo, läßt sich hier erkennen, wie Niklaus Gerhaerts Kunst auf die Konstanzer Bildschnitzer einwirkte und welche Rolle Iselin dabei spielte. Hier, am Chorgestühl, dem größten erhaltenen Werk der Haiderwerkstatt, können wir auch etwas über die Zusammensetzung dieser Werkstatt und überhaupt über die Arbeitsteilung im damaligen Werkstattbetrieb erfahren — vorausgesetzt, daß es einigermaßen gelingt, den Anteil der beteiligten Schnitzer zu trennen.

Leider steht uns nur das unsichere Mittel der Stilkritik dafür zur Verfügung, denn die Urkunden schweigen über alles Nähere. Was immer man über die Brauchbarkeit der Methode des stilkritischen „Händescheidens“ denken mag — will man in unserem Fall nicht von vornherein auf jede Möglichkeit einer Lösung verzichten, so muß man wenigstens den Versuch zum Händescheiden machen, wie es schon Wertheimer, Eschweiler, Reiners und andere mit wechselndem Erfolge taten.

Inwieweit ein solcher Versuch fruchtbar ist, muß sich im *einzelnen Fall* zeigen; das Verfahren grundsätzlich abzulehnen, weil derartige Bemühungen häufig scheitern, hieße die Stilkritik überhaupt verdammen. Denn auch eine Werkstattgemeinschaft besteht aus Individuen. Besonders in unserem Fall, wo zu vermuten ist, daß soeben ein fremder Bildhauer in diese Gemeinschaft eintrat, dürfen wir mit merklichen Verschiedenheiten in der Schnitzweise rechnen.

Vergleichen wir also sorgfältig Relief mit Relief und Figur mit Figur!

Die verschiedenen Schnitzer sollen zum Zweck einer besseren Übersicht mit großen Buchstaben bezeichnet werden. —

## Die Südwan gen

Wir beginnen die Untersuchung auf der Südseite, mit dem Relief der Hochwange, dem *Kindermord* (E 10, 12, 13)<sup>303</sup>: Die Figuren dort sind ohne kompositorisches Geschick in den Rahmen gezwängt (vgl. Heft 81, S. 97). Es sieht aus, als seien sie einem Vorbild breiteren Formats entnommen. Auch das Mißverhältnis in der Zahl der Figuren — nur eine Mutter gegenüber vier Schergen und einem Zuschauer — zeugt von geringer Erfindungsgabe. Die Figuren selbst sind derb, sie bewegen sich ungelentk, die Körper sind meist prall und kräftig gerundet, die Köpfe klotzig. Der seelische Ausdruck bleibt dumpf und unbestimmt; er wird dem Inhalt nicht gerecht: weder der Mutter, noch den aufgespießten Kindern ist das Entsetzliche der Situation anzumerken.

Die beiden Heiligenhalbfiguren im oberen Teil der Wange und die musizierenden Engel darüber sind von derselben Hand (Schnitzer A)<sup>304</sup>.

Abb. 28 Die gleichen Merkmale finden wir an der Wange E 11, mit *der Flucht nach Ägypten*. Als Einzelheiten vergleiche man etwa Mariens eirundes Gesicht und ihren zusammengepreßten Mund mit dem Gesicht bzw. Mund des langhaarigen Soldaten rechts oberhalb von der Frau der Kindermordszene. Auch die Falten der Frauengewänder hier und dort sind gleich gebildet. Obwohl die Figuren diesmal genügend Bewegungsfreiheit hätten, bleiben sie starr. Maria sitzt frontal auf dem steifbeinigen Eselchen und bekommt dadurch eine fast archaische, wahrscheinlich ungewollte und etwas komische Monumentali-

303 Genaue Beschreibungen der einzelnen Darstellungen findet man bei Eschweiler, S. 12 ff., und Reiners, S. 353 ff., ikonographische Deutung bei Reiners, S. 351 ff., wo Eschweiler gelegentlich berichtigt wird.

304 Beim Konrad, der linken Heiligenfigur, könnte der noch zu besprechende Meister der Nordwan gen nachträglich ein wenig Hand angelegt haben.



tät. Bei der thematisch erforderlichen Landschaft hat der Schnitzer (A) das Vorbild anderer Wangen — wie E 35, 39 — kümmerlich nachgeahmt.

Dieser Schnitzer (A) hat auch den Hieronymus der Wangenbegründung und seinen Löwen geschnitzt<sup>305</sup>, doch sicher nicht nach eigenem Entwurf (E 42 a). Der Löwe seiner Vorlage dürfte den Kopf in der anmutigen Weise Niklaus-Gerhaertscher Figuren geneigt haben; dem Wangenschnitzer war aber derartiges fremd, und so mußte es mißraten.

Von demselben Schnitzer (A) stammt die Wange E 20 mit der *Blendung Sisaras durch Jabel*. Wieder die prallen Figuren mit tapsigen Bewegungen, in Relief und Begründung (E 42 b)! Jabel hat das brutale Gesicht „einer Stallmagd“, wie Eschweiler bemerkt; ihre Mundwinkel sind in gleicher Weise herabgezogen wie bei der Frau im Kindermord.

Auch die nächste Wange mit *Absaloms Tod* (E 21) ist von diesem Schnitzer (A). Wir finden dieselben Merkmale. Das Pferd z. B. kennen wir schon vom Aufsatz der vorigen Wange, die Gewandfalten des Engels vom Hieronymus der Wange E 11, die klotzigen Köpfe mit dem glotzenden Blick von Figuren des Kindermords. Wieder bleibt der Ausdruck unbestimmt, vom Thema unberührt: die Situation Absaloms mutet völlig gefahrlos an.

Auch die verstümmelte Wange im Westen der mittleren Sitzreihe stammt von der Hand dieses Schnitzers (A). Das Relief stellt die *Taufe Christi* dar<sup>306</sup>; im Aufsatz erscheint David (mit Krone), wie er mit dem Bären ringt. Von der Taufszene ist nur Johannes (nahezu) und ein Teil der Landschaft erhalten. Die Komposition war offenbar nicht sehr geschickt: Die Figurengruppe, Christus und Johannes, waren ganz an den rechten Bildrand geschoben; den freien Raum zur Linken füllt notdürftig ein hoher Baum mit sieben selbstsam stilisierten Früchten oder Blüten.

Es genügt, die gedunsenen, tapsigen Aufsatzfiguren mit einem der besprochenen Figurenpaare zu vergleichen, etwa mit Jakob und dem Engel (E 12), um sofort die Hand unseres Schnitzers zu erkennen. Auf dem Relief erscheinen zudem im Hintergrund die pinselförmigen Bäume, wie sie am Gestühl nur dieser eine Schnitzer hervorbrachte (E 11). Ferner bestätigen die dünnen Haare des Täufers (vgl. mit E 10) und die unkomplizierten, kräftigen Faltenkerben seines Gewandes die Zuschreibung (vgl. mit E 20, 21 [Jabel und Engel]).

Dieselbe Hand (A) hat auch die beiden *Ornamentwangen E 22 und E 23* geschnitzt. Bei den prallen Aufsatzfiguren (E 46 b, c) erkennt man es auf den ersten Blick. (Der Löwe z. B. hat Haare an den Hinterbeinen wie der Hieronymuslöwe auf E 11.) Die Reliefs sind ihres Vorwurfs wegen schwieriger zu beurteilen; da aber bisher immer die ganze Wange, Aufsatz und Relief, von einer Hand geschnitzt war, kann man vermuten, daß es hier auch der Fall ist. Wenn die Kompositionen gewandter anmuten als bei den andern Wangen des Schnitzers, dann deshalb, weil sie, wahrscheinlich beide, nach Vorlagen gearbeitet sind (so wie ja auch die Aufsatzfiguren ihre Vorlage hatten, nämlich den Gestühlsriß des Niklaus Gerhaert). Für die Figuren der Wange E 23 läßt sich die Vorlage nachweisen: es ist der E. S.-Stich L 229 mit der Einhornsdame<sup>307</sup>. Gerade aber der Vergleich mit dem Vorbild läßt deutlich die Eigenschaften unseres Schnitzers erkennen. Man vergleiche die Tiere: Aus dem nervös-grazilen Einhorn des Stechers wurde ein fettes, plumpes, ein wenig stupides Geschöpf. Und der Kopf der Dame gleicht mehr dem Kopf des langhaarigen Soldaten links im Kindermordrelief als seinem graphischen Vorbild (siehe z. B. auch das kräftig eingetiefte Grübchen zwischen Mund und Nase!). Die Mundwinkel sind herabgezogen wie bei Jabel, Absalom oder der Frau des Kindermords. — Das Eichenlaub der Wange ist mit dem Figürlichen so eng verbunden (z. B. am Einhorn), daß es von derselben Hand geschnitzt sein muß.

305 Bei der vorzüglichen Figur des Hieronymus dürfte der noch zu besprechende Meister der Nordwangen noch mit Hand angelegt haben (vor allem am Kopf); der Löwe dagegen ist ganz von unserem Schnitzer, das zeigt auch ein Vergleich mit dessen Misericordien, wie E 112 (siehe unten!).

306 Mit dieser Deutung hat Reiners (S. 353) sicher recht gegenüber Eschweiler (S. 14), der die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses erkennen will. — Abgebildet ist bei Eschweiler nur der Hund hinter David (E 41 a). Die Aufsatzfiguren sind gerade noch erkennbar auf E 4 a, ganz hinten.

307 Vgl. Heft 81, S. 96, und Anm. 189.

Das Laubornament der Nachbarwange E 22 hat die gleichen Formen und ist ebenfalls so tief unterhöhlt, daß kein Reliefgrund mehr sichtbar wird. Die im Laub verstrickten Drachen stimmen eng überein mit den drachenartigen Tieren in den Aufsätzen dieser und der Nachbarwange. Sicher also stammt auch dieses Relief von demselben Schnitzer (A).

Offenbar war der Schnitzer auch Ornamentschneider. Er hat vielleicht auch an den ornamentierten Kapitellen der Wangen oder gar an anderen Zerteilen des Gestühls gearbeitet.

Etwas anderes dagegen finden wir an den *Ornamentwangen E 14 und E 15* (E 16—19). Auch sie, zumindest E 14, sind nach E. S.-Stichen gearbeitet<sup>307</sup>. Doch wird, im Gegensatz zu E 22 und 23, überall der Reliefgrund zwischen den Ranken sichtbar. Die Wangen entsprechen in dieser Hinsicht besonders getreu der graphischen Vorlage, wo ja ebenfalls viel (Papier-) Grund zwischen den Formen bleibt. Man könnte versuchen, den andersartigen Reliefstil gerade durch dies engere Verhältnis zur Vorlage zu erklären. Doch an den Figuren erkennt man schnell, daß wirklich ein anderer Schnitzer am Werk war (B).

Die Aufsatzfiguren (E 44, 49 a, c) sind lebhafter bewegt, ohne die Schwerfälligkeit der bisher betrachteten, sie sind anders proportioniert, mit kleineren Köpfen, und haben vor allem nicht die runden, glatten Körperformen wie die Figuren des ersten Schnitzers (A). Das Schnitzmesser hat ihre Oberfläche weit mehr aufgelöst, sogar auf Kosten der körperlichen Substanz. Die Köpfe der Figuren sind knochig, haben tiefe Augenhöhlen und sind anatomisch besser durchgestaltet als beim Schnitzer des Kindermords, ganz ohne die klotzige Starrheit von dessen Köpfen. Das gilt nicht nur für die Aufsätze (vgl. etwa E 49 a), sondern ebenso für die Köpfe im Ornament des „Todesbaumes“ (E 15, 18, 19). Da diese Köpfe mit dem Ornament eins sind, erweist sich die Zusammengehörigkeit von Aufsatz und Relief. Beim „Baum des Lebens“ (E 14) haben wir diese Vergleichsmöglichkeit nicht. Da er aber in Reliefstil und Ornamentik mit dem „Baum des Todes“ übereinstimmt, haben wir keinen Grund, hier eine andere Hand zu vermuten. Beide Wangen haben außerdem gegenüber den anderen gemeinsam, daß der Innenkante ihres Rahmens das Stabprofil fehlt.

Die letzte erhaltene Wange der Südseite, das Relief mit der *Steinigung Achors* (E 24) könnte vom Schnitzer des Kindermords (A) entworfen sein. Die ärmliche Komposition erinnert an die Sisara-Wange (E 20): Wie dort füllen zwei große Figuren den größten Teil der Fläche, und die Lücken sind mit ein wenig Landschaftsandeutung zugestopft. Auch die abrupten Bewegungen sind in beiden Fällen ähnlich. Doch die Ausführung ist von anderer Hand (C). Die Gewänder sind nicht mehr über weite Flächen hinweg glatt an den Körper gepreßt, sondern durch tiefe, meist regellose Faltenkerben in viel stärkerem Maße aufgewühlt. Dem entspricht, wie der Schnitzer die Gesichter durch Hautfalten zu beleben sucht (an Nasenflügeln, Mund- und Augenwinkeln) — freilich mit dürftigem Erfolg.

Die Aufsatzfiguren (E 24, 50 a, 51 a) sind in der gleichen Art geschnitzt; die faltigen Gewänder legen sich auch hier locker um den Körper, und die Gesichtsf lächen sind zerfurcht — aber um wieviel höher ist die Qualität! Der Abt (die rechte Figur) schmiegte sich in lässiger, zwangloser Haltung der Wangenarchitektur an, sein Körper nimmt die Schwingung des Bogens auf, die Gewänder wiederholen und umspielen sie: so der Faltenzug, der vom rechten Knie zum Boden führt, und, in größerer Kurve, der rechte Mantelsaum, was durch die darunter gestellte Mitra geschickt ermöglicht wird. Die Hände halten ein Buch, und die beweglichen Finger sind gerade dabei, ein Blatt umzuwenden. Der rechte Arm hält gleichzeitig noch den Abtstab umfassen. Die Komposition wird auf Niklaus Gerhaert zurückgehen<sup>308</sup>. Wie aber der Schnitzer mit ganz knappen Mitteln, ohne ins einzelne zu gehen, der Komposition gerecht wird, das zeugt von einem bedeutenden eigenen Talent. Die Finger und das Buch werden vom Schnitzmesser fast nur angedeutet, und doch spürt man, wie sich das Blatt beim Wenden biegt. Die Köpfe sind in großen Zügen, aber treffsicher modelliert, etwa die Speckfalten um den Mund, die belebte Augenpartie und die faltige Stirn bei E 51 a. Und zum erstenmal am Gestühl finden wir Figuren mit einem wirklich beseelten Antlitz (Schnitzer D).

308 Es ist auffällig, daß die Rückseite (E 50a) nicht ganz mit der gleichen Gewandtheit angelegt ist, so daß man einen gezeichneten Entwurf der Vorderseite vermuten kann (also wohl kein Klötzchen!).



Wir sehen jetzt auch, woher der Schnitzer des Steinigungsreliefs seinen Stil hat: er muß ein Gehilfe des Meisters der beiden oberen Figuren sein. Wir haben hier also einen Fall, wo Relief und Bekrönung nicht von derselben Hand ausgeführt sind.

### Die Nordwangen

Die Hochwange der Nordseite (E 27–29) zeigt die *Austreibung aus dem Paradies* im Hauptrelief<sup>309</sup>, darüber die römischen Märtyrerheiligen Johannes und Paulus und zwei flötende Engel zu Seiten des Fensters. Die Wange läßt einen neuen Schnitzer erkennen (E). Dieser Schnitzer scheint wenig Erfindungsgabe gehabt zu haben: Die Szene der Austreibung ist aus graphischen Vorlagen zusammengetragen<sup>307</sup>. Die einzelnen Veratzstücke stoßen hart aneinander; z. B. der Baumstamm schmiegt sich nicht im geringsten an den figürlichen Teil der Komposition (wie etwa der Weinstock auf E 31). Die von andern Wangenreliefs entlehnten Felsenplatten des Bodens verlieren sich nach oben im glatten Reliefgrund, der wohl als Himmel gedacht ist. Die heikle Stelle des Horizonts wird dabei einfach hinter den Arm des Engels und Adams verlegt und so vertuscht.

Abb. 22

Trotz alledem ist die Ausführung des Reliefs recht gewandt. Im Vergleich zum „Meister“ des Kindermords (A) bildet der Schnitzer seine Figuren organischer; er versteht sie auch zu beselen, ganz leise und zurückhaltend, nicht immer der Situation angemessen (Vertreibung!), aber doch überhaupt. Die Figuren sind schlank und zart, im Wesen still, oft in sich gekehrt. Die Köpfe sind breit, das Gesicht ist ziemlich flach und sitzt ganz vorne am Kopf, so daß große Wangenflächen entstehen und ein weiter Abstand zwischen Auge und Ohr, bzw. der Stelle, wo das Ohr zu denken ist. Die Backenknochen sitzen weit oben und außen, in der Nähe der äußeren Augenwinkel. Die Augen sind, wenn der Blick gesenkt ist, in den Winkeln leicht geschweift. Das Haar bildet füllige, mähenartige Kappen. Die Hände sind ziemlich roh geformt. Die Gewandfalten laufen in großzügigen Bahnen, bei den flötenden Engeln fast ohne Knick vom Halsausschnitt bis zum Boden übers ganze Gewand, beim Erzengel vom Gürtel bis zum Boden.

Die Wange mit *Moses vor dem Dornbusch* (E 26) ist an die Hochwange angefügt (vgl. E 4). Auf der Südseite des Gestühls waren Hochwange und angefügte Wange von derselben Hand. Ist es hier auf der Nordseite vielleicht ebenso?

Wir betrachten zuerst die Aufsatzfiguren (E 43 a). Der Abraham links hat tatsächlich den gleichen Kopftyp und die gleiche Stille im Ausdruck wie die Figuren der Hochwange. Das breite Gesicht sitzt maskenartig flach an der Vorderseite des Kopfes, mit weitem Abstand zwischen Auge und Ohr. Die Backenknochen liegen dicht an den äußeren Augenwinkeln, darunter sind große Wangenflächen. Der Schnitt der Augen ist wie beim Adam (E 27 S)<sup>300</sup>. Auch die großen, starren Faltenstege kennen wir von der Hochwange.

Ganz anders ist allerdings der Melchisedek (rechts). Das Figürchen ist beweglicher, nervöser. Die Falten verlaufen lockerer und reichlicher geknickt<sup>310</sup>. Der runde, kernige Kopf ist kräftig durchmodelliert, mit realistischer Kennzeichnung aller Muskeln und Hautfalten. Über dem Antlitz liegt keine abgeklärte Stille — im Gegenteil, hier konzentriert sich die nervöse Beweglichkeit der ganzen Figur.

Es besteht kein Zweifel, daß hier verschiedene Kräfte am Werk waren, obwohl wir bisher keiner derartigen Arbeitsteilung begegnet sind. Der Abraham stammt vom Schnitzer der nördlichen Hochwange (E), der Melchisedek aber von dem begabten Schnitzer, der die Bekrönung der Achowange (E 24) ausgeführt hat (D); wir konnten dort dieselben Merkmale feststellen.

Welcher Schnitzer hat nun aber das Relief ausgeführt? Beim Anblick der Landschaft denkt man nicht an den Schnitzer der Hochwange (E), aber die Figuren sind doch in seiner Art ausgeführt und nicht in der Art des Mitarbeiters. Es gilt dasselbe für sie, was über den

309 Das Vertreibungsrelief beurteile man weniger nach der spiegelnden Blitzlichtaufnahme E 27, sondern nach der günstiger beleuchteten Abbildung auf dem Schutzumschlag des Eschweilerschen Buches (im folgenden E 27 S genannt)!

310 Zwar kennt auch dieser Schnitzer, wie wir sehen werden, lange, gerade Faltenstege, doch verlaufen sie dann straffer, energischer (vgl. die Röhrenfalten der Figuren auf E 34, 35).

Abraham und über die Figuren der Hochwange gesagt wurde. Vor allem finden wir wieder die charakteristischen Gesichtstypen. Der aufblickende Kopf des Moses läßt sich unmittelbar mit Abrahams Kopf vergleichen; seine Haarmähne findet man an den Figuren der Hochwange.

Die gedrungeneren Proportionen der Figuren in Relief und Aufsatz erklären sich zwanglos durch die Annahme, daß ein anderer Schnitzer, nicht der ausführende, die Wange entworfen hat. Diese Annahme folgt außerdem notwendig aus der reichen Form der Landschaft mit dem entzückenden Tieridyll, denn so etwas kann der phantasielose Schnitzer der Hochwange nicht erfunden haben (man vergleiche mit der Landschaft der Austreibung!). Beides, gedrungene Proportionen und Aufbau der Landschaft, machen es wahrscheinlich, daß der Schnitzer der folgenden Wangen (E 30 und anderer) das Relief und seine Bekrönung in Anlehnung an Niklaus Gerhaerts Wangenvisierung entworfen hat. Wie wir gleich sehen werden, ist dies derselbe, der den Melchisedek geschnitzt hat. Die Arbeitsteilung bei den Aufsatzfiguren ist also weiter nicht erstaunlich. Der entwerfende „Meister“ (D) scheint eine Figur als Muster selbst ausgeführt zu haben. Und sicher hat er auch bei der Landschaft da und dort eingegriffen, um dem Mitarbeiter das Ungewohnte näher zu bringen. (Man vergleiche darauf hin die Bäume mit dem Baum der Hochwange einerseits und den Bäumen der Wangen E 30, 31 andererseits.)

Abb. 10 Die Wange mit *Adam und Eva bei der Arbeit* (E 30, 33, 45 b) ist aus einem (Heft 81) Guß. Sie wurde sicherlich in großer Annäherung an einen Entwurf Niklaus Gerhaerts ausgeführt (vgl. Heft 81, S. 100). Sie ist streng paarig komponiert: Die Mittelachse wird durch die Bogenspitze und den langen Baum markiert. Zu beiden Seiten entsprechen sich in erstaunlicher Symmetrie verschieden gestaltete Formkomplexe: oben Lukas und der geflügelte Stier mit Beifigürchen (sie bilden ungefähr einen Halbkreis), unten der stehende Adam und die sitzende Eva mit dem Spinnrocken (sie lassen sich ungefähr von einem Kreis umschreiben), in der Mitte Felsengruppen (die linke ist unten bewaldet, die rechte oben, sie sind also übers Kreuz aufeinander bezogen; nach unten schmiegen sie sich dem Umriss der Figurenkomposition an)<sup>311</sup>.

Die Einzelformen verteilen sich gleichmäßig über das ganze Relief. Es gibt keine großen, glatten Rundungen; das Schnitzmesser hat alle größeren Formen nochmals unterteilt und so ein flimmerndes Spiel der Lichter und der Schatten erzeugt. Mit Recht spricht Eschweiler von einem malerischen Charakter der Reliefs (S. 28).

Trotz der malerischen Auflösung bleibt die Form in ihrer Aussage präzise. Treffsicher und mit sparsamen Mitteln wird diese Aussage erreicht. Um wieviel besser wird das Wesen der einzelnen Figuren charakterisiert als bei den Schnitzern der beiden Hochwangen! Am Relief der Austreibung z. B. unterscheiden sich Adam und Eva nur in den größten Äußerlichkeiten. Hier dagegen äußert sich ihre Gegensätzlichkeit im ganzen und im einzelnen, ja selbst in der Bewegung des Schnitzmessers: Der kraftvollen Erscheinung des Mannes entsprechen seine energischen Bewegungen, seine aufrechte Kopfhaltung, die schärferen Gesichtszüge (Nase beschädigt!), die temperamentvoll eingerollten Haarlocken und besonders auch das Gewand, dessen Enden in zügigen, gespannten Falten um den Körper gezogen und derb verknotet sind. Eva daneben sitzt in verspielter Haltung an ihrem Spinnrocken, das Haupt geneigt; ein Lächeln huscht über das weiche Antlitz; sanft rieseln die Haare vom Kopf und locker die Falten über das Kleid. (Leider ist der rechte Unterarm Evas verstümmelt.)

Nochmals von einer neuen Seite zeigt der Schnitzer seine Möglichkeiten an der lebensstrotzenden Figur des Lukas (E 45 b) und an dem Stier. Wie prächtig durchgeformt ist der

311 Bei den anderen Niklaus Gerhaert im Entwurf zuzuschreibenden Wangen bleibt sich die Komposition der Aufsätze und damit der Umriss der gesamten Wangen gleich; die ornamentale Struktur der Reliefs wechselt je nach Darstellungsinhalt, ist aber immer gleich kunstvoll und vermeidet stets eine „rahmenparallele Geometrie“, mit Pinder zu sprechen. Auf dem Relief E 31 z. B. markieren die wichtigsten Formkomplexe ungefähr die Eckpunkte einer Zickzacklinie: sie beginnt bei dem Felsen links oben, geht rechts abwärts zum rechten Felsen, wieder links zum Weinstock, dann zur rechten oberen Figur, zur linken Figur, zum Oberkörper der rechten unteren Figur, zum Oberkörper des Noah und schließlich zu den Knien des Noah.

Kopf des Evangelisten, und wie beweglich blieb der Stier trotz seiner Körpermasse! Solche gewandt eingelegten Beine und so geschmeidig gefiederte Flügel haben die Tiere und Flügelwesen der andern Schnitzer nicht.

Man erkennt ohne Mühe, daß wir es hier mit dem Schnitzer zu tun haben, der an der Achorwange die ganze Bekrönung und an der nördlichen Hochwange den Melchisedek ausgeführt hat (D). Die Gewandtheit im Technischen, die malerische Auflösung der Formen, die Kunst, mit knappen Mitteln treffend zu charakterisieren, die besondere Art der Kopfmodellierung, der Falten- und Fältchenbildung — das alles kehrt hier unverkennbar wieder.

Diese Merkmale kennzeichnen auch die folgende Wange mit *Noahs Trunkenheit* (E 31, 32). Zunächst glaubt man mit Sicherheit denselben Schnitzer zu erkennen (D). Bei näherem Zusehen aber erweist sich die Ausführung als merklich roher. Die Frage ist nun, ob hier Schülerhände am Werk waren oder ob der Schnitzer selbst aus irgendeinem Grunde auf die letzten Feinheiten verzichtet hat. Vergleichen wir darauf hin die Reliefs miteinander (auch die Details E 32 a und E 33)! Wir finden in beiden Fällen dieselbe kraftvolle, gewandte, bei knappen Mitteln treffsichere Formensprache. Landschaft und Figuren sind mit gleicher Qualität angelegt, nur blieb am Noahrelief die *Robform* stehen. Die Köpfe Adams und der beiden barhäuptigen Söhne Noahs sind einander eng verwandt; während aber hier Augenbrauen, Lippen, Nase und Wangenknochen noch scharfe Kanten bilden, ist dort, bei Adam, alles gerundet und geglättet. Sonst kann ich keinen Unterschied erkennen. Sogar die Hautfältchen an Augen und Nasenflügel sind am roheren Werk schon da.

Ebenso verhält es sich bei den Aufsätzen. Man vergleiche den Johannes unserer Wange mit dem früher besprochenen Lukas (E 45 a und b): hier Kanten, dort Rundungen; doch in den Grundzügen Übereinstimmung. (Allein der Adler des Johannes scheint den letzten Schliff noch bekommen zu haben.)

Was hier vorliegt, ist der wohlbekannte Unterschied zwischen mehr und minder „werklicher“ Ausführung (vgl. Heft 81, S. 28, und Anm. 27). Im allgemeinen behandelte man die einzelnen Teile eines Werkes verschieden wirklich, je nachdem, wie gut sie sichtbar waren. Außerdem kam es bei jedem Werk auf die Bezahlung an. Hier allerdings, innerhalb eines einzelnen Werkes und bei gleicher Sichtbarkeit der Teile, muß es ein anderer Grund gewesen sein. Offenbar sollte der begabteste Schnitzer möglichst vieles übernehmen, sei es auch auf Kosten der Wirklichkeit. Der Auftraggeber oder der Werkstattleiter mag das gewünscht haben, als die ersten Ergebnisse vorlagen. In der Tat ist ja eine flüchtig ausgeführte Wange dieses Schnitzers eindrucksvoller als die wirklichste der übrigen Mitarbeiter. Wir kommen auf diese Frage noch zurück.

Die folgenden Wangen, mit dem *Trauben pflückenden Noah* (?) und dem *Schlangenvunder Aarons* (E 34 und E 35) sind von demselben gewandten Schnitzer wie die vorangehenden (D). Die schon öfter genannten Merkmale brauchen nicht mehr aufgezählt zu werden. Wieder finden wir einen verschiedenen Grad der Ausführung: E 35 ist werklicher (doch sind die beiden hinteren Figuren vergleichsweise kümmerlich, wahrscheinlich von Schülerhand); bei E 34 wurden die Kanten des ersten, roheren Zuschnitts nicht mehr geglättet. In Eschweilers Buch zeigt das deutlich die Gegenüberstellung der beiden Detailaufnahmen E 36 und E 37 (Noah und Aaron). Dort erkennt man auch die Qualität beider Wangen, die Sicherheit im Ausdruck trotz knapper Formulierung, die Kraft der Beseelung und den Reiz der Linienführung und der Verteilung von Hell und Dunkel<sup>812</sup>.

An der nächsten Wange (E 38) ist das Relief mit der *ehernen Schlange* wieder vom Schnitzer der nördlichen Hochwange (E) (E 27—29) ausgeführt. Wir sehen wiederum die stillen Figuren wie auf der nördlichen Hochwange und auf der Moseswange (E 26, 43 a links). Die beiden Stehenden haben den gleichen Gesichtsschnitt und das gleiche Bärtchen wie Gott Vater in der Dornbuschszene. Die Gesichter der vier Figuren sitzen sehr weit vorne, wie vorgesezte Masken, die Backenknochen dicht unter den Augen, über großen

312 Bei vielen Abbildungen geht dieser Reiz leider verloren, weil die Beleuchtung des Photographen oft nicht der natürlichen weichen Beleuchtung von oben entspricht. Besonders krasse Fälle sind E 57, 56 u. a., wo alles hell ist, was natürlicherweise dunkel sein sollte und umgekehrt — fast wie bei einem photographischen Negativ.

Wangenflächen, — und diese bezeichnendsten Merkmale trafen wir ja bei allen Figuren der Hochwange und ihrer Nachbarwange an. Auch die langen, starren, oft etwas unsystematischen Faiten kennen wir von dort.

Die Landschaft und die tief unterschnittenen Formen entsprechen der Art des gewandteren Schnitzers D und zeigen, daß der Schnitzer der Wange unter dessen Anleitung arbeitete wie am Mosesrelief. Auch die Bekrönung entspricht der Art des Schnitzers D. Möglicherweise war an der Vorderseite (E 47 b) Gehilfenhand beteiligt; die Rückseite aber, zumal der prächtig modellierte (merkwürdig alt anmutende) Kopf des Erstgeborenen<sup>181</sup> muß vom Schnitzer D selbst stammen (keine Abb.).

Abb. 11 Die schöne Wange mit dem *Steinhagel*, der siebenten ägyptischen Plage (E 39), (Heft 81) stammt wieder von einer Hand. Der Schnitzer der Wangen E 30—37 (D) hat sie ausgeführt, abermals nicht „subtil werkllich“ (vgl. Anm. 27). Um so eindrucksvoller ist die Prägnanz seines Stils.

Uneinheitlich ist wieder die Wange mit *Isaaks Opferung* (E 40), die letzte der erhaltenen Nordwangen.

Die Figuren des Aufsatzes, ein Bischof und ein Kardinal (E 51 b, 50 b), sind vom Schnitzer der vorangehenden Wange (D). Ein Vergleich mit dem Papst und dem Abt der Achorwange E 24 (vgl. auch E 50 a und 51 a mit E 50 b und 51 b!) läßt es auf den ersten Blick erkennen. Doch auch an den *Reliefs* des Schnitzers D finden wir dieselbe Formensprache bis in die Einzelheiten. So sind z. B. die geöffnete Linke des Bischofs (E 51 b) und die segnende (?<sup>183</sup>) Hand Aarons im Schlangenwunder (E 35) gleichartig gebildet.

Das Relief der Wange ist vorläufig schlecht einzuordnen. In der Komposition stimmt es mit dem Achorrelief überein: Eine große Figur, mit kraftvollen, aber ungeschickt-abrupten Bewegungen, reicht bis an den oberen Bildrand; kein zusammenhängender Landschaftshintergrund, sondern einzelne getrennte Felsgruppen mit Beiwerk bzw. Beifiguren seitlich der Hauptfigur wie an den Grund geklebt; ein im übrigen ungeformter Reliefgrund; — das sind die Merkmale. Beide Wangen dürfte derselbe Schnitzer entworfen haben, also wohl der „Meister“ der südlichen Hochwange (des Kindermords) (A). — Die Ausführung jedoch ist von anderer Hand. In der Schnitzweise ist das Relief eng mit seiner Bekrönung verwandt, es ist nur weniger qualitativ. Der Schnitzer der Bekrönung wird es einem Gehilfen (D?) überlassen haben; höchstens im Gesicht der Hauptfigur könnte er selbst eingegriffen haben. —

Fassen wir kurz zusammen, was die Untersuchung der Wangen und ihrer Aufsätze ergab:

Der Schnitzer der südlichen Hochwange, E 10, (A) hat noch sechs andere Wangen der Südseite geschnitzt, E 11, 20, 21, 22, 23 und die halb zerstörte Westwange. Möglicherweise hat er auch für die übrigen drei Wangen der Südseite einen Entwurf geliefert bzw. die Vorlagen bestimmt, vielleicht auch für das vorderste Wangenrelief der Nordseite (E 40). Im folgenden nenne ich diesen Schnitzer kurz den „Meister der Südwingen“.

Ein anders gearteter Schnitzer führte auf der Nordseite die fünf Wangen E 30, 31, 34, 35, 39 aus, ferner, nur in der Bekrönung eigenhändig, die Wange E 40 und auf der Südseite die Wange E 24; beteiligt war er außerdem an den Wangen E 26 (E 43 a) und E 38 (hier wohl nicht eigenhändig). Ich nenne ihn, der Kürze halber, obwohl nur annähernd zutreffend, den „Meister der Nordwangen“.

Neben diesen beiden „Meistern“ führte auf jeder Gestühlseite noch je ein Schnitzer einzelne Wangen aus: Der eine (B) schnitzte auf der Südseite die beiden Ornamentwangen mit dem „Lebens-“ und „Todesbaum“, der andere (E) auf der Nordseite die Hochwange mit der angefügten Moseswange und das Relief mit der ehernen Schlange. Sonst sind nur noch unselbständige Gehilfen festzustellen: an dem Relief E 40 und vielleicht an Einzelheiten von E 35 und E 47 b, außerdem an dem Relief E 24 (D', C).

Ehe wir aus diesem Befund Folgerungen ziehen, seien die übrigen Teile des Gestühls betrachtet, zunächst die Halbfiguren am Dorsal.

181 Nach Eschweiler (S. 15) macht Aaron „mit der Rechten einen Segen über sein siegendes Tier“. In Wirklichkeit handelt es sich aber um die Linke. (Vermutlich hat sich der entwerfende Meister geirrt.)



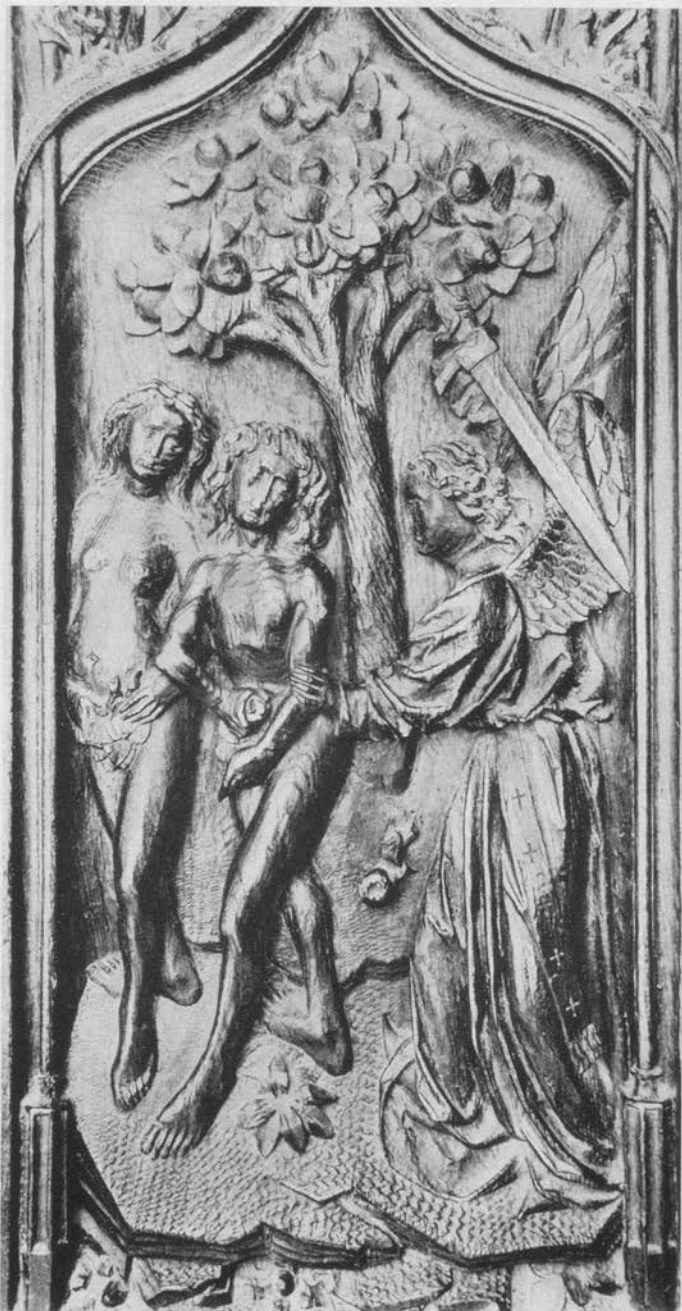


Foto Le Brun, Konstanz

Abb. 22 Konstanz, Münstergestühl.  
Nördliche Hochwange (E 27), Vertreibung aus dem Paradies



Abb. 23 Konstanz, Münstergestühl, Dorsal: feister Prophet (E 58b)

Foto Le Brun, Konstanz





Foto Le Brun, Konstanz

Abb. 24 Konstanz, Münstergestühl, Dorsal: Bärtiger Prophet (E 58 a)



Foto Le Brun, Konstanz

Abb. 25 Konstanz, Münstergestühl, Dorsal: Andreas (E 60)



Foto Le Brun, Konstanz

Abb. 26 Konstanz, Münstergestühl, Dorsal: Detail des Thomas (E 71)

## Das Dorsal

Wir beginnen mit der *Nordseite* (E 58 ff.):

Gleich die ersten beiden Figuren (E 58 a und b) fallen durch ihre Qualität auf. Es sind zwei Propheten, ganz verschiedene Typen, der eine seherisch nach oben gewandt, von Erregung durchzuckt, der andere feist und diesseitsnah. Beide sind breitgebaute, machtvolle Erscheinungen.

Der Feiste hat die Mütze tief über den Kopf gedrückt, ihre Zipfel rahmen wie Strebe-pfeiler das Gesicht und unterstreichen das Gewicht der Persönlichkeit. Erstaunlich, wie abstrakt geformt und doch wie lebensfrisch das Antlitz ist! Wegen der großen Entfernung vom Betrachter konnte der Schnitzer sich große Vereinfachungen erlauben. Daß er es tat und wie er es tat, ohne der organischen Ganzheit zu schaden, beweist sein Können. Das fette Gesicht mit seinem dreifachen Kinn ist nahezu geometrisch durchorganisiert. Den halbkreisförmigen unteren Abschluß bildet der äußerste Wulst des Kinns. Diese Kurve mündet oben in die Halbkreislinien der Augenbrauen, die nochmals der Mützenrand umrahmt. Den rahmenden Kurven sind weitere eingelagert: im oberen Teil sind es die hochgeschweiften Linien der Augenlider; im unteren Teil bildet der mittlere Kinnwulst nochmals einen fast reinen Halbkreis, der sich über die Wangen und die kugelige Nase annähernd zum Vollkreis rundet. Das Innere dieses Kreises füllt das schräg gelegte Oval des eigentlichen Kinnes und der üppige Mund mit seiner fast trapezförmigen Oberlippe. Durch feine Hautfältchen an den Augenwinkeln und kräftige Faltschrägen unterhalb der Nasenflügel ist das geometrische System aufgelockert. Als Gesamtergebnis — und das ist das Bewundernswerte — haben wir eine lebensstrotzende menschliche Erscheinung.

Abb. 23

Gleich kraftvoll und lebendig geschnitzt ist der andere Prophet (E 58). Sein Gesicht ist etwas kleinteiliger angelegt, die Gewandfalten sind etwas weicher; das Wesentliche aber stimmt mit der ersten Figur überein, in Gewand und Körper. Gleich sind die Hände, die organische Durchbildung des Kopfes, die Hautfältchen und andere Einzelheiten. Auch das geometrische Element wird erkennbar, einmal in den ornamentalen Kurven der Haare (deren erregtes Flattern zugleich dem seelischen Ausdruck dient), vor allem aber in der Ordnung der wichtigsten Faltenmassen, die in klaren Diagonalen vor dem Körper liegen, senkrecht aufeinander und parallel zu den äußeren Begrenzungslinien des Kopfes und der ganzen Figur.

Abb. 24

Die nächste Gewandfigur ist der Andreas (E 60 b, 63). Diesmal haben wir einen hageren, asketischen Typ. Prächtigt, wie der Apostel in seherischer Erregung aus der Höhlung seines Gewandes hervorblickt! Das Hervorstößen des Blickes nach links drückt sich auch im spitzen Profil des Gesichtes aus und wird noch zweimal von den Faltenknicken links der Nase unterstrichen und gesteigert. Mit größtem Geschick ist die Holzmaserung an der Stirn dem Ausdruck dienstbar gemacht. Die Ausführung ist summarischer als selbst bei dem feisten Propheten. Die Finger z. B. haben fast noch kantige Brettform, und die Oberlippe besteht aus einer einzigen Kerbe. Die Treffsicherheit dieser rohen Form und die hohe Charakterisierungskunst lassen aber nicht an Schülerhand denken.

Abb. 25

Es handelt sich in allen drei Fällen um denselben begabten Schnitzer, und wir haben wieder ein Beispiel von mehr und minder werkllicher Ausführung. Von dem aufwärtsblickenden Propheten führt eine richtige Stufenleiter der Wirklichkeit über den feisten Propheten zum Andreas hinab, und sie läßt sich sogar noch weiterführen, bis zum Zustand der richtigen Unfertigkeit, wenn wir zwei spätere Figuren der Reihe, E 64 c und E 64 d, hinzunehmen. Dort sind die Faltenäler nur ganz im Rohen ausgestemmt, die Erhebungen bilden noch brettartige flache Stege, ja größere glatte Flächen. Im übrigen lassen diese Figuren an ihrer geistigen Haltung, der Qualität und der Schnitzweise dieselbe Schnitzerhand erkennen wie die anderen. Offenbar mußte die Arbeit zu einer bestimmten Zeit recht schnell vonstatten gehen.

Nebenbei können wir an der angeführten Reihe verschieden werkllicher Ausführung auch ablesen, wie die Feinarbeit an einer derartigen Schnitzfigur gemacht wurde: Den ersten, rohen Zustand zeigt der Prophet E 64 c, die folgenden Zustände immer feinerer Ausarbeitung die Figuren E 64 d, E 60 b, E 58 b und schließlich E 58 a.

Der Prophet E 60 a muß von Gehilfenhand zu Ende geschnitzt sein. Der kraftvollen Gesamterscheinung widersprechen das ärmliche, schief gedrückte Gesicht, die schlaffen Löckchen, die krallenartige rechte Hand. Vermutlich war die Hand vom Meister in ihrer Breite

angelegt, doch der Gehilfe, wohl an dünne Finger gewöhnt, nahm zuviel Holz aus den Zwischenräumen.

Die gleiche Erscheinung finden wir bei der Johannesfigur (E 61 a). An deren linker Hand wurde ebenfalls zuviel Holz zwischen den Fingern entfernt, entsprechend an den Falten des Arms. Diese Falten verliefen dem Gehilfen zu kompliziert; sie gerieten ähnlich dürtig wie an der Nachbarfigur (E 60 a) Gesicht und Haare. Der Rest der spannungsgeladenen Figur aber, vor allem der Kopf, verrät deutlich die Hand des Meisters.

In dieser Art scheinen Meister und Gehilfe auch noch an einigen anderen Figuren zusammengearbeitet zu haben (am deutlichsten beim Jakobus, E 64 b), nur daß sich die Unterschiede in den anderen Fällen mehr verwischen. Das ist nichts Ungewöhnliches oder gar Unwahrscheinliches. Es gibt im Konstanzer Rosgartenmuseum eine annähernd gleichzeitige Handzeichnung, wo man drei Bildhauer an einer einzigen Figur arbeiten sieht<sup>314</sup>. In allen Fällen (außer bei dem besprochenen Propheten E 60 a) hat der Meister die Köpfe der Figuren selbst ausgeführt.

**Abb. 26** Größtenteils eigenhändig von ihm ist sicher die prachtvolle, energiegeladene Figur des Thomas (E 69, 71) und wohl auch der Schmerzensmann (E 59), der ja auch als Sonderfall, wegen der Schwierigkeit des Nackten, kein geeignetes Objekt für Gehilfenhände war<sup>315</sup>. —

Die Zusammenarbeit mit Gehilfen, mehr noch die verschieden wirkliche Ausführung der Figuren, erinnert an die Praxis des „Meisters der Nordwangen“. Ist es möglich, daß dieser Schnitzer auch die Halbfiguren geschnitten hat?

Gemeinsam haben beide Gestühlsteile die Qualität der Ausführung, die gewandte, knappe und treffsichere Formensprache, die „malerische“ Auflösung der Formen in ein Spiel von Licht und Schatten und die lebhaften, frischen, aufgeweckten Figuren. Vergleichen wir Einzelheiten<sup>316</sup>, z. B. den feisten Propheten (E 58 b) mit dem Lukas (E 45): Wir finden beidemal den gleichen rundlichen, vitalen Kopf, das dicke Gesicht mit den halbkreisförmig hochgezogenen Augenbrauen, dem Doppelkinn, dem üppigen Mund mit dem Grübchen darüber (beides durch wenige Messerkerben geformt) und den Fältchen in den Augenwinkeln. Oder vergleichen wir zwei minder wirklich ausgeführte Teile, z. B. den Kopf des Johannes (E 61 a) mit dem des vorgebeugten Noah-Sohnes auf E 32 a! Auch hier der gleiche Typ und die gleiche Schnitzweise: beide Köpfe sind kräftig gebaut und knochig, mit wegstrebbenden Haarlocken; die Wangenflächen stoßen wie Quaderkanten aneinander, das Kinn ist klein bei breitem Kiefer; Haurwülste sind seitlich des Mundes, Fältchen wieder an Nase und Augenwinkeln. Die eingerollten Haarenden des Noah-Sohnes haben andere Halbfiguren: E 58 a, E 61, E 68 u. a. Die Oberlippe des Noah (auf E 32 a und E 36) bildet einfach eine schräge Kerbe wie bei mehreren Aposteln und Propheten (E 62, 63, 65 . . .). Hier wie dort, an Dorsal und Wangen, finden wir auch die tief eingekerbten, mit Ungestüm nebeneinander geschichteten Gewandfalten (besonders ausgeprägte Beispiele: E 60—64, E 58 b — E 50, E 40 oben rechts, E 33, E 34). Kurzum, die Übereinstimmungen sind so groß<sup>316</sup>, daß sie unerklärlich wären, wollte man verschiedene Hände annehmen. Es muß ein und derselbe Schnitzer an beiden Gestühlsteilen am Werk gewesen sein (D).

Schon Fischel (S. 112) hat die Wangen und die Dorsalfiguren miteinander in Beziehung gebracht: Derselbe Meister habe den „Entwurf des Büstenfrieses“ geliefert und „einen großen Teil der Schnitzereien am Unterbau“, z. B. die Wangenbekrönung E 51 b (F 110). Die Wangen selbst (gemeint sind die Reliefs) lassen sich nach Fischel „im allgemeinen weniger leicht“ mit dem Stil des Meisters vereinbaren, „sei es darum, weil sie den Beginn der Arbeit darstellen, oder weil sie kollektiver Ausführung unterworfen waren“.

Reiners (S. 362) widerspricht Fischel. Er hält die Zuschreibung von Wangenteilen an den Meister der Dorsalfiguren für unbeweisbar und nicht überzeugend.

Schon früher und besser begründend hat sich Eschweiler (S. 29) gegen die Zuschreibung gewandt. Er spricht von der schmalen geistigen Basis der Halbfiguren und findet, daß die Wangen „in technischer, mehr noch in seelischer Hinsicht damit schlecht übereinstimmen“.

314 Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band II, S. 186, Abb. 4.

315 Beim Vergleich muß man berücksichtigen, daß die Figur kleiner ist als die anderen!

316 Man bedenke dabei stets, daß die Verschiedenheit des Maßstabes und der Entfernung vom Betrachter gewisse Unterschiede bedingt!



Die Übereinstimmung im Technischen haben wir schon nachgewiesen. Wie steht's nun mit dem Unterschied im Seelischen? Die Wangenfiguren sind im Ausdruck an den Gehalt der szenischen Darstellungen gebunden, außerdem sicher weitgehend vom Gestühlsriß des Niklaus Gerhaert abhängig. An den thematisch wenig gebundenen Halbfiguren konnte sich die Eigenart des Schnitzers dagegen freier entfalten, so daß man auch im Falle gleicher Urheberchaft nicht notwendig eine Übereinstimmung im Seelischen erwarten muß. Das auffälligste „seelische“ Merkmal der Halbfiguren ist wohl ihre heftige Erregtheit. Gerade sie aber ist thematisch zumindest gerechtfertigt bei Gestalten, welche die Heilswahrheit erfahren und verkünden. Auch dieses Merkmal kann also nur bedingt als Stilkriterium dienen, und keinesfalls dürfte allein aus seinem Fehlen auf eine andere Hand geschlossen werden.

Glücklicherweise kommen uns aber die Umstände entgegen. Denn auch die Wangenfiguren kennzeichnet dann und wann eine nervöse Erregung, zurückhaltender zwar als bei den Aposteln und Propheten, aber deutlich spürbar, in Antlitz, Gebärden und Gewandfalten, vor allem bei den szenisch ungebundenen Figuren in den Aufsätzen der unteren Westwangen (E 50, 51), aber z. B. auch beim Melchisedek (E 43 a), gerade im Vergleich zu dessen von anderer Hand geschnitztem Gegenüber.

Auch das Gespannte, oft etwas Überspannte mancher Apostel und Propheten findet sich, entsprechend gemildert, an einigen Figuren der Wangen, etwa bei dem wankenden Ägypter der Wange E 39 oder dem hackenden Adam der Wange E 30 (E 33).

Wir brauchen nicht zu zweifeln: der „Meister der Nordwangen“ (D) hat auch die nördlichen Dorsalreliefs geschnitzt. Das Erregte, Spannungsgeladene ist offenbar wirklich ein besonderes Merkmal der Mehrzahl seiner Figuren. Und weil dieses Merkmal an den Halbfiguren so besonders klar hervortritt, glaube ich, daß der Schnitzer selbst die Dorsalfiguren entworfen hat. Niklaus Gerhaert wird nur den Ort und die Art der Reliefs festgelegt haben.

Betrachten wir jetzt die Reliefs der *Südseite* (E 52—57)<sup>317</sup>. Sie sind unter sich stilistisch so gleichartig, daß sie von ein und derselben Hand stammen müssen und hier gemeinsam behandelt werden können.

Allem Anschein nach widersprechen sich Erfindung und Ausführung: Der Reichtum der Stellungen und Bewegungen erinnert an den Schnitzer der Nordseite (D), auch die Art der Drapierungen, sogar noch die Ausdruckskraft der großen Faltenzüge (siehe etwa den Simon, E 55 b rechts!) und auch die gespannten, manchmal überspitzten Gebärden (Petrus, E 53). Die Ausführung aber ist viel kümmerlicher. Wir finden eine Unsicherheit im Schnitt der Gesichter und vielfach beim Faltenverlauf im Kleinen; die Finger sind zerbrechlich dünn, Haar und Bärte kompakte Massen, durch schwächliche Ritzlinien charakterisiert. In einem Fall möchte der Schnitzer die Bartenden einrollen (bei dem Propheten E 54 a rechts); es bleibt ein müder Versuch (vgl. dagegen den Propheten E 58 a der Nordseite!). Geradezu kläglich ist, wie der Schnitzer am Philippus (E 57) die Gesichtsmodellierung des feisten Propheten nachzuahmen sucht.

Am einfachsten erklärt sich der zwiespältige Befund durch die Annahme, daß der Schnitzer der Nordseite auch die südlichen Halbfiguren entworfen<sup>318</sup>, ein Gehilfe aber sie ausgeführt hat. Zu fragen ist, ob es derselbe Gehilfe war, der auch an einigen Figuren der Nordseite mitarbeitete. Es ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen, aber ich glaube es bestimmt. Wir erklärten auf der Nordseite die krallenartige Form einiger Hände durch die Mitarbeit eines Gehilfen, der dünne Finger gewohnt sein müsse (S. 10); — der Schnitzer der Südseite bildet tatsächlich dünne Finger. Und am rechten Armel des Johannes (Nordseite, E 61 a) ist die vom Gehilfen stammende Faltenpartie genau so tapsig ausgestemmt wie am Armel der Rückenfigur E 55 b (links). Der vom Gehilfen zu Ende geschnitzte Prophet E 60 a zeigt die gleiche Unsicherheit im Gesichtsschnitt und die gleichen schwächlich gelockten Haare wie die Südfiguren; seinen Fischmund hat auch der Philippus (E 57). Die geringen Unterschiede sind teils durch den Grad der Wirklichkeit bedingt, teils dadurch, daß der Gehilfe im Süden bei der Ausführung freie Hand hatte, während die nördlichen Figuren vom Meister

317 Die westlichste der Halbfiguren scheint später ersetzt worden zu sein.

318 Wobei er sich nicht scheute, etliche Motive der einen Seite auf der anderen zu wiederholen, etwa die Gebärden der Propheten E 54a links und E 68.

angelegt waren (ein sicheres Indiz dafür sind die Hände, an deren breiterem Bau der Gehilfe scheiterte).

Es bleibt zu prüfen, ob dieser Gehilfe auch an den Wangen mitgearbeitet hat. Ich vermute in ihm den Schnitzer der beiden Ornamentwangen E 14 und E 15 (B). Die Figuren dort (E 44) erinnern in Temperament und Faltenreichtum sogleich an den „Meister der Nordwangen“, sind aber im Vergleich zu dessen eigenhändigen Figuren trocken, ja dürftig; sie haben kleinere Köpfe und minder differenzierte Gesichter — kurz, sie verhalten sich zu den Wangenaufsätzen der Nordseite wie am Dorsal die Halbfiguren des Gehilfen zu denen des Meisters. Als Bestätigung diene ein Vergleich der Köpfe des Matthäusengels (E 49 c) und des Philippus (E 57): Wir sehen hier und dort unter hochgewölbten Brauen die gleichen kugeligem Augchen mit abgezielten Lidrändern, die kompakte Haarkappe, den Fischmund und das kleine Kinn über fettem Hals.

Wahrscheinlich war derselbe Gehilfe auch an der Wange mit Isaaks Opferung beteiligt (E 40). Der fremde Entwurf (vgl. S. 8) bedingt allerdings andere Proportionen. Aber sonst ist das Relief den südlichen Halbfiguren stilistisch eng verwandt. Man vergleiche: den Isaak mit einem der mitrahaltenden Engel über Gott Vater (E 52), den Kopf des Engels auf der Wange mit dem Kopf des anbetenden Engels auf E 52 (beidmal kompakte, abstehende Haarbüsche!), den Kopf des Abraham mit dem Kopf Gott Vaters<sup>319</sup>, die abstehenden, zahm gewellten Haarsträhnen Abrahams auch mit dem Haar des Philippus (E 57). (Den symmetrisch geordneten Bart hat auch Gott Vater, die symmetrisch eingerollten Bartspitzen auch der Prophet E 54 a rechts.) Die Finger sind an der Wange nirgends in voller Ausdehnung zu sehen; dennoch erkennt man an der linken Hand des Abraham, wie unnatürlich dünn sie sind (D' = B).

Die Bekrönung der Wange stammt vom „Meister der Nordwangen“. Unser Schnitzer hat demnach auch an den Wangen mit demselben Meister zusammengearbeitet wie am Dorsal. Das bestätigt die Annahme, daß es sich um einen ausgesprochenen Gehilfen<sup>320</sup> dieses Meisters handelt. Nur so erklärt sich ja auch die Verwandtschaft in der Schnitzweise.

### Die Türbekrönungen

Von nun an können wir uns kurz fassen, da wir wenig Neuem begegnen. Wir fahren fort mit dem Figureschmuck auf der Rückseite des Gestühls und beginnen wieder im *Norden*, mit der *Anna Selbdritt* im Wimperg über der Tür (E 81 a):

Der temperamentvoll und energisch modellierte Kopf der Anna läßt denselben Schnitzer erkennen, der auch den Adam (E 33), den feisten Propheten (E 58 b), den Thomas (E 71) ausgeführt hat, also den „Meister der Nordwangen“ (D). Den übrigen Teil der Figur scheint Gehilfenhand vollendet zu haben.

Reine Gehilfenarbeit (F) sind die beiden *Rundfiguren* der Türbekrönung, steife Gestalten mit abgehärmten Köpfen (E 83 a, 86; E 83 b). Besonders der eine, in weltlicher Tracht (E 83 b), ist traurig anzusehen, wie ein Zerrbild Niklaus-Gerhaertscher Figurentypen. Es ist denkbar, daß hier einmal ein Schreiner der Haiderwerkstatt ausgeholfen hat. Fast mit Rührung sieht man, wie er den Stil des „Meisters“ der Nordwangen nachzuahmen sucht: im Bewegungsschwung, im Aushöhlen der Gewandmassen und der Durchgestaltung des Gesichts, — sogar die Fältchen an den Augenwinkeln ritzt er treulich ein.

Auch bei der Türbekrönung im *Süden* (E 8, R 318) war der „Meister der Nordwangen“ am Werk. Bei der *Muttergottes* (E 80 a) sind Kind, Hände und Gewand lebensvoll, gewandt und geschmeidig geformt (das scheinbar Teigige bewirkt nur der Ölfarbenastrich, der auf der Rückseite des Gestühls nicht entfernt wurde). Sucht man Vergleichbares, so bietet sich das flüssige Gefält des Propheten E 58 a, für den Typus des Kindes die Selbdritt. Ausgerechnet der Kopf der Muttergottes ist dagegen von merklich geringerer Qualität (weil er im Dunkel der Nische ja doch kaum gesehen werden konnte?). Seine steife Form und sein leerer Ausdruck müßen auf einen Gehilfen zurückgehen. Wie ein Vergleich mit dem

319 Bei den Abbildungen Vorsicht! Ganz verschiedene Beleuchtung! Außerdem sind alle Nasen am Wangenrelief beschädigt.

320 Das Wort „Geselle“ vermeide ich, da der „Meister“ als Angestellter Haiders im rechtlichen Sinne wohl ebenfalls nur Geselle ist.



Philippus (E 57) und anderen Figuren zeigt, dürfte es der Schnitzer des Süddorsals gewesen sein (B).

Von den *Rundfiguren* ist der Bischof links (E 82 a, 84) nicht schwer zu bestimmen: Nur der Schnitzer der Anna, des Lukas, des feisten Apostels, der „Meister der Nordwangen“ also (D), kann seinen markanten Kopf mit dem Doppelkinn geformt haben. Am Körper, der zager geschnitzt ist, war sicherlich ein Gehilfe beteiligt. Derselbe Gehilfe wird auch die rechte Figur ausgeführt haben (E 82 b, 85) und — als selbständiges Werk — die eine Türfigur der Nordseite, E 83 a (F).

### Die Figuren im Gesprenge

Wohl die schönste der Gesprengefiguren ist der hl. Ulrich (E 74, 80 b). Kennzeichnend für den Schnitzer sind die zarte Zeichnung des Gesichts, das stille, nach innen gekehrte Wesen, das sich in diesem Gesicht ausdrückt, und besonders auch die anatomischen Besonderheiten des Kopfes: Das Gesicht sitzt nämlich ganz vorne, wie eine zu klein geratene Maske, und dadurch entstehen riesige Wangenflächen und ein weiter Abstand zwischen Auge und Ohr. Von den Gestühlswangen her sind uns diese Merkmale wohl bekannt: Der „Meister der nördlichen Hochwange“ (E) muß auch den Ulrich geschaffen haben. Überraschend ist freilich der großzügige Aufbau der Figur. Die elegante Stellung, die schwingvolle Drapierung, der Griff der rechten Hand mit abgespreiztem Daumen erinnern geradezu an Niklaus Gerhaerts Schöpfungen, z. B. an die kleinen Figürchen am Baldachin der Wiener Grabplatte (F 100). Höchst wahrscheinlich hat der Schnitzer sich eine der Konstanzer Altarfiguren Niklaus' zum Vorbild genommen.

Von einem andern Schnitzer (G) stammen: der Christophorus (E 72 a), die Barbara (E 73 a), der Georg (E 73 b) und sicherlich auch das verlorene Original des Michael aus dem südlichen Turm<sup>321</sup> (Nachbildung E 87). Die Figuren sind frisch und lebendig, in der Fernsicht wirkungsvoll, aber nicht sehr fein im Detail (plumpe Hände und dgl., nicht nur unwerkllich!). Die beweglichen, markigen Körper, die flotten Gewanddrapierungen, die Hohlräume zwischen Mantel und Figur lassen annehmen, daß wir einen Helfer des „Meister der Nordwangen“ vor uns haben, wohl denselben, der an dem Wangenaufsatz über der ehernen Schlange (E 38, 47 b) und an den hinteren Figuren der Aronwange (E 35) beteiligt war. (Man vergleiche den Erstgeborenen (Körper, Haare) [Gesicht vom Schnitzer D!]) mit dem Christkind des Christophorus, die Haare des Todesendels und der Beifigürchen mit Georgs Haar, bzw. den Pharao mit dem Christophorus.)

Die hl. Margarethe (E 72 b) erweist sich durch ihre blockhaft starre Form als ein Werk des „Meisters der Südwangen“ (A). Der eirunde, klotzige Kopf mit seinen glotzenden Augen erinnert an die Soldaten des Kindermords (E 10), den Konrad (E 12), den Jakob (E 21, 46 a) und an die Maria der Flucht (E 11, wo nur die Lider gesenkt sind). Stellung und Faltenwurf erinnern an den geizigen Engel E 13, rechts. Zum erstenmal begegnet uns hier eine Rundfigur dieses Schnitzers.

Die übrigen Heiligen sind im wesentlichen von *einem* Schnitzer, evtl. von zweien. Es sind überwiegend gedrungene, großköpfige und großäugige, z. T. fast zwergenhafte Figuren mit derben, weit ausladenden Gewandfalten (Wolfgang E 75 a, Heinrich E 75 b, Klara, Petrus, „Johannes Ev.“, „Pelagius“, Agnes I, Agnes II, Dorothea, Kunigunde, hl. Jungfrau mit abgebrochener Krone, Krispinus<sup>322a</sup>). Der Schnitzer (H) steht in seiner Grundhaltung sowohl

321 Dieser Michael ist deutlich nach einem E. S.-Stich gearbeitet; er ist — von vorne gesehen — bis auf den linken Arm, den Mantel und Einzelheiten der Rüstung ein Abbild der Michaelsfigur des Sticks L 154<sup>322</sup>. Wieder sieht man also, welch große Rolle die Stiche des E. S. als Vorlagen für die Haiderwerkstatt spielten.

322 Die Figuren des Gesprenge sind wahrscheinlich zuletzt entstanden, sicherlich nach dem 1467 datierten Stich.

322a Beim Krispinus, dem Heiligen mit dem Mühlstein, fand Viktor Mezger am herabhängenden Ende des Gürtels in einem schildförmigen Rahmen ein Zeichen ähnlicher Art, wie man es von Steinmetzen kennt (eine seitenverkehrte 1, in ein flaches X gestellt). V. Mezger hält dieses Zeichen seinem Aussehen und der Art seiner Anbringung

dem Meister der Südwanen wie dem Schnitzer G nahe (vgl. auch die ähnliche Gesichtsbildung!). Wahrscheinlich war er aber ein Gehilfe des Meisters der Nordwanen, denn dessen Faltenstil ahmt er mit manchmal karikaturartiger Wirkung nach (Wolfgang, Heinrich). Einige der Figuren, wie Otilia, Leonhard, Stephanus und der Bischof mit Stab, sind etwas edler geformt und nähern sich den Schöpfungen des Schnitzers G. Ob das von der Entwicklung des Schnitzers H herrührt oder von einer Beteiligung des Schnitzers G, ist schwer zu sagen. Der Anteil eines jeden Schnitzers läßt sich hier nicht mehr sicher abgrenzen. Da Gehilfen im allgemeinen keine klar ausgeprägte Handschrift haben, ist das natürlich.

### Die Knauffiguren

Die Knauffiguren an den Scheidewänden sind so abgegriffen, daß auch heißes Bemühen ihre Herkunft nicht mehr sicher ermitteln kann. Im wesentlichen scheinen wieder die Meister der Nord- und der Südwanen am Werk gewesen zu sein.

Sicherlich eigenhändig vom „Meister der Nordwanen“ (D) sind die nach Haltung, Ausdruck und Modellierung trefflichen Figuren der fünften und sechsten Scheidewand von Osten auf der Nordseite, der Mönch mit Buch (E 88) und der Scholar, der auf ein Spruchband schreibt (keine Abb.). Wahrscheinlich stammen von ihm auch die Figuren E 90 a (vgl. mit dem Andreas E 63!) und R 323 (deren alter Kopf — der heutige ist ersetzt — in einer Aufnahme von G. Wolf erhalten ist [R 323, W 39 a]), auf der Südseite der Knauff E 91 (vgl. mit dem Gesicht Adams, E 331).

Die meisten menschlichen Knauffiguren der Südseite sind mit dem Hieronymus über der Wange E 11 eng verwandt (vgl. etwa E 90 d mit E 11, 42 a); sicher stammen sie von derselben Hand, also wohl vom „Meister der Südwanen“ (A) (wobei es wie beim Hieronymus (vgl. Anm. 305) ungewiß ist, ob die teils erstaunliche Qualität nur durch die Entwürfe

nach für eine diskrete Signatur des betreffenden Bildschnitzers. Ob das zutrifft oder ob es sich nur um ein zeichenartiges Ornament handelt, vermag ich nicht zu entscheiden, ehe nicht an anderen Gestühlsfiguren das gleiche Zeichen gefunden wird. Richtige Bildhauerzeichen sind an Holzfiguren äußerst selten. Ich kenne bis jetzt nur zwei Fälle: das Vesperbild aus Weiler im Stuttgarter Landesmuseum (1471) und eine Katharina von Kersten Woyers in Düsseldorf Privatbesitz (1494). Bei beiden hat aber das Zeichen keinerlei ornamentale Funktion. Dagegen trifft man an den Kleidungsstücken spätgotischer Figuren — auf Gemälden wie an Skulpturen — öfter zeichenartige Gebilde, bisweilen Buchstaben, die anscheinend in vielen Fällen nichts als Ornamente sind. So hat z. B. die delphische Sibylle des Ulmer Chorgestühls an ihrer Kopfbedeckung einen ganzen Kranz solcher Zeichen. Auch an einigen Figuren Iselins findet man Zeichen an den Gewandsäumen, vor allem Buchstaben. Hier jedoch ist nicht alles nur Ornament, sondern bei den Buchstaben handelt es sich in mindestens zwei Fällen um mehr oder minder versteckte Inschriften, die uns verraten, wer dargestellt ist, so beim Weingartener Jesaias (S. 35) und beim Konstanzer Pelagius (S. 41). Eine versteckte Inschrift, und zwar eine Meisterinschrift, bilden auch die auffälligen Buchstabenornamente am Mantelsaum der rechten Figur auf Pachers Lazarusbild in St. Wolfgang (entziffert von Rudolf Reicherstorfer, Linz).

Es muß also zunächst offenbleiben, was wir in dem geheimnisvollen Zeichen der Kripinusfigur vor uns haben: ein Ornament, ein Schnitzerzeichen oder eine andere sinnhaltige Bezeichnung.

An dieser Stelle sei erwähnt, daß V. Mezger an den architektonischen Teilen der Gestühlsbekrönung, und zwar an den Pfosten und den sie flankierenden Beiständerfialen, noch eine ganze Reihe teils zahlen-, teils buchstabenähnlicher Zeichen gefunden hat, die seiner einleuchtenden Erklärung nach Markierungen für den Zusammenbau waren. Die gegenständigen Fialen und der zugehörige Pfosten tragen nämlich jeweils die gleiche Markierung. V. Mezger konnte diesen Zeichen übrigens interessante Aufschlüsse über die damalige Arbeitsweise entnehmen. Es wäre sehr zu wünschen, daß Herr Mezger nach Abschluß der Instandsetzungsarbeiten seine Beobachtungen zusammen mit dem Restaurierungsbefund der Öffentlichkeit zugänglich macht — das gilt auch für Werke, die künftig durch seine Hände gehen.

Niklaus Gerhaerts bedingt ist oder durch einen Eingriff des „Meisters der Nordwangen“). Die Tierknäufe der Südseite stammen ebenfalls vom „Meister der Südwangen“. Man vergleiche sie mit den Aufsatzfiguren der Wangen E 22, E 23 u. a.!

### Die Miserikordien

Auch die Miserikordien sind leider sehr abgenützt. Dennoch sei versucht, sie zu gruppieren:

Von einer Hand sind E 94 b, c, d, 96, 97 a, b, 98 a (?), c, 109 a, b, 111 und sicherlich die Tierdarstellung 101 b. Die Figuren dieser Miserikordien bewegen sich linkisch und haben eine geringe körperliche Rundung. Ziemlich unsystematisches Faltenwerk zieht sich bald im Zickzack, bald in Geraden, über große, platte Gewandflächen. Die Tiere der Miserikordie 101 b haben ähnlich flache, etwas zaghafte geformte Augenpartien wie die Figuren an E 109 a. Der Kopf des Pudels läßt sich in der Schnitzweise unmittelbar mit dem menschlichen Kopf E 98 c vergleichen.

Eine andere Hand schnitzte E 97 c, d, 98 b (?), d, 99, 104, 105 a, b, c, d, 108, 109 c, 110, die Tiergruppen E 101 c, d, 102 a, b, c, d, 106 a, b, c, d, 107, 112 und wahrscheinlich auch E 101 a (ähnliche Blattformen wie an E 99). Die Figuren dieses Schnitzers sind fast vollrund, prall und stramm, geschäftig bewegt und haben etwas Drollig-Plumpes. Die Gewänder kleben eng am Körper, nur selten entstehen Falten. Die nackten Körper sind oft unförmig gedunsen, auch beim Bär (E 95). Die Köpfe sind meist rund, ja kugelig, gelegentlich einmal langgestreckt (z. B. E 95, wobei aber der Körper von Mensch und Tier keinen Zweifel an der Zuschreibung läßt). Bei den Tierdarstellungen ist das Gefieder der Vögel technisch immer gleich charakterisiert, meist durch eine bloße Aufräuhung des Holzes, — ganz ähnlich wie bei einigen menschlichen Figuren das Haar (E 105 b, c, 109 c). Die anderen Tiere und Fabelwesen lassen sich mit Hilfe der Kopfform an die menschlichen Figuren anschließen. Die beiden Männer mit den Pflocken im Mund auf E 109 c haben die gleichen wulstigen Backen, Augenbrauen und Nasen, sogar die gleiche Haltung wie die Löwen auf E 112; und mit diesen Löwen wiederum lassen sich die Tiere der Miserikordien E 106 a—107 nach Haltung, Temperament und Form zusammenordnen. Sicher hat der Schnitzer Vorlagen benützt, wo er konnte: Der hübsche musizierende Knabe (E 97 c), der Vogel E 101 d (vgl. mit c!) gehen wahrscheinlich über seine Erfindungskraft hinaus und wohl auch die spannungsreiche Anordnung der vorgebeugten Figuren oder Figurenpaare (E 108, 109 c, 110), die allerdings eigens für Miserikordien erfunden sein dürften. Die Löwen E 112 erinnern etwas an Stiche des E. S., z. B. L 300, und geben damit vielleicht einen Hinweis auf die Art der Vorlagen.

Die Miserikordie E 109 d ist vielleicht von keinem dieser beiden Miserikordienschnitzer ausgeführt, doch weiß ich nicht anzugeben, von wem sonst. Reiche Bewegung im Raum, tiefe Unterscheidungen und zügige Linienführung sondern die Figur von den übrigen.

Die Miserikordien E 100 und E 103 sind durch ihre Qualität den anderen Tierdarstellungen weit überlegen. Den Adler E 103 kann nur der „Meister der Nordwangen“ geschnitzt haben (D). Dessen Johannesadler (E 45 a) hat das gleiche geschmeidige Gefieder. Die Miserikordie zeigt uns zugleich, wie trefflich dieser Schnitzer Blüten und Laubwerk formen konnte.

Das Vogelpaar E 100 ist anders gebildet: Die großen Federn legen sich in langen, dünnen Schichten an den Grund; die kleinen Federn sind nur durch weiche Dellen angedeutet; das Schnitzmesser griff nicht in die Tiefe. Vom Schnitzer D wird diese Vogelgruppe daher nicht stammen. Sollte sie einer der anderen Miserikordien-Schnitzer ausgeführt haben, dann nur in enger Anlehnung an eine Komposition Niklaus Gerhaerts (vgl. Heft 81, S. 104).

Von wem sind nun die beiden anfangs abgegrenzten Miserikordiengruppen?

Die erste Gruppe scheint der „Meister der nördlichen Hochwange“ (E) geschnitzt zu haben. Bei Adam und Eva im Relief der Austreibung (E 27) finden wir die gleichen langen Gliedmaßen und die linkische Überkreuzung der Beine wie bei dem geigenden Engel der Miserikordie E 97 a. Auch dessen Faltenschema, die langen Röhrenfalten zwischen den Beinen, die Querfältchen überm Knie, haben der Erzengel und die beiden flötenden Engel der Hochwange (E 27, 29). Eine so flache, von regellosem Faltenwerk gefüllte Ärmelpartie wie beispielsweise der Dudelsackbläser E 96 hat auch der Erzengel auf E 27. Wo die Gesichter an den Miserikordien noch weniger abgenützt sind, wie auf E 109 a und bei den Hunden auf E 101 b, zeigen sie dieselbe zarte Zeichnung wie etwa die flötenden Engel (E 29). Der

ganze Kopf des Engels E 109 a samt dem Haar hat große Ähnlichkeit mit den Köpfen der flötenden Engel und der Eva der Vertreibung (E 27 S).

Die zweite Gruppe muß der „Meister der Südwanen“ (A) geschnitzt haben. Das Plumpe, Klotzige und Tapsige der Figuren ist uns von dessen anderen Werken wohl bekannt. Einige Neuerungen sind entwicklungsbedingt; dazu gehören die relativ freiere Bewegung der Figuren und eine gewisse technische Routine, wie gelegentlich das flüchtige Einkerbten der Haare und selbst der Gesichtszüge (E 99). Beides wird im folgenden Kapitel seine Erklärung finden.

### Die Anzahl der Schnitzer

Die Untersuchung hat ergeben, daß eine Scheidung der Schnitzhände am Konstanzer Chorgestühl durchaus möglich ist. Bestimmte Teile des Gestühls sind in geradezu gegensätzlicher Weise gearbeitet und verraten dadurch Urheber von grundverschiedenem Temperament und Können.

Die zwei wichtigsten Schnitzer lassen sich schon vom flüchtigen Betrachter leicht auseinanderhalten: Der eine ist schwerfällig und phantasielos; seine Figuren sind derb, ungelent und ausdrucksarm. Der andere dagegen ist gewandt, schnitzt kraftvoll, treffsicher und schafft lebensfrische Figuren; er löst die Schnitzfläche in ein Flimmern von Licht und Schatten auf. Beide Schnitzer haben eine klar ausgeprägte eigene Formensprache. Zum Unterschied von den unselbständigen Helfern bezeichnen wir sie kurz als „Meister“, und zwar — nach dem Hauptfeld ihrer Tätigkeit — als den „Meister der Südwanen“ (A) und den „Meister der Nordwanen“ (D), obwohl es sich im juristischen Sinne nicht eigentlich um Meister, sondern um Gesellen Simon Haiders handeln dürfte.

Noch ein dritter selbständiger Schnitzer hebt sich ab: der „Meister der nördlichen Hochwanen“ (E). Sein Können ist bescheiden, doch schnitzt er etwas gewandter als sein Kollege von den Südwanen. Er liebt stille Figuren mit zartem Gesichtsschnitt und großen Wangenflächen.

Das restliche Schnitzwerk ist größtenteils in der Art des „Meisters der Nordwanen“ ausgeführt und unterscheidet sich von dessen Anteil meist nur durch die geringere Qualität. Hier handelt es sich also um Gehilfenarbeit. Man kann vier bis fünf Gehilfen unterscheiden. Die zwei tüchtigsten berühren sich eng mit dem „Meister der Nordwanen“.

Die einzelnen Gestühlschnitzer lassen sich also verhältnismäßig klar gegeneinander abgrenzen. Unsicher bleibt eigentlich nur die Trennung der Gehilfen, und das liegt im Charakter der Gehilfenarbeit begründet. Da und dort ergeben sich auch Schwierigkeiten, weil anscheinend zwei Schnitzer an ein und derselben Figur bzw. demselben Relief zusammenarbeiteten und sich so ihr Anteil vermischte; glücklicherweise war das aber nur selten der Fall.

Die *Arbeitsteilung* war folgendermaßen:

In die Mehrzahl des ortsgebundenen figürlichen Schmucks teilten sich der „Meister der Nordwanen“ (D) und der „Meister der Südwanen“ (A). Der erste übernahm dabei im wesentlichen die Nordseite des Gestühls, auch das Dorsal; der zweite führte die unteren Partien der Südseite aus. Der „Meister der Nordwanen“ (oder der Nordseite, wie man nun ebenso gut sagen könnte) überließ seine Miserikordien, ferner drei Wangen, teilweise oder ganz, dem „Meister der nördlichen Hochwanen“



(E) und ein Wangenrelief einem Gehilfen, griff aber dafür auf der Südseite ein, schnitzte dort einen Wangenaufsatz und eine Miserikordie selbst, entwarf den ganzen Dorsalschmuck und ließ das Dorsal und zwei Wangen von seinem ersten Gehilfen ausführen. Das übrige, darunter die meisten Rundfiguren, übernahmen weitere Gehilfen. Von den drei selbständigen Schnitzern übernahm jeder nur ein bis zwei Rundfiguren.

Die folgende Tabelle zeigt den Befund im einzelnen (ohne auf kleinere Überschneidungen der Anteile oder Unsicherheiten in der Zuschreibung an Gehilfen Rücksicht zu nehmen).

In vielem stimmt das Ergebnis mit den Zuschreibungsversuchen Eschweilers (S. 28 ff.) und Reiners (S. 362 f.) überein, in anderem wieder nicht. Völlig verfehlt erscheint mir dagegen die Händescheidung Wertheimers (S. 58 f.).

*Der „Meister der Nordwangen“ (D) schnitzte im Norden*

die Wangen: E 30, E 31, E 34, E 35, E 39, samt Aufsätzen;

die Wangenaufsätze: E 26 (43 a, rechte Figur), E 38, E 40;

die Halbfiguren: E 58 a, 58 b, 59, 60 b, 61 a, 61 b, 64 a, b, c, d, 68, 69 und die Türbekrönung E 81 a;

die Knäufe: E 88, den Scholaren, E 90 a, E 91, R 323 und wohl noch andere; außerdem lieferte er einzelne Entwürfe;

Abb.  
9—11  
(Heft 81)  
Abb.  
23—26

*im Süden*

den Wangenaufsatz: E 24;

die (nicht ortsfeste) Rundfigur: E 82 a;

die Miserikordie: E 103;

er lieferte die Entwürfe der Halbfiguren: E 52—57.

*Sein erster Gehilfe (B) schnitzte*

*im Norden*

das Wangenrelief: E 40;

die Halbfigur: E 60 a (überwiegend); Beteiligung an anderen Halbfiguren, wohl auch an Knäufen;

*im Süden*

die Wangen: E 14, E 15, samt Aufsätzen;

die Halbfiguren: E 52, 53, 54 a, b, c, d, 55 a, b, d, e, 56, 57 (nur Ausführung), Beteiligung an E 80 a.

*Sein zweiter Gehilfe (G) schnitzte*

die Rundfiguren: E 72 a, 73 a, b, 87 (das Original);

Beteiligung an Wangenreliefs (E 35) und Aufsätzen (E 38).

*Der „Meister der Südwangen“ (A) schnitzte*

*im Norden*

die (nicht ortsfest gebundene) Rundfigur: E 72 b;

die Miserikordien: E 95, 98 b(?), 102 c, 104, 105 a, d, 106 c, 108;



wohl einzelne Knäufe;  
er lieferte vielleicht den Entwurf des Wangenreliefs E 40;

*im Süden*

- Abb. 28 die Wangen: E 10 (mit 12, 13), 11, 20, 21, 22, 23, die halbierte Westwange, samt Bekrönungen;  
die Knäufe: E 92, 93 a, b, c, d, 94 a; 90 b, d (diese nicht allein);  
die Miserikordien: E 97 c, d, 98 d, 99, 101a, c, d, 102 a, b, d, 105 b, c, 106 a, b, d, 107, 109 c, 110, 112;  
er lieferte vielleicht den Entwurf des Wangenreliefs E 24.

*Der „Meister der nördlichen Hochwange“ (E) schnitzte im Norden*

- Abb. 22 die Wangen: E 27 (mit 28, 29), E 26 (mit linker Aufsatzfigur);  
das Wangenrelief: E 38;  
die Rundfigur: E 74;  
die Miserikordien: E 94 b, c, d, 96, 97 a, b, 98 a(?), c, 109 a, b, 111;

*im Süden*

die Miserikordie: E 101 b.

*Weitere unbedeutende Gehilfen* schnitzten anscheinend:

- einer (F): die Rundfiguren E 82 b, 83 a, b;  
ein anderer (H): die meisten übrigen Rundfiguren;  
ein dritter (C, vielleicht identisch mit einem der anderen): das Wangenrelief E 24.

Mit diesen sieben bis acht Schnitzern und den nötigen Schreinergehilfen schuf Simon Haider das Gestühl in einem halben Jahrzehnt.

Wie verschieden ist dieser schlichte Befund von den Phantasievorstellungen, die man sich früher von der „Konstanzer Schule“ des Niklaus Gerhaert gemacht hat! Wertheimer (Anm. 13) spricht von „wichtigen Hauptmeistern“, die sich rasch abwechselten und hinter denen sich „ganze Werkstätten mit ihrem Anhang verbergen“, an anderer Stelle (S. 62) von einer „Reihe sich in rascher Folge ablösender Werkstätten“. Und für Eschweiler (S. 29) stammen allein schon die Gesprengfiguren des Gestühls von einer „langsam abwandernden ‚Gerhaert-Schule‘ in Konstanz, deren zweitrangige Kräfte noch länger zurückblieben“ (wie viele hat man sich wohl vorzustellen?). An anderer Stelle (S. 30) spricht Eschweiler sogar von (aus Wien) „rückgewanderten Kräften der Gerhaert-Schule“.

Dieses Bild der zwischen Wien und Konstanz hin- und herströmenden Bildhauer wird sich im Laufe unserer Untersuchung auflösen. Wir haben schon festgestellt, daß in Wien nirgends die Hand eines Konstanzer Bildhauers zu finden ist; und wir werden weiter feststellen, daß die Schnitzer des Haidergestühls, soweit sie überhaupt etwas mit Niklaus Gerhaert zu tun haben, in Konstanz geblieben sind.

#### Der „Meister der Nordwangen“

Der „Meister der Nordwangen“ kann aus mancherlei Gründen als Hauptmeister des Chorgestühls bezeichnet werden: Er hat nicht nur den größten Teil der Bild-

werke ausgeführt, sondern überragt auch an Können bei weitem alles, was neben ihm arbeitete. Er hatte Gehilfen, die in seiner Art schnitzten und seine Entwürfe ausführten. Ja, er legte sogar an den Werken der selbständigen Schnitzer da und dort mit Hand an, besonders beim „Meister der nördlichen Hochwange“, dem er auch beim Entwerfen half. Ohne seine Mitwirkung hätte das Konstanzer Chorgestühl nie in seiner heutigen, zu Recht gerühmten Gestalt entstehen können; die Idee Niklaus Gerhaerts wäre in provinziellem Unvermögen untergegangen.

Wenn unsere oben (Heft 81, S. 44 f.) quellenkritisch abgeleitete These stimmt, müßte dieser „Hauptmeister“ des Chorgestühls *Heinrich Iselin* sein, also der Bildhauer, der die figürlichen Teile an Haiders Werk für Weingarten geschnitzt hat.

Tatsächlich gibt es nun Figuren aus Weingarten, die, wie man längst erkannt hat, vom Meister der Konstanzer Dorsalreliefs stammen müssen. Es sind die (noch zu besprechenden) zwölf Halbfiguren eines Weingartener Chorgestühls, heute im Schloßmuseum zu Berchtesgaden. Die Verwandtschaft der Halbfiguren von Weingarten und Konstanz wurde schon öfter nachgewiesen<sup>323</sup>. In der Tat erkennt man leicht, daß die beiden Werke sich in Temperament und Form bis in die Messerführung gleichen — ob man nun den feisten Propheten (E 58 b) dem sog. „Gesellen“ (W 33 a), den Andreas (E 60) dem Kaiser (W 34) oder sonst zwei Figuren einander gegenüberstellt. Berücksichtigt man noch den Unterschied in der Werklichkeit, d. h. der hier und dort verschieden weit getriebenen Ausführung, so muß man die Identität der Schnitzer, nicht nur der Werkstätten, zugestehen.

Abb. 34  
Abb. 36

Daß derselbe Meister „auch einen großen Teil der Schnitzereien am Unterbau“ des Konstanzer Gestühles schuf, hat bis jetzt nur Fischel gesehen: Die Wangenbekrönung E 51 b (F 110), schreibt Fischel (S. 112), „entspricht den Weingartener Büsten durchaus: so rasch wie dort ist der gerundete Umriss gezogen, so lebendige Fühlung nimmt der geneigte Kopf und die bewegliche Geste mit dem Beschauer auf“ — und so eindringlich und kraftvoll ist das nervöse Antlitz modelliert, kann man hinzufügen. Wenn man noch den Unterschied im Maßstab bedenkt (er beträgt mehr als 1:3), so kann man die Stilverwandtschaft zwischen dem „Gesellen“, dem Abt, dem „Johannes“ in Weingarten (W 33, F 112, W 32) und dem Lukas, dem Bischof, dem Adam usw. in Konstanz (E 45 b, 516, 33) nicht verkennen. (Daß die Reliefs des Konstanzer Hauptmeisters mit ihren Aufsatzfiguren stilistisch zusammengehören und beide wiederum mit den Halbfiguren des nördlichen Dorsals übereinstimmen, haben wir ja gesehen.)

Wir wissen also nun, daß der Konstanzer „Hauptmeister“ und der Schnitzer der Weingartener Halbfiguren identisch sind, und damit können wir den Namen des Meisters feststellen. Es ist aber nicht schlechthin beglaubigt, daß die Weingartener Figuren von Iselin stammen, wie man immer sagt<sup>324</sup> (z. B. Fischel, S. 111: „Für diese ist der Name Heinrich Iselin so klar bezeugt, daß wir sogar den Preis von 100 Gulden wissen, den der Meister für seine Arbeit erhielt“; oder Eschweiler, S. 29: „Für diese ist der Name Yselins als des Herstellers urkundlich bezeugt“<sup>325</sup>). Streng ge-

323 So z. B. bei Wertheimer, S. 59.

324 Mit Ausnahme Wertheimers (S. 59) und der älteren Forschung.

325 Eschweilers Folgerungen sind deshalb wertlos, und das Ergebnis ist nur zufällig richtig.

nommen haben wir nur einerseits zwölf Halbfiguren aus Weingarten, andererseits die Nachricht, daß Simon Haider ein Werk für Weingarten geliefert und Iselin daran die Bildwerke ausgeführt hat. Erst die stilistische Übereinstimmung mit dem für Haider gesicherten Konstanzer Chorgestühl gibt uns das Recht, auch die Weingartner Figuren der Haiderwerkstatt zuzuschreiben, und damit die Möglichkeit, Schriftquellen und Bildwerke aufeinander zu beziehen.

Auch jetzt ist zwar nicht völlig sicher, daß die zwölf Figuren dem urkundlich erwähnten Weingartener Werk Haiders angehörten<sup>326</sup>. Wir dürfen es aber mit denkbar hoher Wahrscheinlichkeit annehmen und können also sagen, daß der Schnitzer dieser Figuren und damit auch der „Hauptmeister“ des Konstanzer Münstergestühls Heinrich Iselin hieß. Wir werden in einem besonderen Kapitel Näheres über ihn erfahren. —

Auch auf die übrigen, anonymen Schnitzer des Gestühls werden wir später, bei der Behandlung anderer Werke, zurückkommen. Ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert und zu Iselin soll zuletzt in größerem Zusammenhang beleuchtet werden.

## II. DIE MÜNSTERTÜR VON 1470

### Übersicht

Wir wenden uns nun dem dritten großen Werk zu, das die Haiderwerkstatt für das Konstanzer Münster schuf: den hölzernen Türflügeln des Hauptportals.

Jeder Flügel enthält, in Zweierreihen, zehn hochrechteckige, geschnitzte Reliefs in einem ornamentverzierten Rahmen. Entlang den Seiten der Reliefs enthält der Rahmen geschnittenes Rankenwerk, zwischen den Ecken der Reliefs je ein leeres viereckiges Feld. Die oberste Rahmenleiste trägt die Inschrift der Werkstatt: „ANNO XPI MILLESIMO CCCCLXX“ (am linken Flügel) und „SYMON HAIDER ARTIFEX ME FECIT“ (rechts). Zwischen der zweiten und dritten Reliefreihe von unten ist ein bronzener Löwenkopf mit Zugring angebracht. Das ganze Gefüge wird seitlich nochmals von je einer senkrechten, durchlaufenden Ornamentleiste mit geschnitztem Rankenwerk flankiert. Den oberen Abschluß bildet eine rechteckig überhöhte Lünette mit geschnittener Halbfigur.

Außer der Inschriftleiste des rechten Flügels und den Sockeln (Eiche) besteht die Tür aus Nußbaumholz.

Im Jahre 1952 wurde die Tür durch den Konstanzer Bildhauer Hans Stingl restauriert<sup>327</sup>. Stingl untersuchte dabei sorgfältig ihre Konstruktion und kam zu folgenden kunstgeschichtlich wertvollen Ergebnissen:

1) Die seitlichen Ornamentleisten und die oberen Lünetten mit den Halbfigurenreliefs wurden erst später an die ursprünglich kleinere Tür angestückt. Dabei wurden die bis zu 13 cm langen Nägel der neuen Teile ziemlich roh in die inneren

326 Haider könnte ja mehrere Werke für Weingarten geliefert und die Kaufleute im Spruchbrief nur das für sie interessante erwähnt haben.

327 Vgl. Stingls ausführlichen Bericht im Suso-Blatt!

Schnitzfriese und zum Teil auch in die Reliefs eingeschlagen (Stingl, Sp. 2)<sup>328</sup>. Was man also seit Dehio<sup>329</sup> aus stilistischen Gründen mehr und mehr annahm, daß nämlich die Tür nicht einheitlich sei, wurde nun vom Technischen her bestätigt<sup>330</sup>.

2) Die Meisterinschrift gehörte unbezweifelbar schon zur alten Tür. Es drangen nämlich die Verbindungszapfen der angestückten Teile durch die Anfangs- und Schlußbuchstaben der Inschrift und machten eine Ergänzung nötig. Außerdem wurde bei der Vergrößerung ein Abkürzungshäkchen beschnitten (Reiners S. 370, nach Stingl). Eine alte Meinungsverschiedenheit der Kunsthistoriker<sup>331</sup> findet damit ihr Ende.

3) Reste farbiger Bemalung, und zwar einer sog. Teilfassung, hatten an der Außenseite der Tür nur die angefügten Halbfiguren (Lippen, Pupillen, Rosette am Barrett des Pelagius) und die bronzenen Löwenköpfe<sup>332</sup>. Zu Unrecht spricht daher Eschweiler (Südk., Sp. 2) noch nach dem Erscheinen von Stingls Aufsatz von einer durch „gotische Farbgebung in Blau, Rot, Grün und Gold zum Prunkhaften gesteigerten Wirkung“ der Tür.

4) Die alte Tür trug einen Beschlag von eisernen Ziernägeln mit 15 mm großen halbkugeligen Köpfen, wie sich aus den Spuren im Holz ergibt. Ähnliche Ziernägel aus spätgotischer Zeit sind heute noch in Konstanz erhalten, z. B. im Haus zum Thurgau (Stingl, Sp. 3). Die Ziernägel saßen in den Rahmenleisten außerhalb der Laubfriese. Jeden Drittelabschnitt der Friese bezeichnete beiderseits ein Ziernägel (Abb. R 325, 326). In den leeren Viereckfeldern zwischen den Ecken der Reliefs kamen also vier Nägel zusammen; die größeren seitlichen Felder erhielten noch zwei zusätzliche links und rechts in halber Höhe, insgesamt also sechs Nägel (vgl. Stingl, Sp. 2). (Reiners Angabe, alle Eckfelder hätten je fünf Nägel getragen, ist irrig.)

Dieser Nagelbeschlag war der einzige Schmuck der Eckfelder. Eschweiler irrt daher völlig, wenn er — wiederum nach Stingls Aufsatz — den Verlust „ursprünglich vorhandener Knäufe“ betrauert, „deren horizontale und vertikale Reihung“ eine dritte (vordere) Tiefenschicht der Tür gebildet und ihr damit eine größere „Wucht und plastische Wirkung“ verliehen hätten (Sp. 2). Die Ziernägel an den Feldern schließen die Möglichkeit eines Knaufes aus (wie ja auch unter den beiden vorhandenen Knäufen keine Ziernägel waren).

Nach Ansicht Stingls wurde der Nagelbeschlag schon bei der Vergrößerung der Tür, also drei Jahrzehnte später (wie wir sehen werden), wieder entfernt. Man

328 Über die primitiven Methoden der damaligen Tischler und Zimmerleute konnte Stingl aufschlußreiche Beobachtungen machen (persönliche, schriftliche Mitteilung vom 17. 6. 1956), von denen einiges hier mitgeteilt sei: Die Tür weist, nach Stingl, „einen völlig unkonstruktiven Rahmenbau auf. Die Friese sind einfach stumpf auf die Rückwand der Tür mit daumenstarken Holznägeln befestigt.“ Für heutige Begriffe sei das „unmöglich“, besonders „dann, wenn das Schnitzwerk der Friese quer über die Fugen geht, so daß Lang- und Querholz im Ornament vorkommt.“ Stingl meint, daß „gerade das Konstruktive erst in der Renaissance gekommen ist“. Im Zunftsaal des Rosgartenmuseums habe er an der Täferung ähnliche Beobachtungen gemacht und ebenfalls nirgends „eine klare konstruktive Lösung“ gefunden.

329 Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler VI, Südwestdeutschland, Berlin 1926.

330 Inzwischen wurden die einzelnen Teile von Stingl wieder so gut aneinandergesetzt, daß die Fugen fast nur noch am Wechsel der Maserung zu erkennen sind.

331 Vgl. z. B. Rott, Text S. 102, und dagegen Gröber, S. 68 f.

332 Näheres bei Reiners, S. 365, nach Stingl.



konnte die neuen Teile der Tür ästhetisch nur dann an die alten anpassen, wenn man sie entweder auch mit Nägeln beschlug oder den ganzen Beschlag entfernte. Da nun die neuen Teile nicht beschlagen sind, entschloß man sich offensichtlich für den zweiten Weg, und zwar, weil die Nägel damals schon verrostet sein mußten, wie Stingl glaubhaft versichert<sup>333</sup>.

Es gilt jetzt festzustellen, wann man die Tür vergrößert hat. Zweifellos geschah es im Zusammenhang mit dem Bau des Mittelturms, als man das neue Portalgewände errichtete. Nach Gröber (S. 70) geschah das 1497 ff. unter Lux Böblinger, nach Reiners (S. 370 und 126) vielleicht durch Stefan von Passau um 1490. Tatsache ist, daß am 14. April 1497 der Grundstein für den Mittelurm gelegt wurde (Gröber S. 78, Reiners S. 55<sup>334</sup>), und wir haben damit einen terminus post quem, der Reiners' Annahme wohl ausschließen dürfte. Reiners selbst sagt an anderer Stelle (S. 52), daß die Arbeiten Stefans von Passau „beim Bau des Mittelturms wieder verschwanden“, und er bezweifelt nun, daß „der reiche Rahmen des Portals“ von Meister Stefan stammt, da die beiden „Büstenreliefs“ der Türerweiterung „mit ihrem ausgesprochenen Renaissancecharakter auf eine etwas jüngere Zeit zu weisen scheinen“.

Wieder an anderer Stelle (S. 57) meint Reiners, „die Umrahmung des Hauptportals mit der Erhöhung des Mittelstücks“ könne „möglicherweise“ 1504 durch Stefan Waid (Steffan zu Esslingen) „ausgeführt sein“. Und dieses Datum hat nun viel Wahrscheinlichkeit für sich. Denn als 1499 wegen des Schwabenkriegs und der Pest die Arbeiten am Mittelurm für längere Zeit unterbrochen wurden, war die Turmhalle noch nicht fertig (Reiners S. 56), und vor 1504 scheinen die Arbeiten nicht mehr richtig in Gang gekommen zu sein (Reiners S. 56 f.). Ungefähr um 1504 könnte man also die Erweiterung der Tür in Auftrag gegeben haben.

Noch einen anderen Weg der Datierung scheinen Reiners' Angaben aufzutun: Sollte sich nämlich die von Reiners (S. 370) zitierte Münsterrechnung von 1506/7 („Nicolao Glockengießern an den Löwenkopffen 3 fl.“) auf die Portallöwen beziehen, so wäre anzunehmen, daß diese Löwen bei der Türerweiterung angebracht wurden, und wir hätten einen terminus ante quem für die Entstehung der angefügten Teile. In diesem Fall hätte die alte Tür noch keine Löwenköpfe gehabt (denn welcher Grund hätte zu einer Erneuerung bestehen sollen?), und unter den jetzigen Köpfen müßten dann die Spuren einstiger Ziernägel in der üblichen Gruppierung zu sehen sein; auch müßten die kreisförmigen Unterlagen der Löwenköpfe später eingefügt worden sein, da sie höher liegen als der Reliefgrund der Friese und Profile (Abb. R 325 f.). Der Bildhauer Stingl konnte mir aber bestätigen, daß nie Nägel unter den Löwenköpfen gesessen haben und daß die Unterlagen mit dem Holz der Tür zusammengehören. Schon die alte Tür trug also Löwenköpfe dieser Größe, und

333 In einer persönlichen Mitteilung vom 17. 6. 1956. Stingl hatte ähnliche gotische Ziernägel (aus der unteren Rathauskapelle) bei sich in der Werkstatt und konnte sie genau prüfen. Ihre halbkugelförmigen Kappen waren aus dünnem Eisenblech gestanzt, keine völlig gleich der anderen. Die Qualität des Eisens war gering, es „bestand aus Schichten wie Blätterteig, die sich dann sehr rasch in Rost auflösten“. Außerdem hatte man damals — ehe die Ölfarbe bekannt wurde — auch noch keinen wirksamen Eisen-schutz; daher konnte die Witterung den Nägeln ungehindert zusetzen. Dies Stingls einleuchtende Argumente.

334 Eschweilers Angabe „1479“ ist wohl ein Druckfehler (Südk., Sp. 1)?



sehr wahrscheinlich haben sie nicht gewechselt, so daß die Münsterrechnung von 1506/7 auf andere Köpfe zu beziehen ist.

So oder so können wir an der Zeit *um 1504* oder wenig später als wahrscheinlichstes Datum für die Vergrößerung der Türen festhalten.

Wir haben uns in diesem Kapitel nur mit der alten Tür von 1470 zu beschäftigen. Sie hatte, wie wir jetzt wissen, eine schlanke, rechteckige Form und trug an jedem Flügel zehn figürliche Reliefs. Die rechteckige Rahmung der Reliefs dürfte mittelbar durch Ghibertis Florentiner Baptisteriumstüren angeregt sein, was schon Dehio feststellte und Reiners (S. 368) erneut betont. Es ist mir aber unmöglich, mit Reiners auch in den Reliefs selbst Anklänge an Ghiberti zu finden. Die Architekturdarstellungen, die Reiners als Beispiele anführt (Darbringung im Tempel, die drei Weisen vor Herodes), sind von Ghibertis Architekturen grundverschieden; sie gehören in die Formenwelt nördlich der Alpen und sind wahrscheinlich von Niklaus Gerhaerts Hochaltar angeregt (Heft 81, S. 113 f.).

Die zwanzig Reliefs enthalten figürliche Szenen und erzählen uns das Leben Jesu von der Verkündigung an Maria (links unten) bis zum Marientod (rechts oben)<sup>335</sup>. Eine Aufzählung der einzelnen Reliefs findet man bei Stingl und Reiners (S. 364), Beschreibung und ikonographische Deutungen bei Eschweiler (Südk.). Ich setze das voraus und beginne mit der stilkritischen Untersuchung, um die es uns hier geht. (Um einer einfacheren Verständigung willen werde ich die einzelnen Reliefs im folgenden mit Nummern benennen, und zwar von eins bis zwanzig, in der Reihenfolge des historischen Geschehens, also von links unten nach rechts oben.)

### Händescheidung

Versuchen wir zunächst wie am Chorgestühl, die einzelnen Schnitzerhände zu sondern und fangen wir mit dem *linken Türflügel* an! Aus Gründen, die erst später ersichtlich werden, beschränken wir uns zunächst auf das Figürliche, ohne Berücksichtigung des Hintergrunds.

Die sechs oberen Reliefs sind von einer Hand geschnitzt (Nr. 5—10).

Ihre großköpfigen Figuren bewegen sich nicht organisch, von innen heraus, sondern wie bei Marionetten scheinen unsichtbare Fäden von außen her die Glieder ruckartig zu heben und zu senken — besonders deutlich bei den Schergen<sup>336</sup> des Kindermords (Nr. 9) und

Abb.  
6, 29

- 335 Die Szenen sind: 1. Verkündigung, 2. Heimsuchung, 3. Christi Geburt, 4. Darstellung im Tempel, 5. Zug der Könige, 6. Anbetung der Könige, 7. die Schriftgelehrten vor Herodes, 8. Flucht nach Ägypten, 9. Kindermord, 10. Taufe Christi, 11. Auferweckung des Lazarus, 12. Salbung Christi, 13. Einzug in Jerusalem, 14. Abendmahl, 15. Gefangennahme, 16. Christus am Kreuz, 17. die Frauen am Grabe, 18. Himmelfahrt, 19. Pfingstfest, 20. Marientod.

Die genaue Reihenfolge ist:	9	10	19	20
	7	8	17	18
	5	6	15	16
	3	4	13	14
	1	2	11	12

Entsprechend sind die Szenen der meisten Altarflügel angeordnet. Bei Ghibertis Türen dagegen geht die Szenenfolge über beide Flügel hinweg, bei seiner zweiten Tür sogar von oben nach unten.

- 336 Das linke Bein des rechten Schergen ist hinter dem Schild nur angedeutet, von vorne überhaupt nicht zu sehen.

dem Schriftgelehrten unmittelbar vor Herodes (auf Nr. 7). Einige Figuren, so die beiden sitzenden Marien (Nr. 6 und 8), haben eine geradezu archaische Starre. Der ungeschickten Bewegung der Figuren entspricht eine formelhafte Körper- und Gesichtsbildung — ohne erkennbaren, der Situation angemessenen seelischen Ausdruck — und ein immer gleichartig wiederkehrendes Faltenschema.

Mit Hilfe dieser Merkmale lassen sich die sechs Reliefs leicht aneinander anschließen. Folgende Einzelvergleiche mögen die Zuschreibung bekräftigen:

Die Kopftypen der drei reitenden Könige (Nr. 5) wiederholen sich auf der Anbetung (Nr. 6); ebenso sehen wir die zickzackartigen Falten in gleicher Form an den Ärmeln der Reiter und des mittleren Königs der Anbetung.

Auf dem Relief der Flucht nach Ägypten (Nr. 8) wiederholt sich die Maria der Anbetung in der fast frontalen, starren Haltung und im Faltenschema ziemlich getreu. (Auf die Veränderung des Kopfes vom Klotzig-Runden zum Spitzeren werden wir noch zurückkommen.) Auch der Esel unterscheidet sich trotz der längeren Ohren kaum von den Pferden im Zug der Könige.

Stellung und Faltenmotiv des Joseph auf der Flucht kehren an den Schriftgelehrten vor Herodes (Nr. 7) wieder. Man beachte die langen Faltenröhren zwischen den Knien!

Auch am Kindermord (Nr. 9) sehen wir dieses Faltenschema bei Herodes. Dessen Kopftyp kennen wir ebenfalls schon, z. B. vom vorderen der reitenden Könige oder vom mittleren der anbetenden.

Ebenso geläufig sind uns inzwischen die Kopftypen der Taufe (Nr. 10).

**Abb. 17** Die vier unteren Reliefs der Tür (Nr. 1—4) sind nach Reiners (S. 365) „anscheinend“ von demselben Schnitzer wie die sechs oberen. Das ist sicher nicht richtig. (Heft 81) Zwar besteht zwischen beiden Gruppen eine enge Verwandtschaft (innerhalb einer Werkstatt nichts Erstaunliches), die Formensprache jedoch ist deutlich verschieden. Hier war ein zweiter Schnitzer am Werk.

Die Verwandtschaft zwischen beiden Gruppen erkennt man besonders deutlich beim Vergleich der beiden Josephfiguren der Flucht (Nr. 8) und der Darstellung im Tempel (Nr. 4): Figurentyp, Haltung, sogar die Gewanddrapierung gleichen sich. Um so aufschlußreicher sind die Unterschiede: die Bewegung der Figur ist hier, auf der Darstellung, viel gelöster, organischer; die Gewandfalten sind weicher und feiner, sie haben nicht die schematische Starrheit wie auf dem andern Relief; dementsprechend ist auch der Stock des Joseph nicht mehr bloß ein steifer Bolzen; das Gesicht ist mit mehr Sorgfalt ausgeführt, es hat eine sehr zarte Zeichnung und eine stille, zurückhaltende Beseelung.

Und so wie der Joseph sind alle Figuren dieser vier Reliefs organischer, gelöster, freier und beseelter als die unbeholfenen Geschöpfe des anderen Schnitzers. Gesichter und Gebärden strömen die gleiche zarte Stille aus, und zwar in allen vier Szenen. Nur der beschwingte Verkündigungengel steht dazu in einem gewissen Widerspruch; aber wir wissen ja (vgl. Heft 81, S. 119 f.), er hat ein fremdes Vorbild. Um wieviel lockerer und reicher, vor allem auch abwechslungsreicher, sind die Gewandfalten des zweiten Meisters! Auch wo er sich wiederholt, wie etwa am Umhang des Hohenpriesters der Darstellung bzw. des Joseph der Geburt oder am Mantel Mariens auf Geburt und Heimsuchung, bleibt er sich doch nie formelhaft gleich.

Im Vergleich zum ersten Meister ist die Qualität hier merkbar höher. Absolut gesehen, bleibt sie freilich in bescheidenem Rahmen.

Auch durch Einzelvergleiche lassen die vier Reliefs sich leicht zusammenschließen, am einfachsten wohl mit Hilfe der Kopfform und der Falten. Allein die barhäuptige Maria kehrt ja dreimal mit fast übereinstimmendem Antlitz wieder.

*Der rechte Türflügel.* Der erste Schnitzer hat auch die Hälfte der Reliefs am rechten Türflügel ausgeführt, und zwar die Gefangennahme (Nr. 15), Christus am Kreuz (Nr. 16), die Himmelfahrt (Nr. 18), das Pfingstfest (Nr. 19) und den Marien-tod (Nr. 20), mit Ausnahme der Grablegung also wieder den oberen Großteil des Flügels.



Foto Le Brun, Konstanz

Abb. 27 Konstanz, Münstertür, „Einzug in Jerusalem“ (Relief Nr. 13)



Foto Le Brun, Konstanz

Abb. 28 Konstanz, Münstergestühl, Südwanne (E 11), Flucht nach Ägypten



Foto Le Brun, Konstanz

Abb. 29 Konstanz, Münstertür, „Flucht nach Ägypten“ (Relief Nr. 8)





*Bildarchiv Foto Marburg*

*Abb. 30 Berchtesgaden, Museum. Heinrich Iselin, „Zahnloser Prophet“ (Nr. 5)  
vom Weingartener Chorgestühl*



*Bildarchiv Foto Marburg*

*Abb. 31 Berchtesgaden, Museum. Heinrich Iselin, David (Nr. 2)  
vom Weingartener Chorgestühl*



Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 32 Berchtesgaden, Museum. Heinrich Iselin, Prophet Jesaias (Nr. 1)  
vom Weingartener Chorgestühl



Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 33 Berchtesgaden, Museum. Heinrich Iselin, „Sibylle“ (Nr. 8)  
vom Weingartener Chorgestühl



Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 34 Berchtesgaden, Museum. Heinrich Iselin, Baumeister  
(Nr. 9, sog. „Geselle“) vom Weingartener Chorgestühl



Bildarchiv Foto Marburg

Abb. 35 Berchtesgaden, Museum. Heinrich Iselin, heidnischer Weiser,  
wahrsch. Vergil, (Nr. 10, sog. „Baumeister“) vom Weingartener Chorgestühl



*Bildarchiv Foto Marburg*

*Abb. 36 Berchtesgaden, Museum. Heinrich Iselin, Kaiser Augustus (Nr. 21)  
vom Weingartener Chorgestühl*



Abb. 37 Konstanz, Münstertür, Pelagius-Relief

Foto Le Brun, Konstanz



Diese fünf Szenen haben die gleichen ungelenken, gedrunghenen Figuren mit dem unbestimmten, dumpfen Gesichtsausdruck wie die oberen Reliefs am linken Flügel. Im einzelnen lassen sie sich folgendermaßen daran anschließen:

Die Maria im Pfingstfest ist wie die Maria der Geburt drapiert: sie hat eine scharfe Dreiecksfalte zwischen den Knien, vor den Unterschenkeln seitwärts gebogene Faltenzüge und außerhalb des einen Knies abermals eine scharfe Dreiecksfalte; bei der Maria der Geburt sind es mehrere übereinander wie bei den vorderen Aposteln des Pfingstfestes. Auch am Relief der Flucht ist Maria fast gleich drapiert wie am Pfingstfest, bis ins Kopfruch. Der rechte Pfingstapostel, Johannes, hat außerdem ein ähnlich grobschlächtiges Gesicht mit vorgestülpten Lippen wie der Mohrenkönig der Anbetung, obwohl hier, beim Johannes, kein Grund zu solch ungewöhnlicher Form bestand.

An das Pfingstfest läßt sich die Kreuzgruppe anschließen. Der Kopf des Johannes erscheint dort nochmals mit dem gleichen ungeschlachten Unterkiefer. Ebenso wiederholt sich die Physiognomie und Statur Mariens. Und das Faltengehänge der vorderen Apostel erscheint jetzt zweimal gleichartig am Mantel Mariens. Die elegante Haltung und Drapierung des Johannes, sein locker rieselndes Haar und die wohlgeformte Figur des Gekreuzigten sind nicht unseres Schnitzers Erfindung: wir haben ja die viel diskutierte Kopie nach dem E. S.-Stich L 31 vor uns (vgl. Heft 81, S. 106 ff.). Das Beispiel zeigt auch, was man bei solchen stilkritischen Vergleichen alles einkalkulieren muß. Wäre der Stich nicht zufällig erhalten, so gäbe es an den Figuren Christi und Johannis viel herumzurätseln. (Ein ähnlicher Fall ist, wie wir sahen, die Anbetung, wo zumindest die schwingvolle Bewegung des Mohrenkönigs ohne das Vorbild des Niklaus-Gerhaertschen Hochaltars nicht denkbar wäre.) So aber ist es aufschlußreich, zu beobachten, wie der Schnitzer mit der Vorlage verfährt: Die Figuren werden im Relief gedrunghener, aus geschweiften Mantelsäumen wird zum Teil brüchiges Faltenwerk, vom Kopf des Johannes wird nur das Haar übernommen und von Maria nahezu nichts (vgl. dazu auch Reiners, S. 365/368).

Eine reine Erfindung unseres Schnitzers sind dagegen sicherlich die gnomenhaften Figuren der „Himmelfahrt“ (Nr. 18). Ihr Gewandschema ist uns wohlbekannt (man vergleiche mit der Maria der Kreuzgruppe, mit dem Johannes der Taufe u. a.). Ebenso kennen wir die meisten Kopftypen. Es gleichen sich z. B. der Kopf des Johannes (links von Maria) und der des Engels im Relief der Taufe, auch in den spiralförmigen Locken.

Am Relief der Gefangennahme (Nr. 15) ist die frontale, statuarische und beziehungslose Haltung des Petrus besonders bezeichnend für unseren Schnitzer und erinnert an die Maria der Anbetung oder ähnliche Figuren. Den Kopf des Petrus kennen wir vom Joseph der Flucht (der seltsamerweise auch eine Petruslocke auf der Stirn trägt). Die Christusfigur erinnert an den Herodes des Kindermords: In beiden Fällen ziehen sich senkrechte Röhrenfalten über das ganze Gewand, und nur *ein* Fuß, der des Spielbeins, ragt unter dem Gewandsaum hervor. Dasselbe Schema wurde übrigens bei den Schriftgelehrten verwendet (Nr. 7). — Einzig der Kopf des Schergen links hinter Christus ist von anderer Hand. Schon seine ausdrucksvolle Neigung paßt nicht in den Rahmen des übrigen und vollends nicht das lebensvoll modellierte, asymmetrisch angelegte, erregte Gesicht. Unser Schnitzer hat ja nur wenige, formelhafte Kopftypen; eine so flüssige Formgebung wäre ihm unmöglich.

Das letzte Relief der Gruppe ist der Marientod (Nr. 20). Die Szene ist luftiger komponiert, als wir es von den übrigen gewohnt sind; vor allem die Apostel vor dem Bett haben mehr Raum um sich und sind freier bewegt. Die Komposition hat vermutlich der Schnitzer nicht selbst entworfen — es wäre ja nicht zum erstenmal so. Die Ausführung aber läßt klar seine Hand erkennen. Das Relief zeigt in fast dutzendfacher Ausfertigung den trockenen, bärtigen Kopftyp mit abwärts geschweiftem Mund und Schnurrbart, der auf jedem anderen Relief des Schnitzers mindestens einmal vorkommt. Manchmal sind die Haarkappen in scharfem Halbkreis gegen die Stirn abgesetzt. Auch das finden wir an den übrigen Reliefs, besonders am Pfingstfest. Auch der Faltenstil stimmt überein, wie ein Vergleich, beispielsweise mit dem Pfingstfest, zeigt; nur die Faltenmotive im großen haben sich gewandelt, entsprechend der anderen Stellung der Figuren (Hocken und Knien) und wohl auch entsprechend der anderen Vorlage. —

Auch der zweite Schnitzer hat am rechten Türflügel gearbeitet. Wir finden seine stilleren Figuren und seine zartere Schnitzweise an zwei Reliefs, bei der Salbung Christi (Nr. 12) und beim Abendmahl (Nr. 14).

Alle Merkmale des Schnitzers kehren hier unverändert wieder und brauchen nicht mehr angeführt zu werden. Unter sich verbindet die Reliefs auch noch das fächerartige Grätgewölbe. (Die leere Stelle im Relief der Salbung füllte früher eine Figur<sup>337</sup>. Der andersartige Kopf des Judas wurde 1917 ergänzt, ebenso der linke Arm der Magdalena [vgl. Reiners S. 365].) Im Gegensatz zu den Apostelgruppen des anderen Meisters (Nr. 18, 19, 20) haben im Abendmahl nur die hintersten Figuren Heiligenscheine. Der Kollege war hierin konsequenter. Die Grenzen seines Könnens offenbart der Meister am auffälligsten im Judas des Abendmahls; der schwierigen räumlichen Situation dieser Figur war er nicht gewachsen.

Abb. 27 Völlig andersartig sind die Reliefs der Auferweckung des Lazarus (Nr. 11), des Einzugs in Jerusalem (Nr. 13) und der Frauen am Grabe (Nr. 17). Sie hat ein dritter Schnitzer ausgeführt.

Die Figuren bewegen sich freier im Raum als bei den Kompositionen der beiden anderen Schnitzer, sie haben gleichsam mehr Luft um sich. Das wird am deutlichsten beim Lazarusrelief (Nr. 11), wo die stehenden Gestalten das Grab halbkreisähnlich umgeben. Die ungewohnte Komposition wird wohl mitbedingt durch eine malerische Darstellungsweise; man glaubt bisweilen eher, eine Ritzzeichnung vor sich zu haben als ein eigentliches Relief. Nahezu nirgends findet man körperhafte Rundungen. Die Figuren wirken ausgetrocknet, oft wie Mumien. Viele regellose Gewand- und Hautfalten lassen das Licht unruhig darüber weghuschen. Ein bezeichnender Einzelzug ist die Bildung der Augen: Kaum ein einziges Mal ist die Rundung des Augapfels zu erkennen; man sieht nur einen Schlitz zwischen den Lidern.

Nicht nur die Komposition im ganzen, sondern jede einzelne Figur läßt die größere Gewandtheit dieses Schnitzers erkennen. Das Pferd Christi (Nr. 13) z. B., mit fein geschnittenem Gesicht, zarter Frisur, verzierten Zügeln und tänzelndem Schritt, wirkt höfisch-grazil neben den Ackergäulen des Kollegen im Zug der Könige (Nr. 5). Die menschlichen Figuren sind lebendiger, das heißt in Haltung, Bewegung, Mienenspiel und Kleidung viel natürlicher, sicherer und eindringlicher charakterisiert, auch mit mehr Abwechslung. Man vergleiche etwa die verschiedenartigen Gebärden der Verehrung beim Einzug Christi. Auch die Gesichtstypen sind reicher variiert, die Züge feiner und bewegter — freilich ohne daß deshalb das Antlitz tiefer beseelt wäre. Der Ausdruck der Figuren scheint handwerklicher Routine, keiner Einfühlung zu entspringen. Überhaupt ist die Routine das auffälligste Merkmal dieses Schnitzers gegenüber der naiven Unbeholfenheit der Kollegen, vor allem des ersten.

Besonders gewandt wurden durch Einritzen oder Punzen die verschiedenen Gegenstände nach ihrer Stofflichkeit charakterisiert: die Borten an Hut und Gewand (Nr. 11), die Heiligenscheine, die Haare von Mensch und Tier, die Zügel des Pferdes (Nr. 13), die Engelsflügel (Nr. 17), die Kräuter der Wiese (besonders schön auf Nr. 17 und 13), die Stämme und Blätter der Bäume, die Felsen, die einzelnen Teile der Bauwerke (Nr. 13).

Es fällt auf, daß an den meisten landschaftlichen Reliefs der anderen Schnitzer die Landschaft in derselben Weise behandelt ist wie hier, und zwar bei der Heimsuchung, der Geburt, dem Zug der Weisen, der Flucht nach Ägypten, teilweise auch beim Kindermord, bei der Taufe und beim Marientod<sup>338</sup>. Man vergleiche etwa die Auferweckung des Lazarus oder die Grablegung mit einem dieser Reliefs: Die Formen der Gräser zwischen den Figuren, der Bäume, der Felsen, der Häuser sind gleich, und zwar so gleich, daß sie in jedem Fall von derselben Hand stammen müssen. Die Bäume z. B. haben überall die gleichen kantigen, etwas gewundenen Stämme mit der gepunkteten Rinde und die gleichen großen, gelappten, aufwärts gerichteten Blätter.

Es scheint also ein und derselbe Schnitzer bei all diesen Reliefs den Hintergrund ausgeführt zu haben. Wer es ist, erkennt man leicht: nämlich der dritte Schnitzer. Denn nur bei dessen Reliefs stimmen Landschaft und Figuren in der Schnittweise überein: Gräser, Bäume, Gewandborten, Pferdezügel, Engelsflügel, Haare, ja selbst die Gesichter der Figuren sind alle in derselben, ritzenden, strichelnden und punktelnden Technik ausgeführt. Außer-

337 Zur ikonographischen Besonderheit des Reliefs vgl. Stingl, Sp. 1, und Reiners, S. 364. Die beiden verschiedenen Versionen der Salbung bei Joh. 12,3 bzw. Matth. 26,7 und Mark. 14,3 werden hier in einer Szene dargestellt.

338 Das Gras auch auf der Himmelfahrt.

dem sind Figuren und Landschaft so eng miteinander verflochten (siehe die Gestalten zwischen den Felsen und auf dem Baum beim Einzug in Jerusalem!), daß schon aus diesem Grund die drei Reliefs einheitlich ausgeführt sein müssen.

Die Gegenprobe zeigt, daß bei den Reliefs der anderen Schnitzer der Hintergrund leicht nachträglich oder jedenfalls für sich ausgeführt werden konnte. Und tatsächlich finden wir ja an einigen jener Reliefs auch andere Hintergründe und erkennen daran, daß die beiden ersten Schnitzer ihre eigenen Landschaften ganz anders zu bilden pflegten. Ihre Bäume z. B. schnitzten sie pinsel- oder wedelförmig und in keinem Falle mit punktiertem Stamm, wie man auf der Heimsuchung, der Gefangennahme und der Kreuzigung sieht.

Beim Kindermord und bei der Taufe ist der Hintergrund etwas steifer und die geritzten Gräser fehlen. Hier könnte der erste Schnitzer die Landschaft selbst ausgeführt haben, jetzt aber in der Art des Kollegen.

Der dritte Schnitzer führte also drei Reliefs ganz aus (Nr. 11, 13, 17), und an mindestens fünf anderen schnitzte er die Landschaft.

Gelegentlich glaubt man Spuren davon zu entdecken, wie er, offenbar belehrend, in die Arbeit des ersten Schnitzers eingegriffen hat: so z. B. an der Gefangennahme (Nr. 15), wo das Gras am unteren und am linken Bildrand und vor allem der erwähnte Kopf des linken Häschers von seiner Hand stammen dürften.

Wahrscheinlich hat der dritte Schnitzer auch gelegentlich ein Relief für seinen Kollegen entworfen. Der Marientod jedenfalls mit der lockeren Komposition und den bewegteren Formen läßt das annehmen. Das würde auch erklären, warum Reiners und Stingl (dieser vermutungsweise) den Marientod dem dritten Schnitzer zuteilen konnten. —

Wir haben nun die drei Türschnitzer kunstgeschichtlich einzuordnen.

### Der erste Schnitzer

Der erste Schnitzer erinnert an den „Meister der Südswangen“ (A) des Chorgestühls. Das puppenhaft Ungelenke der Figuren begegnete uns auch bei dessen Werken. Vergleichen wir die Reliefs an Tür und Gestühl daher näher, zunächst die Szenen, die an beiden Werken vorkommen, nämlich die Flucht nach Ägypten (Nr. 8 — E 11), den Kindermord (Nr. 9 — E 10) und die Taufe (Nr. 10 — die verstümmelte Südswange)! Natürlich muß die Landschaft dabei außer acht bleiben, da sie an der Tür ja nicht vom Meister der Figuren stammt.

Die Flucht nach Ägypten ist an der Tür lockerer komponiert, aber das wurde hier durch äußere Umstände, nämlich das breitere Format gefordert. Joseph kann jetzt vor dem Esel einhergehen und der Esel den Kopf höher tragen. Das übrige aber, Maria, das Kind und die Gestalt des Esels sind auf beiden Darstellungen verblüffend ähnlich, bis in die Einzelheiten. Zum Beispiel wiederholen sich die Falten über den Füßen Mariens, neben ihren Knien und an ihrem Kopftuch fast getreu. Nur haben die Figuren an der Tür nicht mehr ganz das pralle Volumen wie am Gestühl. Die Gesichter erscheinen jetzt etwas spitzer (was auch der bessere Erhaltungszustand und die andere Holzart, Nuß statt Eiche, mitbedingen mag); die ganzen Gestalten sind irgendwie geschrumpft.

Das gleiche finden wir beim Kindermord. Das Gedränge ist jetzt aufgelöst, dank dem breiteren Format und einer Verminderung der Personen. Einzelne Figuren, wie die Frau, sind auch neu gestaltet — wohl nach neuen Vorbildern. Aber sonst spürt man den gleichen Geist. Die tapsigen Bewegungen der Kriegsknechte wurden nur wenig variiert, und die aufgespießten Kinder zappeln wie am Gestühl, nur seitenvertauscht.

Abb.  
28, 29

Der Johannes der Taufe (am Gestühl ist nur diese Figur erhalten!) hat noch die ganz gleiche Gewanddrapierung mit leicht geknickten Schüsselfalten im Mantel und senkrechten Parallelfalten im Untergewand. Auch sein rechter Fuß ist gleich geformt wie am Gestühlsrelief und ragt gleichartig unterm Gewand hervor, bloß die Schrittstellung ist vertauscht.

Es geht nicht an, wie Reiners (S. 370) hier bloß eine Anregung durch den Gestühlschnitzer zu sehen; dazu ist die Verwandtschaft zu groß. Auch die andern Reliefs zeigen es:

Abb. 15  
(Heft 81)

Die Maria der Flucht (E 11) kehrt z. B. auch in der Anbetung der Weisen (Nr. 6) wieder, ihre Gewanddrapierung auch im Pfingstfest (Nr. 19). Das Kind der Anbetung gleicht in Körper, Kopf und glotzendem Ausdruck dem obersten Knaben im Kindermord des Gestühls (E 10). Und die behäbige Taube des Pfingstfestes hat eine unverkennbar nahe Verwandte in der Möwe der Misericordie E 102 d. Man vergleiche auch die Pferde der drei Weisen (Nr. 5) mit dem Pferd des Absalom (E 21) oder des Georg (E 20): bis hin zu den Zügeln oder den Haarfransen geht die Verwandtschaft. Der Scherge mit abgeschlagenem Ohr in der Gefangennahme (Nr. 15) gleicht manchen Figuren der Misericordien, z. B. E 105 c. Vor allem aber stimmt die Grundhaltung aller Figuren überein: Das Ungelenke, Starre und im seelischen Ausdruck das Dumpfe, Unbestimmte. Beides zeigt sich besonders charakteristisch in der unbegründeten, gleichsam archaisierenden Frontalität mancher Figuren (an der Tür z. B. in der Maria der Anbetung [Nr. 6], im Petrus der Gefangennahme [Nr. 15], am Gestühl in der Maria der Flucht nach Ägypten [E 11]).

Ich kann mir die Verwandtschaft der Reliefs an Gestühl und Tür nicht anders erklären, als daß es sich in beiden Fällen um ein und denselben Schnitzer handelt. Der, wie ich zugebe, beachtliche Unterschied im Volumen der Figuren und vielfach auch im Schnitt der Gesichter muß durch die Entwicklung des Schnitzers bedingt sein. Ja — ein seltener Fall —, es läßt sich sogar zeigen, wie diese Entwicklung zustande kam: nämlich durch die enge Zusammenarbeit mit der überlegenen Persönlichkeit des dritten Türschnitzers.

Wir haben gesehen, daß dieser routinierte Schnitzer an mehreren Reliefs seines Kollegen den Hintergrund arbeiten mußte. Es liegt nahe, daß er dem weniger geschickten Mitarbeiter nicht nur darin, sondern auch im Figürlichen manche Anweisung zu zügigerem Schnitzen gab. Einen solchen Fall haben wir im Relief der Gefangennahme mit einiger Wahrscheinlichkeit festgestellt (in dem Schergen hinter Petrus und Christus). Und tatsächlich zeigt gerade dieses Relief deutlich, wie sich der erste Schnitzer in dem mehr zeichnerischen und flachen Reliefstil des dritten Schnitzers versucht: Der zweite Kopf von rechts, nach Form und Ausdruck zweifellos vom ersten Schnitzer, hebt sich so flach vom Grund wie beim dritten Schnitzer etwa der Kopf hinterm Felsen im Lazarusrelief (Nr. 11). Und der Kopf hinter Christus und Judas vollends ist so zart in den Grund geritzt, daß man genau hinschauen muß, um ihn nicht mit dem Gras der Umgebung zu verwechseln. Die Art des Kollegen wird noch zugespitzt: das Relief verschwindet nahezu ganz, die scharfe Haargrenze geht in eine Kreislinie über. Man sieht, wie hier experimentiert wird, wie die zeichnerische Begrenzung der Formen, die flüchtigere, flachere Schnitzweise regelrecht geübt wird. Das Ergebnis findet man dann an den restlichen Figuren des Reliefs, am deutlichsten vielleicht an den scharf geschnittenen Zügen des Judas, aber



etwa auch am Petrus, wenn man ihn mit Älterem vergleicht: Der Joseph der Flucht nach Ägypten am Chorgestühl (E 11) ist dem Petrus sehr ähnlich; die Schädelform, die starre Frontalität des Kopfes, auch die Zickzackfalten am Ärmel verraten dieselbe Schnitzerhand; der Mund aber bildet jetzt, beim Petrus, einfach einen zülig eingekerbten, kreisförmig nach unten gekrümmten Spalt im Bart. Und diese Formel für Mund wird fortan bei den meisten bärtigen Figuren verwendet.

Man sieht an diesen Beispielen, wie der handwerkliche Meister die Stilmittel des Kollegen in ihrer einfachsten Anwendungsform übernimmt und sofort schematisiert. Oft erscheinen aber dann dicht daneben die alten, mehr klotzig gerundeten Köpfe, z. B. bei der Taufe (Nr. 10), wo der Engel mit seinem grobschlächtigen Antlitz noch in der Weise der Gestühlswangen, der Täufer schon in der neuen Manier geschnitzt ist. Das bestätigt unsere Ansicht von der Identität des Wangen- und des Türschnitzers.

Natürlich kann da und dort auch der dritte Schnitzer einige Köpfe des ersten übergangen haben (am ehesten wohl beim Marientod), entweder um seine gewandte Schnittweise zu demonstrieren oder um die Reliefs zu vereinheitlichen. Bei so enger Zusammenarbeit ist das beinahe zu erwarten, und es würde den Unterschied gegenüber den Gestühlsreliefs noch begreiflicher machen.

Eine weitere Bestätigung für unsere Zuschreibung liefert uns das Chorgestühl selbst. Bei der Besprechung der Miserikordien des „Meisters der Südwangen“ war uns das flüchtige Einkerbten der Haare und selbst der Gesichtszüge an einigen Figuren als etwas Neues aufgefallen (E 99). Dazu gehören auch solche Einzelheiten wie etwa die geritzte Grenzlinie der Haarkappe bei dem rechten Figürchen der Miserikordie E 104 und besonders die geritzten Blattadern der Miserikordie E 101a. Jetzt findet das alles seine Erklärung: es sind die Spuren der Zusammenarbeit mit dem dritten Türschnitzer. Auch die freiere Bewegung der Miserikordienfiguren resultiert aus dieser Zusammenarbeit; der Schnitzer hatte sich ja bei Kompositionen wie dem Marientod der Darstellungsart des Kollegen beträchtlich nähern müssen.

Selbstverständlich müssen die Miserikordien dann *nach* der Tür ausgeführt sein. Unsere Beobachtung liefert uns also zugleich einen wichtigen Hinweis auf die Chronologie des Gestühls: Unser „Meister“ begann seine Arbeit offenbar mit den Wangen und schnitzte wohl anschließend seine Knäufe und seine Figur fürs Gesprenge. Diese Werke zeigen jedenfalls noch keine Spuren des Neuen. Während die anderen Gestühlschnitzer dann ihre Arbeit am Gestühl fortsetzen, hatte er einen Hauptteil der Tür zu übernehmen und kehrte wohl erst nach deren Vollendung wieder ans Gestühl zurück, um seine Miserikordien zu schnitzen. Da die Tür 1470 datiert ist, entstanden also die Miserikordien erst gegen 1471. Das ist dasselbe Jahr, das wir quellenkritisch als Vollendungsdatum für das Gestühl vermutet hatten (Heft 81, S. 36 f.).

Über die Chronologie der Türreliefs sei nur eine Vermutung geäußert: Im Relief der Anbetung (Nr. 6) haben die Figuren noch am stärksten das pralle Volumen wie am Chorgestühl; die Ähnlichkeit Mariens mit der Maria der Flucht (E 11) ist besonders groß; in Haltung und Körperbau, vor allem dem eirunden Kopf, und in den Gewandfalten. Es scheint also, daß der Schnitzer mit diesem Relief begonnen hat, noch unberührt von den technischen Kunstgriffen des gewandteren Kollegen. Der dritte Schnitzer hat an demselben Relief gearbeitet, begann also wohl auch an der linken Tür. Vermutlich fing man allgemein mit dem linken Flügel an und fand



folgende Arbeitsteilung am zweckmäßigsten: Die sechs oberen Reliefs übernahm der erste Schnitzer, die vier unteren der zweite; bei beiden Gruppen schnitzte die Landschaft, falls die Szene im Freien spielte, der dritte Schnitzer, der darin offenbar besonders geübt war. Man begann möglicherweise mit den unteren Reliefs, denn bei den oberen übernahm der erste Schnitzer technische Besonderheiten des dritten. Am rechten Türflügel entschloß man sich zu einer anderen Arbeitsweise: Jeder Schnitzer führte jetzt seine Reliefs ganz aus, Figuren und Hintergrund. Dabei übte sich der erste Schnitzer noch mehr in der Art des dritten (Gefangennahme) und arbeitete vielleicht sogar nach dessen Entwurf (Marientod). —

Außer seinem großen Anteil am Gestühl und an den Türreliefs scheint der erste Türschnitzer, d. h. also der „Meister der Südwingen“, auch die bronzenen Löwenköpfe der Münstertür (R 325, 326) entworfen zu haben. Die gutmütigen, pausbäckigen Löwen der Miserikordie E 112 gleichen jedenfalls den Bronzelöwen auffallend. Daß die Bronzeköpfe tatsächlich schon an der Tür von 1470 waren und nicht erst bei der Erweiterung hinzu kamen, wie Reiners (S. 370) offenbar annimmt, habe ich oben ausgeführt.

Wer mag nun dieser vielbeschäftigte „Meister der Südwingen“ gewesen sein? Anscheinend war es ein älterer, einheimischer Bildhauer, denn er blieb nahezu unberührt vom Stil Niklaus Gerhaerts oder Iselins und fern von oberrheinischem Schwung. Er muß außerdem eine bewährte Kraft in Haiders Werkstatt gewesen sein, denn man ließ ihn selbständig arbeiten<sup>339</sup>, ja, er durfte neben Iselin den weitaus größten Teil des Figürlichen an Haiders Werken schnitzen, ungeachtet seines mäßigen Talentes. Und drittens konnten wir S. 4 wahrscheinlich machen, daß er als gewandter Ornamentschneider nicht nur Bildwerke schnitzte, sondern auch Schreinerarbeit ausführte.

Das alles deutet darauf hin, daß wir es hier mit Haiders ältestem Mitarbeiter, dem Bildhauer und Schreiner Hans *Henckel*, zu tun haben, der (nach Rotts nicht mehr auffindbarer Quellenstelle) einmal Haiders Schwiegersohn war und nachweislich bis zu seinem Tod in Haiders Werkstatt wirkte (vgl. Heft 81). Auch die Tatsache, daß der recht talentierte Bildhauer Hans von Olmütz Henckels Arbeit herabgesetzt hat (Heft 81, S. 39)<sup>340</sup>, würde zu dem Eindruck passen, den wir vom „Meister der Südwingen“ bekommen haben. Schließlich lassen sich nach 1479, dem Todesjahr Henckels, tatsächlich keine Werke des Wangenmeisters mehr nachweisen. Die Identität Hans Henckels mit diesem Schnitzer ist somit sehr wahrscheinlich, wenn auch nicht eigentlich zu beweisen<sup>341</sup>.

### Der zweite Schnitzer

Der zweite Türschnitzer scheint ebenfalls ein Einheimischer gewesen zu sein; er arbeitete ja immerhin ähnlich wie der erste Schnitzer. Am Chorgestühl läßt er sich

339 Kaum einmal verrät sein Anteil am Gestühl einen Eingriff des leitenden Bildhauers Iselin wie so viele Figuren der anderen Mitarbeiter. Erst an der Tür gerät er unter den Einfluß eines überlegenen Mitarbeiters, aber eigentlich nur im Technischen.

340 Werke des Olmützer Meisters findet man abgebildet bei Rott, Text, Abb. 51, 85.

341 Auch einen Zusammenhang mit der Memminger Bildhauerkunst konnte ich nicht nachweisen. Daran kann aber der Mangel an erhaltenen Memminger Werken schuld sein oder mehr noch der Umstand, daß Henckel damals schon zu lange in Konstanz wirkte.

nicht sicher nachweisen, obwohl er dem „Meister der nördlichen Hochwange“ (E) sehr nahesteht. Man vergleiche etwa die Figuren des Abendmahls (Nr. 14) mit denen der Misericordie E 109 a oder der Austreibung (E 27 S) oder den musizierenden Engeln (E 29) und beachte ihr stilles Wesen, die zarte Modellierung der Gesichtszüge, die hochsitzenden Backenknochen, die Art der Falten an den Ärmeln usw. Man vergleiche das Haupt Gott Vaters auf E 26 mit einigen Köpfen des Abendmahls; die Eva E 27 und die Engel E 29 in bezug auf ihre Haarkappen und ihren Gesichtsschnitt mit den Marien der Geburt und der Heimsuchung. Oder man vergleiche die Köpfe des Abraham (E 43 a) und des Josef in der Darbringung (Nr. 4): Die Verwandtschaft ist so groß, daß sich die beiden Schnitzer, wenn sie nicht identisch sind<sup>342</sup>, zumindest in derselben künstlerischen Umgebung geschult haben müssen. Daß diese Umgebung Konstanz war, das zeigt die Verwandtschaft mit dem älteren Konstanzer Werk des Marientodes (vgl. Heft 81, S. 80 f.). Der Marientod ist ein Vierteljahrhundert älter, aber mutatis mutandis sieht man dort die gleichen stillen, etwas trockenen Gestalten, mit meist kleinen Köpfen<sup>343</sup>, zart beseelten, aber langweiligen Gesichtszügen, hochsitzenden Backenknochen, immer gleichartig rieselndem Haar und an der Kleidung einem Wechsel von unregelmäßigen kurzen und parallelen langen Falten (E 27, 29 . . . ; Nr. 4, 14 . . .).

Abb. 4  
(Heft 81)

Wir haben also in diesen Schnitzern, und ebenso in dem mutmaßlichen Hans Henckel, Beispiele für die einheimische Konstanzer Schule, wie sie sich vor dem Erscheinen Niklaus Gerhaerts herausgebildet hatte. Wie man sieht, wurde neben und nach Niklaus Gerhaert, zumindest von den älteren Kräften, in der alten Weise weitergeschnitzt. Wir werden später, nach der Erforschung der jüngeren Bildhauer, auf diese Erscheinung zurückkommen.

Abb. 22

Einer der altertümlichen Schnitzer, entweder der zweite Türschnitzer oder der „Meister der nördlichen Hochwange“ (wenn es sich wirklich um zwei verschiedene Personen handelt), könnte der Bildhauer Ulrich Frey gewesen sein, der mindestens seit 1459 in Konstanz wirkte und wahrscheinlich in der Zeit um 1470 bei Haider angestellt war (vgl. Heft 81, S. 25). Eine sichere Identifizierung ist leider nicht möglich; auch die Kenntnis von Meister Ulrichs Malertalent hilft uns nicht weiter.

### Der dritte Schnitzer

Wenden wir uns nun dem dritten Schnitzer zu, dem merkwürdigsten von allen! Er ist von den anderen so verschieden, daß man am Chorgestühl und überhaupt in Konstanz, soweit ich sehe, nichts Ähnliches findet. Dieser Schnitzer scheint also von auswärts gekommen und nur kurz in der Stadt geblieben zu sein. Woher kam er?

Seine Eigentümlichkeiten weisen alle in dieselbe Richtung: sein Talent in der Landschaftsschilderung, in der szenischen Gruppierung beweglicher Figuren mit ein-

342 Ich halte für durchaus möglich, daß es sich um ein und denselben Schnitzer handelt. Gewisse Unterschiede wären in diesem Fall damit zu erklären, daß der Schnitzer am Gestühl unter dem Eindruck und wahrscheinlich der Oberaufsicht Iselins arbeitete, an der Tür dagegen unter dem Einfluß des „dritten Schnitzers“, jeweils also im Schatten einer stärkeren Persönlichkeit.

343 Auffällig ist der Wechsel in der Kopfgröße bei Tür- und Wangenmeister. Anscheinend gehen die Figuren mit großen Köpfen jeweils auf fremde Vorbilder oder Entwürfe zurück. Tatsächlich konnten wir ja bei den meisten der betreffenden Reliefs auch aus anderen Gründen eine fremde Einwirkung dieser Art annehmen.

dringlicher Gebärdensprache, seine Neigung zu eingeschrumpften Körpern und die routinierte Oberflächencharakterisierung. Es sind Merkmale der niederländischen Schnitzkunst. Auch die phantasievollen Architekturen seiner Hintergründe waren in den Niederlanden beliebt (eine ähnliche Kuppel mit Umgang und Scheitelöffnung wie auf dem Einzug Christi in Jerusalem (Nr. 13) kommt z. B. auf der Berliner Kreuzgruppe des Jan van Eyck vor<sup>344</sup>).

Abb. 27

Wir haben uns also unter niederländischen Bildwerken der Jahrzehnte vor 1470 nach Vergleichbarem umzusehen. Unter den wenigen aus dieser Zeit erhaltenen Denkmälern gibt uns das Heilige Grab von Soignies im Hennegau ungefähr einen Begriff von der künstlerischen Umgebung, aus der unser Schnitzer kam<sup>345</sup>. Natürlich muß man berücksichtigen, daß es sich im einen Fall um monumentale Rundfiguren aus Stein, im anderen Fall um 42 cm hohe flache Holzreliefs handelt.

Auch in Soignies finden wir lebhaft agierende Figuren mit geringer körperlicher Substanz, zerfurchten Gesichtern und unruhigen, regellosen Gewandfalten. Im einzelnen vergleiche man die Frauen hinter dem Grab im Relief Nr. 17 mit den beiden Frauen im Heiligen Grab (Ring, Beitr. T. 39 bei S. 288), ferner die Köpfe des Engels am Grabe (Relief Nr. 17) und des Johannes in Soignies (Ring, B., Abb. 305) oder den Kopf einer der bärtigen Figuren im Lazarusrelief (Nr. 11) mit dem Haupt des Joseph von Arimathia oder des Nikodemus (Ring, ZBK, Abb. 5, 6): Man entdeckt ähnliche Kopfbildungen bis hin zu den spitzen Nasen und eine ähnlich unruhige Zeichnung der Gesichter. In den Gewändern erscheinen hier und dort neben dünnem Gefältel gelegentlich raumhaltigere Faltenwülste, in Konstanz z. B. bei der Magdalena am Grabe (Nr. 17), in Soignies besonders an der zweiten Frau von links (Ring, ZBK, Abb. 1). Bei beiden Meistern treffen wir auch die gleiche Intensität der Gebärdensprache. Ebenso eindringlich und abwechslungsreich wie beim Einzug in Jerusalem die Gebärden der Verehrung sind am Heiligen Grab in Soignies die Gebärden des Schmerzes gestaltet — und mit der gleichen Routine. (Die beträchtlich höhere Qualität des Steinwerks kann dabei außer Betracht bleiben.) Schließlich treffen wir hier wie dort einen ähnlichen Reichtum an Kopfbedeckungen. Und die Gewänder der Figuren in Soignies sind mit der gleichen Gewandtheit nach ihrer Stofflichkeit charakterisiert wie beispielsweise Gras und Bäume in Konstanz.

Das Heilige Grab in Soignies wird von Grete Ring „vorsichtig zwischen 1440 und 1450“ datiert. Sein Meister wirkte also in der Zeit, da der Konstanzer Schnitzer seine Ausbildung empfangen haben kann. Wir dürfen annehmen, daß unser Türschnitzer aus den Niederlanden kam, daß er dort gelernt hat und vielleicht selbst ein Niederländer war.

Somit erhalten wir das merkwürdige Ergebnis, daß in Konstanz nach Niklaus Gerhaert und unabhängig von ihm noch ein zweiter niederländischer oder niederländisch geschulter Bildhauer tätig war. Er scheint weder durch das Chorgestühl (oder den Altar, soweit wir das beurteilen können) angeregt zu sein, noch wurde das Chorgestühl durch ihn beeinflusst, wenn man von seiner Einwirkung auf die

344 Max J. Friedländer, die altniederländische Malerei, Berlin und Leyden 1924—37, Bd. 1, Tafel XXXII; Theodor Musper, Untersuchungen zu Rogier v. d. Weyden und Jan van Eyck, Stuttg. o. J., Abb. 130, u. a.

345 Das Werk steht in der Kirche St. Vincent. Abgebildet bei Grete Ring, ZBK und Beiträge, a. a. O.

Schnitztechnik des „Meisters der Südwanen“ und dadurch auf einige Miserikordien absieht. Es ist undenkbar, daß die Landschaftsreliefs am Gestühl etwa auf ihn zurückgehen, denn seine lockere, kleinfigurige Kompositionsweise ist von der straffen, großfigurigen des Gestühls grundverschieden; auch die Landschaften selbst formt er ja ganz anders als Niklaus Gerhaert und die Schnitzer des Gestühls.

Vielmehr muß es umgekehrt gewesen sein: Man wollte nach dem Vorbild von Niklaus Gerhaerts Altar und Gestühl auch an der Tür Reliefs mit Landschaft haben; und da gerade ein Bildhauer in Konstanz weilte, der dank seiner Herkunft diese Arbeit besonders gut verrichten konnte, so stellte man ihn dazu an. Seiner zeichnerischen Schnitzweise nach könnte er auch graphisch oder als Maler tätig gewesen sein. Urkundlich ist er nicht zu fassen. Er kann sich nur kurze Zeit in Konstanz aufgehalten haben.

Es ist lehrreich, seine dünnen Figuren mit den vollaftigen, anmutigen und beseelten Gestalten Niklaus Gerhaerts zu vergleichen. Wie „oberrheinisch“ mutet doch im Grunde Niklaus daneben an! Aber kennen wir eigentlich genug die Möglichkeiten der niederländischen Bildnerie, wo wir immer nur auf die wenigen erhaltenen Werke zurückgreifen müssen?

Wenn wir die vier Kirchenväter an den Konsolen der Trazegnies-Kapelle in der Wallfahrtskirche zu Hal betrachten<sup>346</sup>, so eröffnet sich uns eine ganz andere Welt der niederländischen Bildhauerkunst. Dort am ehesten könnte die künstlerische Heimat des Niklaus Gerhaert sein. Dort jedenfalls spüren wir etwas von seinem Geist. Und von den sitzenden Kirchenvätern der Haler Konsolen bis zu den knienden oder hockenden Gestalten über den Konstanzer Wangen ist im Grunde kein großer Schritt<sup>347</sup>.

### III. HEINRICH ISELIN, SEINE WERKE UND SEINE KUNSTGESCHICHTLICHE STELLUNG

#### DAS WEINGARTENER CHORGESTÜHL

##### Übersicht

Wenden wir uns nun dem vierten großen Werk der Haiderwerkstatt zu, dem Weingartener Chorgestühl:

Die Wittelsbacher Kunstsammlung im Schloß von Berchtesgaden enthält zwölf spätgotische Halbfiguren. Sie wurden Anfang des 19. Jahrhunderts von den Bayern

346 Richard Hamann, spätgotische Skulpturen der Wallfahrtskirche in Hal. Belgische Kunstdenkmäler (herausgeg. von Paul Clemen), 1. Bd., München 1923, Abb. 257—260.

347 Übrigens ist auch das Badener Kruzifix Niklaus Gerhaerts im Haler Triumphkreuz im Grundsätzlichen vorgebildet (gestreckter Typ mit geöffneten Händen, realistische Körpermodellierung und wehendes Lententuch). Hamann (a. a. O.) bespricht das Kruzifix und die Haler Konsolen zusammen mit Werken der Jahrhundertmitte (Abb. 254 bei Hamann).



aus Weingarten mitgenommen, verschwanden dann und wurden 1905 durch Kronprinz Ruprecht wieder aufgefunden (Baum S. 40, Anm. 3).

Die Figuren sind aus Eichenholz geschnitzt, durchschnittlich 60 cm hoch und 65 cm breit, also ungewöhnlich groß, und stammen — wie wir noch bestätigen werden — von einem verlorenen Weingartener Chorgestühl<sup>348</sup>. Das Museum zeigt sie den Besuchern unter den folgenden Bezeichnungen in der folgenden Reihenfolge:

- 1) Prophet, 2) David, 3) Moses, 4) Prophet,
- 5) Prophet, 6) Markus, 7) Lukas, 8) Prophet,
- 9) Geselle, 10) Baumeister, 11) Abt, 12) Kaiser Friedrich III.

Ich behalte die Numerierung des Museums um einer einfacheren Verständigung willen bei<sup>349</sup>.

### Der Darstellungsinhalt

Die meisten Figuren haben kein spezielles Attribut. Die in der Literatur und im Museum verwendeten Bezeichnungen sind darum größtenteils willkürlich und weichen auch untereinander ab.

Die ersten acht Figuren gelten als Propheten und Evangelisten. Das Museum bezeichnet die sechste und siebente als Markus und Lukas, die anderen als Propheten. Nach Baum und der übrigen Literatur enthält der Zyklus nicht nur zwei Evangelisten — was ja erstaunlich wäre —, sondern vier, und zwar soll die vierte (jugendliche und bartlose) Figur Johannes, die sechste Matthäus, die achte Markus sein.

In Wirklichkeit lassen sich von den ersten acht Figuren nur zwei Propheten unmittelbar bestimmen: Man erkennt David (Nr. 2) an der Harfe und Moses (Nr. 3) an den „Hörnern“.

Abb. 31

Abb. 32 Ein weiterer Prophet (Nr. 1) hat an der Mütze über einer Wolkenabbreviatur ein großes M mit Krone darüber: ein Symbol der Maria. Es muß sich um den Propheten handeln, der auf die Jungfrau Maria hinweist, also um Jesaias: „Ecce virgo concipiet et pariet filium“ (Jes. 7, 14; oder, wie es später in das bekannte Weihnachtslied einging: „Das Röslein, das ich meine, davon Jesaias sagt, hat uns gebracht alleine Marie, die reine Magd“). Um keinen Zweifel an der Deutung zu lassen, trägt

348 Genaue Beschreibung, sowie Angaben der Maße und des Erhaltungszustandes bei Baum, S. 40 ff. — Vgl. zu allem folgenden auch das Referat von Irmgard Herrmann, der Bildschnitzer Heinrich Iselin, Heidelberg, SS 1951.

349 Hier ein Abbildungsnachweis mit den in der Literatur üblichen Bezeichnungen der Figuren (B = Baum; Kat. = Katalog des Berchtesgadener Museums; KG = Karl Gröber; WP = Wilhelm Pinder, die deutsche Plastik des 15. Jhts. München 1924):

- 1) Prophet . . . . . : (Foto Marburg Nr. 110 990)
- 2) David . . . . . : W 35a/B 15a
- 3) Moses . . . . . : Kat. d. Bayr. Nat. Museums
- 4) „Johannes“ . . . . . : W 32a
- 5) „Zahnloser Prophet“ . . . . . : W 38a/KG 57
- 6) „Matthäus“ („Évang.“ m. Buch): Pinder 367/WP 59
- 7) „Lukas“ („Prophet“ m. Brille): W 34b/V 52
- 8) „Markus“ . . . . . : F 113/B 16a/WP 60
- 9) „Geselle“ . . . . . : W 33a/KG 56/F 115
- 10) „Baumeister“ . . . . . : Kat. 7
- 11) Abt . . . . . : F 112/B 16b
- 12) Kaiser . . . . . : W 34a/V 53/F 114



der Prophet am Gewandsaum rund um den linken Oberarm (von der Schulter an nach rechts gelesen) die Buchstaben: E · S · A · I · A<sup>350</sup>. An der Rückseite der Kopfbedeckung erkennt man ein vierpaßähnliches Gebilde zwischen vier Blättern, darüber eine Taube. Die Taube symbolisiert den Geist Gottes (Jes. 11, 2; 42, 1), der seit dem Mittelalter mit dem Heiligen Geist des Neuen Testaments gleichgesetzt wird. Nach der Weissagung des Jesaias (11, 1—2) ruht der Geist des Herrn über der Blume aus der Wurzel Jesse: „ . . . et flos de radice eius ascendet. Et requiescet super eum spiritus Domini.“ Möglicherweise meint also der blattgeschmückte Vierpaß (eine abgekürzte Form der Maßwerkrose) diese den Messias symbolisierende Blume.

Von den übrigen Figuren halten zwei lediglich ein Spruchband, eine (Nr. 6) Spruchband und Buch, eine andere (Nr. 7) Spruchband und Brille und die letzte (Nr. 8) ein Spruchband und einen beutelartigen Gegenstand mit Quasten, der ums linke Handgelenk gelegt ist und bisher nicht gedeutet wurde<sup>351</sup>. Abb. 33

Der einzige Anhaltspunkt für das Vorhandensein von Evangelisten ist wohl das Buch der sechsten Figur. Man wundert sich, daß nur ein Evangelist so gekennzeichnet wurde, und fragt sich, welcher. Doch man findet keine Antwort. Auch die Spruchbänder bleiben stumm; wenn sie überhaupt eine Inschrift trugen, war sie aufgemalt und ist heute verschwunden. Ergebnislos bleibt auch der Versuch, die Figuren nach Kopf- und Tracht mit einem gesicherten Evangelistenzyklus in Einklang zu bringen. Es verblüfft daher, daß die Benennungen ohne Fragezeichen, wie eine Selbstverständlichkeit, vorgetragen werden. In Wirklichkeit ist alles ungewiß.

Die vier letzten Figuren haben besondere Attribute. Man sieht in ihnen Darstellungen von Zeitgenossen.

Das gilt wohl zu Recht von der elften Figur. Sie stellt, nach Stab und Kleidung, einen Abt dar, und gemeint ist sicherlich Kaspar Schiegg, der nach dem Brand von 1477 die Weingartener Klosterkirche erneuern und das Gestühl anfertigen ließ. Abb. 34

Die neunte und zehnte Figur, jede mit Zirkel und einem „Winkel“ versehen, gelten als Bauleute. Die erste, die jünger, bartlos und — als einzige Figur — barhäuptig ist, bezeichnet man als „Gesellen“, die andere, ältere und bärtige, als „Baumeister“. Gleich zwei Bauleute also, zwei Vertreter ein und desselben weltlichen Standes, gegenüber einem einzigen Geistlichen, dem Abt — das ist erstaunlich! Wie erklärt sich diese Bevorzugung weltlicher, noch dazu untergeordneter Personen am Chorgestühl einer Abteikirche?

Sie ist nicht zu erklären. Vielmehr erhebt sich der Verdacht, daß mit den herkömmlichen Bezeichnungen irgend etwas nicht in Ordnung sei.

Bei der ersten Figur ist nichts einzuwenden. Der glattrasierte Mann in seiner schlichten Tracht mit Zirkel und Winkeleisen wird wirklich ein Vertreter der Bauhütte sein, kein Geselle vermutlich, sondern der *Baumeister* selbst. Es mag kein Zufall sein, daß er als zeitgenössische und noch dazu weltliche Person an solchem Ort die Mütze in der Hand hält<sup>352</sup>. Abb. 34

350 Die übrigen Zeichen an den Gewandborten der Propheten Nr. 1 und Nr. 5 (vgl. auch Baum, S. 42, Anm. 1, 2) sind bis jetzt ungedeutet, vielleicht ohne Sinn.

351 Ich frage mich, ob es sich nicht um einen Beutel für Schriftrollen handeln kann. Für Bücher verwandte man ähnliche Beutel (Beispiele: der Ulmer Quintilian, V 18, und die Helena im Stuttgarter Landesmuseum, V 74).

352 Obwohl derlei anderwärts nicht immer gefordert wurde.

Abb. 35 Wie steht es nun mit der andern Figur? Im Gegensatz zu dem wirklichen Baumeister und dem Abt hat sie ein Spruchband bei sich. Meint sie also vielleicht doch keinen Zeitgenossen? Die Figur greift sich mit der rechten Hand an den Bart. Eine solche Pose will das Nachdenken sinnfällig machen, und wir kennen sie von Gelehrten darstellungen her. In ähnlicher Weise faßt z. B. der Cicero am Ulmer Chor-gestühl an seinen Bart (Vöge T. 34). Sollte also auch die Weingartener Figur einen heidnischen Weisen darstellen? Auch die aufwändige Kopfbedeckung spräche dafür. Vor allem aber ist das Attribut in der linken Hand ja gar kein Winkeisen wie bei dem sog. „Gesellen“, sondern ein etwas ungenau geformter *Quadrant*. Ein solches Gerät dient zum Messen der Winkelabstände am Himmel. Nicht das Attribut eines Baumeisters also hat die Figur, sondern das Attribut eines Astronomen oder Astrologen. Sie wird demnach tatsächlich einen der heidnischen Weisen darstellen, entweder den Ptolemäus (der ohne weiteres mit Zirkel und Quadrant statt der Armillarsphäre erscheinen könnte) oder aber, was noch weit wahrscheinlicher ist, den *Vergil*.

Vergil als Astrologe mag zunächst befremden; tatsächlich aber wurde Vergil mehrfach in astrologischer Funktion mit einem Quadranten dargestellt. Zwei Beispiele aus dem 14. Jahrhundert finden sich bei Vöge, Abb. 45 und 46<sup>353</sup>. Abb. 46 zeigt Vergil inmitten einer Astrologenversammlung, wie er einen Quadranten gegen den Himmel hält, um die Stellung des Saturn zu messen. Saturn war der Stern „der wiederkehrenden saturnischen Zeit“, einer „goldenen . . . Zeit der Gerechtigkeit, des Friedens und der Fülle“<sup>354</sup>; und Vergil hatte in seiner vierten Ekloge das Kommen dieser neuen Zeit und die Geburt eines Retters verkündet<sup>355</sup>. Vergil hat demzufolge eine bevorzugte Stelle im christlichen Heilsplan<sup>356</sup> und kann in einem Zyklus der antiken Weisen kaum fehlen.

Abb. 36 Die letzte Figur (Nr. 12) stellt einen Kaiser dar. Seine Linke hält das Szepter und deutet zugleich auf den Reichsapfel, der offensichtlich der geöffneten Rechten entfallen ist; sein Blick ist nach oben gerichtet. Die Figur gilt gewöhnlich als Kaiser Friedrich III. und ist auch im Museum so bezeichnet. Auch wenn man es hinnimmt, daß der zeitgenössische Kaiser nicht porträtähnlich gebildet ist, muß man doch beim Blick auf den Reichsapfel Verdacht schöpfen. Den regierenden Kaiser mit entfallenem Reichsapfel darzustellen, wäre selbst in der Abgeschlossenheit eines Mönchschloßes zu weit gegangen. Irgendeine boshafte politische Anspielung wäre an solchem Ort weder angemessen, noch sinnvoll gewesen. Das Motiv muß vielmehr einen tieferen Sinn haben und wird aus der christlichen Heilslehre zu erklären sein. Hier hat Vöge die Lösung gefunden (S. 138, Anm. 23):

„Iselins Kaiserbüste, früher auf Kaiser Sigismund getauft, dann (von Philipp M. Halm) auf Friedrich III., stellt offenbar den Kaiser Augustus dar, und zwar in dem Augenblick, wo er, betroffen von dem Wort der Sibylle, von ihrem: ‚hic puer est cerne te maior, Octaviane‘, das Zeichen seiner Herrschaft, den Reichsapfel, fahren läßt, während er mit der Linken fragend auf ihn hindeutet. ‚Et regem poten-

353 Man erkennt darauf genau den Quadranten, sieht sogar die Gradeinteilung, den lotrechten Zeiger und die Visiervorrichtung an der oberen Kante.

354 Vöge S. 113 und S. 108.

355 als Sprecher der cumäischen Sibylle.

356 vgl. auch seine Stelle auf Abb. 44 bei Vöge!

tiorem ipso natum esse intimavit, sagt das Spekulum von der Sibylle. Das ist in dieser Büste erläutert.“ Soweit Vöge, und zweifellos hat er recht.

Wenn nun ein solcher Vorgang gezeigt wird, so müßte neben Augustus eigentlich auch die tiburtinische Sibylle vorhanden sein, denn *sie* ist ja die Hauptgestalt, *ihre* Rolle im Heilsgeschehen soll anschaulich gemacht werden. Sollte also unter den Figuren eine Frau sein?

Tatsächlich wird im Kunstinventar des Berchtesgadener Schlosses eine der Figuren, nämlich der Prophet Nr. 8 — alias „Markus“ — als „Sibylle“ bezeichnet<sup>357</sup>. Das ist erstaunlich, weil in der Fachliteratur meines Wissens nie von einer Sibylle die Rede war. Nach Meinung der Schloßverwaltung handelt es sich bei der fraglichen Figur „der Kleidung nach (Kopftuch) wohl mit Sicherheit um eine alte Frau“. Dem steht nur das eine entgegen, daß die Haare für eine Frau zu kurz sind; denn Frauen jeden Alters pflegte man damals mit langen Haaren darzustellen. Wenn die Figur trotzdem eine Sibylle meint, muß man sich wohl vorstellen, daß das Kopftuch das eigentliche, lange Haar verdeckt und nur der Stirn entlang eine Art abgerissener Haarfransen freiläßt<sup>358</sup>.

Ihrer Haltung und Kopfwendung nach eignet sich die Figur durchaus als Pendant zu Augustus. Setzt man voraus, daß beide Figuren in der üblichen Weise, mit Blick ins Chorinnere, über einer Pultwange angebracht waren (vgl. den folgenden Abschnitt!), so lassen sie sich ohne weiteres symmetrisch zusammenordnen, entweder an einem Durchlaß einander gegenüber — oder nebeneinander, jedoch an verschiedenen Gestühlshälften, also durch das Chorinnere getrennt wie die Sibyllen und Weisen des Ulmer Gestühls. Die starke Kopfwendung der „Sibylle“ spricht eher für die zweite Möglichkeit; ihr Blick ist dann genauer auf Augustus gerichtet. Augustus selbst blickt nach oben; vermutlich befand sich in der Richtung seines Blicks eine Maria mit dem Christusknaben, dessen Kommen die Sibylle weissagt („hic puer est carne te maior, Octaviane“) <sup>359</sup>.

Weitere Sibyllen sind unter den zwölf Halbfiguren nicht zu finden — so schön es wäre, auch dem mutmaßlichen Vergil seine Cumäa zuzuordnen. Die Figuren deswegen für unvollständig zu halten, ist nicht notwendig. Auch am Konstanzer Gestühl und seinen Vorläufern spielte ja das Sibyllenthema eine geringe Rolle, falls überhaupt Sibyllen dort vorkamen (vgl. Anm. 158).

Dagegen dürfen wir annehmen, daß der Weingartener Zyklus noch mehr heidnische Weise enthielt, ja, daß außer den beiden Zeitgenossen (Abt und Baumeister)

357 Diese Kenntnis verdanke ich einer schriftlichen Mitteilung der Schloßverwaltung, der ich an dieser Stelle für ihre freundlichen Auskünfte herzlich danken möchte.

358 Leider erst nach Abschluß meines Manuskripts erreichte mich die folgende Mitteilung der Berchtesgadener Schloßverwaltung: Im April 1964 wird ein neuer Museumskatalog erscheinen, der z. Z. von Herrn Generalkonservator a. D. Dr. Heinrich Kreisel bearbeitet wird. Die Schloßverwaltung war so freundlich, auf meine Anfrage hin Herrn Dr. Kreisel um seine Ansicht wegen der Sibyllenhaare zu bitten. Herr Dr. Kreisel meint ebenfalls, die Frauenhaare seien durch das Kopftuch bedeckt, während man im Museum der Ansicht ist, daß die Frau eben ihres Alters wegen keine längeren Haare mehr hat.

359 Dafür käme das Dorsal, das Gespreng oder auch der Hochaltar in Betracht. Im letzten Fall müßte sich die Augustusfigur an der östlichen Wange der Epistelseite befinden haben (d. i. vom Altar her gesehen die erste Figur links), die Tiburtina daneben auf der Evangelienseite.

überhaupt nur Propheten und heidnische Seher dargestellt waren. Daß man sich nach Vorbildern für solche Seher umgesehen hat, zeigt ein nebensächliches Motiv, nämlich die Brille der siebenten Figur. In einer gemalten Sibyllen- und Philosophenfolge Hermanns vom Ring, die nach Vöge (S. 139, 133 ff.) auf einen wohl sträßburgischen (?) Zyklus aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts zurückgeht, setzt einer der Philosophen — dort ist es Vergil — seine Brille in ähnlicher Weise vor die Augen wie die Weingartner Figur (Vöge, Abb. 51, 52). Wahrscheinlich soll das Motiv auch in Weingarten einen Gelehrten kennzeichnen, keinen Propheten.

Auch das Buch der sechsten Figur wird unter diesen Umständen als das Attribut eines Weisen zu deuten sein. Nichts spricht für die Anwesenheit von Evangelisten.

Der Zyklus enthält also vermutlich fünf alttestamentliche Propheten, fünf heidnische Seher (Augustus und die „Sibylle“ mitgerechnet) und zwei Zeitgenossen. Wie richtig hat doch Wertheimer gesehen, wenn er (S. 60) sagt: „Der übersteigerte, oft bis ans Extatische heranreichende Ausdruck steht nur den Aposteln und Propheten — und dem Kaiser als einem außerordentlichen Menschen — zu, nicht dem Abt und dem Gesellen. Diese werden in einer für sie typischen Tätigkeit festgehalten.“ Den „Baumeister“ übergeht Wertheimer dabei stillschweigend, weil er sich seiner Beobachtung nicht fügt. Jetzt wissen wir, daß auch der „Baumeister“ einen Seher darstellt und der Kaiser, der gar kein Zeitgenosse ist, ebenfalls prophetische Funktion hat.

Wenn die Spruchbänder einmal Inschriften getragen haben, so muß der Text ähnlich gelautet haben wie auf den Spruchbändern in der schwäbischen Handschrift der „Erlösung“ aus dem Jahre 1465 (jetzt in der Nürnberger Stadtbibliothek, Mscr. Solger 15; 4 Abbn. bei Vöge, V 47—50), also z. B.:

Moyses ductor populi Israhel: Domine mitte qui mittendus est.

Ysayas: Ecce virgo concipiet et pariet filium . . .

Virgilius: Tempora novissima venient.

Sibilla: Hic puer est cerne te maior Octaviane.

### Die ursprüngliche Anordnung der Figuren

Da die Weingartener Bildwerke eine ähnliche Gesamtform haben wie die Halbfiguren über den Pultwangen des Ulmer Chorgestühls und seiner Verwandten, werden auch sie ursprünglich die Wangen eines Chorgestühls bekrönt haben.

Dem widerspräche die Angabe Baums, daß an fünf Figuren (in Wirklichkeit sind es sechs!) die Rückseite unbearbeitet sei. Die Figuren mit unbearbeiteter Rückseite könnten nicht freistehend die Wangen geziert haben, zumindest nicht zwischen den anderen, bearbeiteten. Ihr Platz müßte irgendwo an der Wand, etwa am Dorsal, gewesen sein, wie z. B. Halm auch annimmt<sup>360</sup>. Die Hälfte der Figuren hätte dann also eine Gruppe für sich gebildet, vielleicht auch mehrere Gruppen, die, unter sich

360 Ph. M. Halm, die Neuerwerbungen des Bayrischen Nationalmuseums, Münchner Jahrbuch 1907, I, S. 143. — Baum erklärt die unbearbeiteten Rückseiten damit, daß einige Figuren unvollendet geblieben seien. Das schließt er auch aus dem Fehlen der Spruchbandinschriften und der mangelnden Durchbildung einzelner Hände. Aber abgesehen davon, daß die Inschriften aufgemalt sein konnten und die Hände je nach Charakter und Alter des Dargestellten verschieden gebildet sind, — warum hätten gerade die sichtbarsten Figuren des Gestühls unfertig abgeliefert werden sollen?



zusammengehörig, sich von der freistehenden Gruppe ikonographisch gesondert hätten. Welche Figuren aber sind das?

Es sind Nr. 4 und Nr. 6—10, also die vier sogenannten Evangelisten und die beiden vermeintlichen Bauleute — mit anderen Worten: es sind Figuren, die nach der irrtümlichen Meinung einer späteren Zeit jeweils zusammengehörten, ursprünglich aber *keine* Gruppen bildeten. Hiermit dürfte nun der Schlüssel gefunden sein, sowohl für das Phänomen der „unbearbeiteten“ Rückseite wie für die landläufige Benennung der Figuren.

Betrachtet man nämlich die sechs flachen Rückseiten genauer, so entdeckt man an den glatten Flächen eingetiefte Faltentäler oder andere Vertiefungen, die sehr wohl bearbeitet sind. Nicht *unbearbeitet* sind also diese Rückseiten, sondern nachträglich abgesägt. Dabei sägte man so flach, daß nicht alle bearbeiteten Teile der Rückseite verschwanden<sup>361</sup>.

Es scheint, daß die Figuren vor ihrer geheimnisvollen Entdeckung durch Kronprinz Ruprecht schon einmal museal aufgestellt waren. Dabei stand wahrscheinlich nur die eine Hälfte frei, und die anderen, die abgeflachten, waren, vermutlich darüber, an der Wand oder sonstwo<sup>362</sup> angebracht. Man befestigte also wohl die vier vermeintlichen Evangelisten (höchst sinnvoll!) über den Propheten und die beiden „Bauleute“ über ihren vornehmeren „Zeitgenossen“; das sparte Platz.

Auf alle Fälle war schon damals die irrtümliche Einteilung in vier Propheten, vier Evangelisten und vier Zeitgenossen entstanden. Die späteren Benennungen fußten also bereits auf einer langjährigen Tradition und wurden darum wie Tatsachen ausgesprochen und hingenommen<sup>363</sup>.

Nachdem nun festgestellt ist, daß die Weingartener Figuren vollrund gearbeitet waren, gibt es keinen Zweifel mehr über ihren *Ort am Gestühl*: Sie bekrönten die Wangen der vorderen Pulswangen im Osten, im Westen und an den Durchgängen. Wie das Ulmer war demnach auch das Weingartener Gestühl zweireihig. Es war aber wohl etwas kleiner, denn die vorderen Sitzreihen hatten — entsprechend der Zahl von je sechs Figuren — nicht drei Durchgänge wie in Ulm, sondern nur zwei<sup>364</sup>.

Für die *Reihenfolge der Figuren* sehe ich keine Anhaltspunkte. Die Bildwerke sind heute ja völlig isoliert; der Fall liegt nicht so günstig wie etwa in Katharinenthal (siehe unten!), wo die Figuren wenigstens noch mit den Sitzen verbunden sind. Auch das Programm erlaubt anscheinend keine Rückschlüsse; es war offensichtlich nicht so systemvoll ausgeklügelt wie das Ulmer.

### Der Meister

Der Meister der Weingartener Bildwerke läßt sich mit Hilfe von Stil- und Quellenkritik ermitteln (vgl. das vorletzte Kapitel, S. 19 f.). Es ist *Heinrich Iselin*. Die Tischlerarbeit an dem Gestühl hat Simon Haider mit seinen Gesellen in Weingarten ausgeführt (vgl. Heft 81, S. 37 f.).

361 Bei der ohnehin ziemlich flachen vierten Figur mußte man nur wenig entfernen; daher konnte Baum es übersehen.

362 Es gibt seltsame Dinge auf diesem Gebiet!

363 Auf welche Weise die Bezeichnung der einen Figur als Sibylle in das Kunstinventar kam, konnte ich leider nicht ermitteln.

364 Selbstverständlich könnte auch der westliche Teil des Gestühls, wie etwa im Kloster Blaubeuren, in nordsüdlicher Richtung, parallel zu den Chorschranken, gestanden haben.



## Entstehungszeit

Nachdem wir jetzt wissen, daß Haiders Weingartener Werk das Chorgestühl der Abteikirche war, läßt sich die Entstehungszeit denkbar genau angeben: Nach Buce-lins Annalen wurde das Chorgestühl 1478 vollendet. Begonnen wurde es nach dem Klosterbrand vom Himmelfahrtstag 1477 (vgl. Heft 81, S. 38). Wir haben gesehen, daß diese Daten sich quellenkritisch noch mehrfach stützen lassen; die irrige, auch im Museum angegebene Jahreszahl 1487 sollte also endgültig aus der Literatur ver-schwinden.

Aus der relativ kurzen Entstehungszeit darf man vielleicht schließen, daß das Werk weniger Bildschmuck enthielt als das Konstanzer oder das Ulmer Gestühl.

## Gehilfenanteil

Im Gegensatz zum Konstanzer Gestühl läßt sich bei den Weingartener Wangen-figuren kein Anteil *bestimmter* Gehilfen abtrennen. Man wird da und dort schwä-chere Stellen entdecken, die von Gehilfenhand herrühren dürften, doch war die Zusammenarbeit von Meister und Gehilfen anscheinend so eng, daß keine klare Abgrenzung möglich ist. Fast alle Figuren können praktisch als eigenhändiges Werk Iselins gelten.

Lediglich der Moses ist in seiner ganzen Erscheinung steifer, beinahe leblos im Vergleich zu den übrigen Figuren. Seine Gliedmaßen sind ungefüge, und sein Bart hängt wie ein Brett vor der Brust (vgl. dagegen den Kaiser!). Ein weniger tempera-mentvoller Konstanzer Gehilfe muß den Moses übernommen haben. Iselin hat nur nachträglich die feimbewegte Oberfläche, vor allem im Gesicht, modelliert und da-durch die Figur den anderen angeglichen.

Ehe wir auf die Leistung und die kunstgeschichtliche Stellung Iselins eingehen, wollen wir sein übriges Werk zusammenstellen, soweit uns das heute noch mög-lich ist.

## DIE HALBFIGUREN DER KONSTANZER MÜNSTERTÜR

Was kann Iselin in *Konstanz* noch geschaffen haben? Es ist von vornherein wahr-scheinlich, daß man die Münstertür, als sie gegen 1504 vergrößert werden mußte, wieder der Haiderwerkstatt, dem damals führenden Unternehmen, übergab. Im übrigen blieb ja die Meisterinschrift Haiders auch nach der Vergrößerung an der Tür sichtbar, und schon aus diesem Grunde ging es kaum an, eine andere Werkstatt damit zu betrauen.

Der Bildhauer, der damals nachweislich mit Hans Haider zusammenarbeitete, war nun Heinrich Iselin. Die beiden Meister führten in jenen Jahren ihre großen auswärtigen Aufträge aus (vgl. Heft 81, S. 41), und zweifellos haben sie auch bei Aufträgen ihrer eigenen Stadt zusammengearbeitet. Es ist völlig unwahrscheinlich, daß Haider gerade am Hauptportal des Doms, an einer der bedeutendsten und sicht-barsten Stellen der ganzen Stadt, einen untergeordneten Gehilfen beschäftigt hätte. Wir dürfen also an den Figuren der neuen Portalteile schon infolge grundsätzlicher Überlegungen die Hand Iselins erwarten.

## Die frühere Forschung

Die frühere Forschung hat sich selten mit den Türheiligen befaßt und nur gelegentlich eine Zuschreibung versucht. Am Anfang, als man noch an eine Entstehung um 1470 glaubte, sah man ein Werk Simon Haiders oder Niklaus Gerhaerts in ihnen<sup>365</sup>. Als dann Dehio (im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III) aus stilistischen Gründen eine spätere Entstehung (um 1500) postuliert hatte, nannte Rott (Text S. 182) Heinrich Iselin als den Meister, weil dies „als nächstliegend anzunehmen“ sei. Doch beeinträchtigte Rott, wie gewöhnlich, die Glaubwürdigkeit seiner Äußerung, indem er sie mit der absurden und nachweisbar falschen (vgl. S. 21) Behauptung verquickte, Iselin habe die „retrospektive Meisterinschrift“ als „nachträgliche Familienehrung“ und „Ehrenrettung“ Simon Haiders angebracht, als „öffentlichen Protest“ gegen Behauptungen, „die dahin zielten, als hätte der alte Haider mit eigentlicher Kunst nie etwas zu tun gehabt“.

Zuletzt nennt Reiners (S. 370), zögernd und ohne nähere Begründung, nochmals den Namen Iselin: Als „Meister möchte man Iselin vermuten, der die Büstenreliefs des Chorgestühls schnitzte, wobei die höhere Vollendung sich durch den zeitlichen Abstand von etwa zwei Jahrzehnten erklären könnte“.

Betrachten wir nun die Werke selbst!

## Übersicht

In den rechteckig überhöhten Lünetten befindet sich auf beiden Türflügeln eine in Relief geschnitzte Halbfigur, umrahmt von einem dreipaßförmigen, reichen Stabwerkgefüge. Die Figuren sind etwa 65 cm hoch und 90 cm breit. Die linke, im Bischofsornat, mit Buch, Kelch und Spinne, stellt den hl. Konrad dar; die rechte, in zeitgenössischer weltlicher Tracht, mit Buch, Palmzweig und der Inschrift „SANTA ILLA . . .“ am sichtbaren Teil des Mieders, den hl. Pelagius.

## Der Pelagius

Der Pelagius (R 328) ist mit großartigem Schwung in den Rahmen komponiert. Abb. 37 Der obere Halbkreis des Dreipasses umgibt das Haupt wie ein Heiligenschein. Die unteren Kreisformen umfassen die Arme und schwingen teilweise in den Gewandsäumen der Figur als andere Kurven weiter. Auch der obere Halbkreis wird von einer Querfalte des Mantels — rechts vom Buch — wieder aufgenommen; und der Mützenrand schmiegt sich dem inneren Kreisstab an. Figur und Rahmen wachsen durch dieses Mit- und Gegenschwingen der Linien zu einer Einheit zusammen.

365 z. B. Franz Ottmann, das Grabmal Kaiser Friedrichs III. in der Wiener Stephanskirche, Mitteilungen d. k. k. Zentr. Komm., 3. Folge, 5. Bd., 1906: „Ein charakteristischer Zug für die Formgebung unseres Meisters (N. Gerhaerts) ist die Neigung, das bauschig weichfallende Gewand in breiten, fast pompösen Gebärden zu entfalten, die aber durchaus als das natürlichste Betragen dieser breiten, saftstrotzenden Gestalten erscheinen. Schon dadurch sind auch die beiden Heiligen an den zwei eichenen Holztüren des Münsters als Werk des Meister Niklas zu erkennen; wenigstens muß die Zeichnung von ihm herrühren, die Ausführung mag dann Simon Haider besorgt haben.“

Das Antlitz der Figur ist leicht nach links gewandt; dieser Asymmetrie der Haltung antwortet eine Asymmetrie der Gesichtszüge: die linke Augenbraue ist z. B. höher geschwungen. Kontrapostisch zur Drehung des Kopfes greift die Hand mit dem Palmzweig weiter nach rechts aus, und auch die Mütze ist von der Stirnmitte weg nach rechts gedreht. Zu der kontrapostischen Spannung kommt ein Gegensatz von glatten, klar und einfach umgrenzten Gewandpartien (etwa dem Mieder oder dem Mantelkragen) und erregt quirlenden Faltenzonen oder Haarsträhnen an anderer Stelle. Den lebendigen Wechsel der Binnenformen umschließt dann wieder eine völlig ruhige, symmetrische, ja geometrische Umrisslinie.

Die Spannung der Gegensätze bestimmt nicht nur den formalen Charakter der Figur, da ja die Formelemente zugleich Seelisches ausdrücken: Fest gebaut und unerschütterlich erscheint der Heilige hinter seiner Brüstung; und doch, welche vibrierende Unruhe, welch gewaltsam verhaltenes Temperament spricht aus Gesicht und Händen! Betrachtet man das Phänomen von der Stilgeschichte her, so kann man sagen: hier durchdringen sich Spätgotik und Renaissance.

Eine solche Figur konnte in Konstanz nur Iselin hervorbringen. Schon die Gewandtheit der Komposition, die Kraft der Modellierung und der Charakterisierung schließen jeden anderen Konstanzer Schnitzer aus. Ein Vergleich mit den bekannten Werken Iselins bestätigt dieses Urteil schnell:

Natürlich finden wir die Handschrift des Meisters nach einem Abstand von drei Jahrzehnten nicht unverändert wieder. Um so deutlicher blieben aber die auffälligsten Merkmale erhalten. Die Gesamtform der Figuren mit dem nahezu halbkreisförmigen Körperumriß ist in den Halbfiguren des Konstanzer Gestühls schon vorgebildet. Und wohlbekannt sind uns auch die bewegte Modellierung des Gesichts, die energisch sich vom Haupt wegschlingelnden Haare (z. B. E 67), der kraftvolle Zeigegestus der rechten Hand (E 59, 64c, 69), die erregt gespreizten Finger der Linken (zahnloser Prophet, Weiser mit Buch, Sibylle, David), die zuckenden Falten — kurz, das ganze heftige Temperament des Meisters. Der Geist Iselins ist unverändert zu spüren, trotz der neuen, gebändigten Haltung der Figur.

### Der Konrad

Die andere Figur, der hl. Konrad, mutet dagegen steifer an. Ihr dreieckiger Umriss harmoniert schlecht mit dem geschweiften Rahmen, die Binnenkonturen verlaufen schwunglos und ohne Beziehung zu dem umgebenden Dreipaß, die rechte Hand greift ungeschickt und kraftlos an den Kelch (vgl. dagegen E 61a); das Breitgebaute der Nachbarfigur ist zwar angestrebt, doch wurde weder die äußere, noch die innere Wucht erreicht.

Diese Figur schuf ein Gehilfe, dem das Lebensgefühl der Renaissance noch fern lag. Iselin selbst wird nur das Gesicht übergangen haben.

Soviel ich sehe, ist in Konstanz sonst kein Werk Iselins erhalten. Wir müssen an anderen Orten weitersuchen. Die urkundlich verbürgten Bregenzer Werke gingen leider verloren<sup>366</sup>. Wir sind daher ganz auf die Stilkritik angewiesen.

## DER KAYSERSBERGER JAKOBUS

Wertheimer sagt bei der Besprechung der Werke Iselins (S. 60): „In die Zeit zwischen die Konstanzer und Weingartener Arbeiten, unmittelbar nach der Tätigkeit in Ulm<sup>367</sup>, muß der Kaysersberger Jakobus gesetzt werden.“ Das klingt, als wäre dieser Jakobus ein allgemein bekanntes und anerkanntes Werk Iselins. Dabei ging aber Wertheimer weder vor noch nach dieser unvermittelten Äußerung auf die Figur ein. Eine eigentliche Zuschreibung sucht man bei ihm und anderwärts vergeblich.

Vermutlich bezieht Wertheimer sich stillschweigend auf zwei Bemerkungen Pinders. Pinder, der Iselin den Schlettstädter Christuskopf zuschreibt<sup>368</sup>, sagt S. 388: „Es ist auch etwas vom Kaysersberger Jacobus darin“ (in diesem Christuskopf nämlich). S. 361 sagt er: „Entschieden früher (vor 1480) der Kaysersberger sitzende Antonius“ (er meint den Jakobus!). „Kaum denkbar, daß er von Gerhaert sei. Wundervoll bewegliche Hände gewiß, von elektrischer Spielkraft — indessen, das ist allgemein ‚1470‘ . . . In der Ahnenreihe des späteren Isenheimer Antonius ist . . . auch der Kaysersberger Antonius (lies: Jakobus) enthalten. Manches in den Haaren verweist schon auf den großartigen Schlettstadter Christuskopf.“

Weiter geht Pinder nicht. Wie weit Wertheimer eigentlich geht, ist seiner Formulierung nicht genau zu entnehmen, denn er spricht gleich darauf nicht mehr von Iselin persönlich, sondern allgemein von „dieser Schule“. Betrachten wir das Werk selbst:

Die Figur<sup>369</sup> befindet sich in der Pfarrkirche von Kaysersberg im Elsaß, sie ist aus Lindenholz, 1 m hoch und leider übermalt. Der Heilige sitzt aufrecht, in frontaler Haltung auf einem Stuhl. Die Unterschenkel hat er überkreuzt, die Unterarme predigend ausgestreckt; die Hände agieren mit beweglichen Fingern. Um den bärtigen Kopf wallen lange Locken; ein Pilgerhut mit Muschel sitzt darüber. Der Mantel ist vor dem Hals zusammengeknöpft; sein linkes Ende legt sich in vielen Faltschichten schwungvoll über die Knie.

Abb. 38

Der Kaysersberger Jakobus hat tatsächlich eine große Ähnlichkeit mit Iselins Konstanzer und Weingartener Figuren. Sie zeigt sich vor allem in dem erregten Ausdruck, den flatternden Haaren, den teigigen, auf dem Knochengerüst gleichsam verschiebbaren Fleishteilen des Gesichts mit den hängenden Wangen, den wulstigen Augenbrauen, den Falten an der Nasenwurzel usw. Der Jakobus erscheint in diesen Merkmalen manchen Weingartener Figuren — wie dem David, dem Augustus oder dem Weisen mit Buch — ähnlicher als diese einigen anderen Weingartener Figuren, z. B. dem Abt oder dem Baumeister (dem sog. „Gesellen“). Diesen beiden Figuren gleicht er aber wiederum in der Augenbildung. Typisch für Iselin sind die mit nervöser Geziertheit abgespreizten Finger; man denke nur an den Weisen mit Buch, die „Sibylle“ (F 113) oder den Konstanzer Pelagius. Am Konstanzer Chorgestühl erkennt man die Verwandtschaft mit dem Kaysersberger Jakobus an Dorsalfiguren wie dem Jakobus E 67 (Kopfform) oder dem Propheten E 64 a (Gefält), an den

367 Darüber im nächsten Abschnitt, S. 44 f.

368 Darüber unten, S. 45

369 Abgebildet bei Schmitt, T. 22.



Wangenreliefs etwa am Kopf des schlafenden Noah E 32 a (wobei der kleinere Maßstab zu berücksichtigen ist).

Kurzum, der Kaysersberger Jakobus könnte ein Werk Iselins sein — so wenig man das zunächst an einem so entfernten Ort vermuten würde.

Die Entstehungszeit läßt sich ungefähr abschätzen. Sicher gehört das Werk zeitlich nicht in die Nähe des Pelagius, sondern in die Nähe des Chorgestühls, also in die früheren Jahre. Zunächst scheint es den Weingartener Figuren mehr zu gleichen als denen des Konstanzer Gestühls. Das könnte aber daran liegen, daß die Konstanzer Figuren fast durchweg nicht so detailliert ausgearbeitet wurden wie die Weingartener — die Dorsalreliefs wohl deshalb, weil sie weiter vom Betrachter entfernt sind, die Wangenreliefs schon ihres kleineren Maßstabs wegen. Sieht man näher zu, so bemerkt man am Jakobus eine gewisse Starre, etwas Zugespitztes der äußeren und inneren Haltung, das ihn näher mit den Konstanzer Reliefs verbindet. Die Weingartener Figuren sind durchweg gelöster, lockerer; die Konstanzer und der Jakobus wirken kraftgeladener, wenn man es positiv, oder grobschlächtiger, wenn man es negativ ausdrückt. Der Unterschied ist nicht groß, aber unverkennbar. Er äußert sich auch am Faltenwerk: Beim Jakobus und den Konstanzer Figuren staut es sich noch in starren Knickungen etwas widerspenstig an den vorstehenden Körperteilen — in Weingarten ist es geschmeidiger geworden und versucht mehr die Bewegungen der Figuren zu begleiten und zu umspielen. Wie etwa bei dem Weisen mit Buch die Spreizbewegung der linken Hand von dem zuckenden Faltengrat rechts daneben in ein abstraktes Linienspiel umgesetzt und kontrapostisch variiert wird, das hat jedenfalls beim Jakobus noch nicht Seinesgleichen. In Konstanz scheint derartige zu beginnen, etwa beim Kopftuch des Andreas (E 63; vgl. S. 9). In Konstanz treffen wir gelegentlich — bei dem Propheten E 58 a — auch schon geschmeidigere Falten. Vielleicht also dürfen wir den Jakobus in die Zeit *vor* dem Konstanzer Gestühl setzen. Iselin hätte ihn dann wahrscheinlich vor seiner Ankunft in Konstanz geschnitzt. Die Figur wäre also gar nicht aus der Ferne importiert worden, sondern möglicherweise im Elsaß selbst geschnitzt; und das wiederum gäbe uns einen Hinweis auf Iselins Herkunft. Doch darüber später!

Von den Steinbildwerken, die Iselin den Schriftquellen zufolge ausgeführt hat, ist leider gar nichts erhalten.

## FALSCHER ZUSCHREIBUNGEN

Man hat Iselin im Laufe der Zeit noch eine ganze Reihe von Werken zugeschrieben, ob zu Recht, haben wir nun zu prüfen. Einige Werke aus Konstanz und Umgebung werden wir in den folgenden Kapiteln noch gesondert behandeln. Hier soll auf die Zuschreibungen Wertheimers, Pinders und Fischels eingegangen werden.

### Die Ulmer Figuren

Wertheimer (S. 60) glaubt, daß „Iselin zeitweilig in der Werkstatt des Ulmers (Syrlin) tätig war; denn an einigen Halbfiguren unter dem (Ulmer) Baldachin, dem Simson (V 55) und dem Hiob (W 35 b), ist die Beziehung so eng, daß *eine* Hand angenommen werden darf. Die Stilisierung ist noch nicht, wie bei den Weingartener Büsten, zur Manier geworden“.



Ich kann diese enge Verwandtschaft nicht sehen; im Gegenteil, ich empfinde nur die Kluft zwischen zwei verschiedenartigen Temperamenten. Das Antlitz Hiobs, obwohl von Qual zerfurcht, verrät soviel Verinnerlichung, Zartheit, ja Versonnenheit und der Simson eine solche Gelassenheit, wie wir sie bei Iselin nirgends finden. Zudem ist die Modellierung der Gesichter bei beiden Meistern grundverschieden. Gegenüber dem Teigig-Flüssigen der Iselinschen Gesichtsformen mutet das Antlitz des Hiob geradezu zeichnerisch an; das barock Quellende Iselinscher Augen z. B. (besonders deutlich beim Augustus) kennt der Ulmer Schnitzer nicht. Ich lehne darum Wertheimers Zuschreibung ab<sup>370</sup>.

### Der Schlettstädter Christuskopf

Pinder (S. 361) spricht von dem „großartigen Schlettstädter Christuskopf (Schmitt T. 64), den der Verfasser der Zeit und dem Meister der Weingartener Gestühlbüsten von 1487 . . ., also wohl Heinrich Iselin, zuzuschreiben wagt“. Später (S. 388) sagt er, nach Besprechung der Weingartener Figuren: „Sollte der in manchem verwandte schöne Christuskopf von Schlettstadt vom gleichen Meister sein, so würde er in der persönlichen Entwicklung vorausgehen.“

Obwohl wir hier der Art Iselins erheblich näher sind, kann ich auch dieser Zuschreibung nicht beipflichten, denn Iselins Gestalten wirken neben dem Schlettstädter Kopf vitaler und auch derber (vgl. den Christus E 59!). Der Kopf ist zarter und bedächtiger geschnitzt als alle Figuren des Konstanzer Bildhauers.

Meines Erachtens stammt der Christuskopf aus einer Straßburger Werkstatt. Im Grundsätzlichen der Formgebung ist er verwandt mit einem Petruskopf im Straßburger Museum<sup>371</sup> und den Werken des sogenannten Straßburger Frarimeisters, den wir unten noch genauer gegen Iselin absetzen werden<sup>372</sup>. Der Petruskopf stammt aus Straßburg selbst. Seine ungleich (das linke nur schlitzzartig) geöffneten Augen, die seltsam winkelig hochgezogenen Brauen mit den hängenden Wülsten darunter, die schmale, unten sich zu einem Knöllchen verdickende Nase, die ornamentalen Barthaare, die halb zwischen den Haaren sichtbaren Ohrmuscheln — all das kehrt in gemilderter und verfeinerter Form<sup>373</sup> bei dem Christuskopf wieder. Beide Köpfe müssen in ähnlich gearteten Straßburger Werkstätten entstanden sein.

Abb. 39

### Fischels Zuschreibungen

Lilli Fischel schreibt dem Meister gleich fünf neue Werke zu, „eine wohlbekannte Gruppe von Werken gleichen Stils“ (S. 113 ff.). Es sind: der Hochaltar von Lautenbach in Baden (F 117), unweit Straßburg<sup>374</sup>, die Marienkrönung in Honau bei Kehl (F 120), die Statuette einer Heiligen im Deutschen Museum (F 116), ein nur in

370 Auf die Beziehungen zwischen Iselin und Ulm werden wir zurückkommen (S. 56 ff.).

371 Abgebildet bei Otto, Frarireliefs, Abb. 10. Über die Straßburger Herkunft des Kopfes vgl. daselbst, S. 178, Anm. 7.

372 S. 48 ff. Mit dessen Christophorus z. B. ist der Christuskopf fast noch näher verwandt als mit dem Straßburger Petruskopf.

373 Wohl unter dem Eindruck von Niklaus Gerhaerts Badener Kruzifix.

374 Nicht im Kinzig-, sondern im Renchtal und viel näher bei Straßburg als bei Konstanz!

Nachzeichnung überlieferter „Gnadenstuhl“ (F 119) und schließlich ein Marienrelief der Sammlung Böhler, das „auch noch hierher“ gehöre. „Dies ganze bisher anonyme Werk ist also in Konstanz entstanden und sein Meister Heinrich Iselin“ — wenn man Fischel glauben darf.

Nach Fischel braucht man „nur die Figur des Täufers aus dem Lautenbacher Altar im Büstenabschnitt zu betrachten, um alle Eigenschaften der Weingartener Skulpturen-Serie wiederzufinden: die horizontale Basis (!), die schweifende Geste, das wiegende Haupt und das weiche Pathos“. Der Lautenbacher Täufer und der Weingartener David seien „eins im Ausdruck“; der Evangelist gleiche in der plastischen Anlage des Kopfes dem Abt, das „kräftige Bubenköpfchen“ des Kindes dem Kopf des „Gesellen“ (!). „Überzeugend“ sei außerdem „eine Ähnlichkeit der meist kurzen oder stumpfen Hände, von denen sich überbewegliche Einzelfinger abspreizen.“ Die Berliner Heilige sei im Vergleich zur Lautenbacher Maria „eine Reduktion auf das kompositionell Wesentliche“, die Honauer Gruppe „ein ähnliches, vielleicht etwas derber ausgeführtes Stück“.

Die drei ersten Werke gehören wohl tatsächlich zusammen<sup>375</sup>. Sie haben auch eine gewisse Verwandtschaft mit Iselins Skulpturen, am meisten in den Kopfotypen, teilweise auch in der Haltung der Figuren; der Qualität nach stehen sie mindestens auf gleicher Höhe. Doch von Iselins Stil und Iselins Hand sollte hier nicht gesprochen werden.

Die Figuren dieser Werke haben glattere Gesichter, oder, wo sich Erregung ins Antlitz geprägt hat wie bei dem Täufer, legen sich die Falten und Wülste der Haut in metallisch scharf geformte, ein wenig ornamental ausgedeutete Formen, etwa in der Art des oben besprochenen Petruskopfes und ganz im Gegensatz zu Iselins flüssig quellender Gesichtsmodellierung. Iselins Köpfe wirken ursprünglicher, lebensnäher. Das Metallisch-Strenge spürt man am Lautenbacher und Honauer Altar auch in den präzise gezirkelten, tief unterschafften Haaren der Figuren — wiederum in großem Gegensatz zu Iselins wirr und unbekümmert flatterndem Haar. Und schließlich zeigt sich die Liebe zum Strengen und Abstrakten auch in den Gewandfalten, die auf lange Strecken starr und unbeugsam gerade laufen, um dann plötzlich umzuknicken. Bei Iselin finden wir selbst in der ersten Zeit (Kaysersberg, Konstanz) kein so strenges Faltschema — obwohl gesagt werden muß, daß gerade die Frühwerke dieser Art näherstehen. Auf jeden Fall entstand aber der Lautenbacher Altar erst nach den Weingartener Figuren (die Altarweihe war anscheinend 1483, doch wahrscheinlich entstand das Retabel erst später, ab 1492<sup>376</sup>).

Die drei Werke können also nicht von Iselin geschnitzt sein. Sie stammen, wie schon der Standort nahelegt, aus einer Straßburger Werkstatt; und ich möchte Demmler beipflichten, wenn er sie dem straßburgischen Meister des Nördlinger Hochaltars als ein Spätwerk zuschreibt<sup>377</sup>. Die Nördlinger Figuren enthalten schon alle Merkmale der Lautenbacher, nur manche Maniertheiten im Gefält sind noch etwas schüchterner. Fischel freilich benötigt den Nördlinger Meister für eine ihrer anderen Konstruktionen. Daß der Bildhauer vom Meister der Dangolsheimer Maria

375 Die Honauer Gruppe ist wegen der Übermalung schwerer zu beurteilen.

376 Fischel S. 122, Schmitt S. 7 und vor allem Schmall, Madonnen, S. 86.

377 Th. Demmler, der Meister der Dangolsheimer Maria, Jb. d. preuß. Kunstsammlungen, Bd. 46, 1925, S. 164.

herkommt<sup>378</sup>, sieht man selbst noch in Lautenbach. Dort wird auch das Mantelmotiv der Dangolsheimer Figur wieder aufgenommen, in noch heftigerer Verschränkung.

Was den Baseler Gnadenstuhl (F 119) anbelangt, so ist er lediglich eine leicht veränderte Kopie nach dem E. S.-Stich L 76<sup>379</sup>. Vielleicht hat der Stich seinerseits Motive aus einem Schnitzwerk entlehnt, ob aber gerade von einem Werk des Lautenbacher Meisters, läßt sich angesichts der Ähnlichkeit vieler Straßburger Skulpturen kaum sagen<sup>380</sup>; wir können einer derartigen „Kopie“ ja nicht die künstlerische Handschrift des Bildhauers entnehmen.

Nun bleibt noch die fünfte Zuschreibung Fischels zu prüfen, das Marienrelief der Sammlung Böhler. Das Werk mißt 63/38 cm. Es kam 1907 aus der Pariser Sammlung Benoist Hochon nach München. Seine frühere Geschichte läßt sich nicht mehr klären<sup>381</sup>. Abb. 41

Das Relief hat in der Tat große Ähnlichkeit mit Iselins Werken. Die Schnitzweise ist etwas weicher, lockerer als beim Lautenbacher Altar und seinen Verwandten. Auch die Falten verlaufen flüssiger; am linken Arm schichten sie sich ganz wie bei Iselin übereinander. Auch das präziöse Abspreizen der Finger entspricht Iselins Art. Und wie bei ihm huschen Licht und Schatten unruhig flimmernd über das Bild. Wie nahe wir dem Meister sind, zeigt ein Vergleich mit der spinnenden Eva der Gestühlswange E 33: Ebenso beschwingt ist dort der Kopf geneigt, ebenso bewegt ist das Antlitz modelliert, rieseln die Haare vom Scheitel seitwärts, senken sich die Lider über den Augapfel, ebenso regellos stauen sich die Falten des Gewandes; und wie beim Kind der Muttergottes sind beim Adam der Gestühlswange die ausgreifenden Bewegungen der Gliedmaßen in die Reliefebene gepreßt.

Trotzdem: wir sind nur in der Nähe des Meisters. Betrachtet man den Kopf des Kindes oder die vier Engel, so spürt man, von Iselin kommend, auch hier einen fremden Hauch; nicht alles fügt sich in das vertraute Bild von Iselins Stil.

378 Könnte er denn nicht doch mit ihm identisch sein, wie man früher annahm?

379 Es ist erstaunlich, daß Fischel das nicht eingestehen, sondern uns etwas anderes glauben machen will (S. 165)! Die Mäntel Marias und der unteren Engel stimmen auf Stich und Zeichnung fast völlig überein. E. S. und der Zeichner müßten also in diesen Teilen das von Fischel postulierte gemeinsame Vorbild beide genau kopiert haben. Dann hätte es aber bei E. S. seitenverkehrt erscheinen müssen oder, bei einer Umsetzung in seitenrichtige Ansicht, hätten sich die Einzelheiten verändert. Auch sonst spricht alles dafür, daß der Zeichner den E. S.-Stich kopiert hat: Zum Beispiel an den Schulterpartien Gott Vaters bleibt das Gewand faltenlos, weil hier ursprünglich die Haare Mariens waren. Alles was auf der Zeichnung gegenüber dem Stich anders erscheint, ist mißraten, obwohl — nach Fischel — gerade der Zeichner das geschnitzte Original getreu nachgebildet haben soll. Der Kopf Gott Vaters ist zu klein. Die Krabben der Stuhllehne und das Kreuzifix in Gottes Schoß sind völlig unbestimmt und schemenhaft; man sieht sogar die Gewandfalten durch das Kreuz hindurch — weil das wirkliche Original eben kein Kreuz hat. An Stelle des Kindes erscheint jetzt der Schlagschatten Gott Vaters wie ein Gespenst. Und vor der Thronlehne ist gährende Leere, weil jetzt, nach der Abänderung des Themas, Taube und Krone fehlen. So könnte man fortfahren.

380 Denkbar wäre es, wenn man an die Faltengräte denkt oder die mehr schwebenden als knienden Engel unten mit den kronetragenden des Lautenbacher Altares vergleicht.

381 Die Sammlung Benoist Hochon (59 bis rue Rocher, broderies XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup>, Paris, Bois sculptés gothiques et renaissance) existierte nur bis 1924. Der Inhaber ist verstorben.

Jedenfalls aber ist die Ähnlichkeit so groß, daß wir über die Herkunft Iselins Aufschluß bekämen, sollte es gelingen, das Böhlersche Marienrelief kunstgeschichtlich einzuordnen. Wir beginnen deshalb den Abschnitt über Iselins künstlerische Heimat mit dem Versuch einer solchen Einordnung.

### ISELINS HERKUNFT

Zum Glück sind uns noch andere Werke vom Schnitzer des Böhlerschen Marienbildes erhalten, nämlich eine Reihe von Halbfigurenreliefs im Chorgestühl der Frarikirche zu Venedig. Dieses Gestühl wurde, laut Inschrift, von Marco Cozzi aus Vicenza gefertigt, ist 1468 datiert, und ein deutscher Bildschnitzer muß dazu einen großen Teil der rechteckigen Dorsalreliefs geliefert haben, wie aus deren Stil hervorgeht<sup>382</sup>. Die Jahreszahl 1468 ist für die Reliefs allerdings nicht unbedingt verbindlich, da sie für sich gearbeitet und dann erst in die Rahmen am Dorsal eingesetzt wurden. Das könnte, strenggenommen, auch erst später geschehen sein; aber das nächstliegende ist doch, daß man das Werk 1468 als Ganzes mit allem Schmuck vollendet hat<sup>383</sup>.

Die Stilgleichheit zwischen diesen venezianischen Bildwerken und dem Münchner Relief ist evident<sup>384</sup>. Man vergleiche z. B. den Kopf Mariens mit dem der Magdalena in Venedig (Otto Abb. 2). Vom Scheitel bis zum Hals stimmt alles überein: die hohe Stirn, der Ansatz der Augenbrauen, die flachen Augenhöhlen, die Augen selbst mit dem doppelt umrissenen, verschieden stark abwärts geschweiften Rand der Unterlider und den gesenkten Oberlidern, der schmale Nasenrücken, die kleinen zierlichen Nasenflügel, der ebenso kleine Mund mit der in der Mitte vorgewölbten

382 Abbildungen bei: Gertrud Otto, Frarireliefs, S. 173—182; Theodor Müller, A Venetian Altarpiece in Hartford, *The Art Quarterly*, Vol. 17, 1954, S. 365—370; Schmoll Beiträge, Abb. 1—18.

383 Schmoll (Beiträge S. 269 ff.) hat festgestellt, daß bei der Einfügung der Reliefs ins Dorsal

a) einige Korrekturen an den Rahmen nötig wurden, weil die Reliefs nicht überall genau hineinpaßten, und

b) viele der unteren Rahmenleisten verstärkt wurden.

Meines Erachtens braucht man daraus aber nicht notwendig zu schließen, daß die Reliefs eine nachträgliche Bereicherung des Gestühls darstellen, denn:

a) da die Reliefs gesondert ausgeführt wurden, konnten kleine Unstimmigkeiten im Maß sowohl bei gleichzeitiger wie späterer Anfertigung entstehen, oder sofern sie sich bei gleichzeitiger Anfertigung hätten vermeiden lassen, wäre das auch bei nachträglicher Anfertigung möglich gewesen.

b) Die verstärkende Vorwölbung der unteren Leisten läßt zwar schließen, das Cozzi ursprünglich an flachere und leichtere Füllungen gedacht hatte. Die Reliefs könnten aber, als der einzige Bildschmuck des Gestühls, auch in einer fremden Werkstatt bestellt worden sein; dann dürfte sich — auch im Fall einer gleichzeitigen Anfertigung — erst nach Ablieferung, bei ihrer Einfügung ins Dorsal, herausgestellt haben, daß sie für die vorbereiteten Rahmen zu voluminös und zu schwer waren (vgl. dazu Schmoll, Beiträge S. 271, Absatz 2).

384 Theodor Müller, a. a. O., nennt das Münchner Relief nur „the finest continuation of the Frari choir stalls“ und betont damit die Übereinstimmung nicht entschieden genug. Dagegen findet Schmoll (nachdem ich in meiner Dissertation das Relief dem Frarimeister zugeschrieben hatte) die Übereinstimmung ebenfalls so groß, daß mit e i n e m Künstler gerechnet werden müsse (Beiträge S. 273).





*Abb. 38* Kaysersberg, Kirche, Jakobus (Reproduktion nach Schmitt, Oberrhein. Plastik, Tafel 22)





Abb. 39 Straßburg, Museum, Petruskopf eines  
Straßburger Meisters



Abb. 40 Straßburg, Museum. Niklaus Gerbaert,  
Büste eines Kranken



Foto Samml. Böbler

Abb. 41 München, Sammlung Böbler, Marienrelief eines Straßburger Meisters

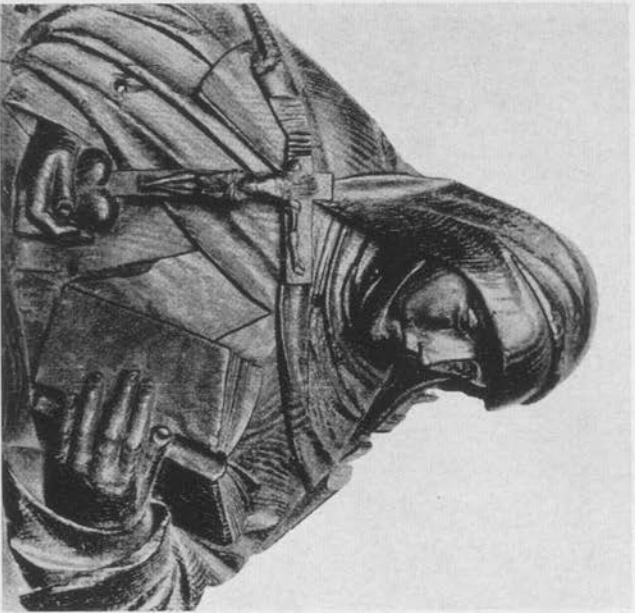


Abb. 42 Stuttgart, Landesmuseum, Katharina v. Siena,  
Halbfigur aus St. Peter a. d. Fabr Konstanz



Abb. 43 Konstanz, Rosgartenmuseum, „Bannmeister“,  
Halbfigur aus St. Peter a. d. Fabr Konstanz

Foto Rosgartenmuseum Konstanz

Unterlippe und dem Grübchen auf allen vier Seiten, das sehr kleine eigentliche Kinn, das in die weiche Fleischmasse des breiten Doppelkinns eingebettet ist, der Hals mit seinen kräftigen Muskeln und sogar noch die runde Begrenzung des Gewandausschnitts. Auch die langen, dünnen Finger finden wir auf den Frarireliefs, ebenso zierlich abgespreizt wie in München, z. B. bei der Heiligen mit Buch (Otto Abb. 7) oder beim Antonius (Otto Abb. 6). Und endlich haben die Münchner Engel, deren Köpfe am wenigsten in das Werk Iselins passen wollten, im Michael und Gereon des Frarigestühls ihre Verwandten (Otto Abb. 3, 4). Vor allem der vorhangtragende Engel rechts oben, aber auch die Wappenträger gleichen in Haar-, Kopf- und Gesichtsförmigkeit diesen beiden Figuren. An allen Figuren, in Venedig und München, sind die Gewänder stellenweise wie glatt gepreßt, und die glatten Stellen werden meist durch die Grate flacher Falten begrenzt (in München am deutlichsten bei den wappenhaltenden Engeln, in Venedig beim Michael).

Gewiß waren an den Frarireliefs auch Gehilfen beteiligt<sup>385</sup>. Das Beste aber stammt zweifellos von der nämlichen Hand, die das Münchner Marienrelief ausgeführt hat. Das Münchner Relief ist etwas gelöster, beschwingter und entstand deshalb wohl später (vgl. die Entwicklung bei Iselin!), aber, wegen der engen Übereinstimmung mit den Frarireliefs, nur wenig später, also gegen 1470. Von demselben Meister stammt auch die Muttergottes in der Downside Abbey zu Somerset<sup>386</sup> und möglicherweise auch das entzückende Verkündigungsrelief der Carrand-Sammlung im Bargello in Florenz, das ich leider nur in der Abbildung Th. Müllers kenne<sup>387</sup>.

Gertrud Otto (S. 174—178) hat nun überzeugend nachgewiesen, daß der Schnitzer der Frarireliefs in Straßburg wirkte. Auch J. A. Schmoll<sup>388</sup> hält die Herkunft des Schnitzers aus einer Straßburger Werkstatt für ziemlich sicher. Gertrud Ottos Vergleichsbeispiele sind die Halbfiguren der Katharina und Barbara aus Weißenburg und der (oben, S. 45, schon besprochene) Petruskopf im Straßburger Museum, die ihrerseits in Zusammenhang mit der bekannten Dangolsheimer Maria und verwandten Werken stehen. Dazu gehört auch der Nördlinger Hochaltar<sup>389</sup>.

385 Auch bei den stilistisch sicher zusammengehörigen Reliefs wird es deutlich, z. B. an den plumpen Händen und Ärmelfalten der Agnes (Otto, Abb. 1). Trotzdem läßt sich gerade die Agnes auch in der Drapierung mit der Münchner Maria vergleichen: der Mantelzipfel ist wie dort über den linken Unterarm gezogen, nur kümmerlich ausgeführt.

386 Vgl. Heft 81, S. 125 (dort Druckfehler: „Downside“ statt „Downside“).

387 Vgl. Müller, a. a. O., S. 369, 366, Abb. 2.

388 Beiträge, S. 273 f. Bei der kleinen Magdalenenfigur im Straßburger Frauenhausmuseum, die Schmoll als weiteren Beleg nennt (Abb. 21, 22), scheint mir die Straßburger Herkunft dagegen nicht sicher. Mir kommt die Figur in Temperament und Form ein wenig anders vor, ein wenig von schwäbischer (ulmischer) Art angehaucht.

389 *Der Nördlinger Hochaltar* entstand meines Erachtens in den späten sechziger Jahren, auf alle Fälle vor 1472 (Datum des Bopfinger Altars). Die Werke Niklaus Gerhaerts — Badener Kreuzifix und (oder) andere — müssen natürlich vorausgegangen sein, denn ohne sie ist der Altar nicht zu denken, trotz der Ähnlichkeit des früher entstandenen E. S.-Stiches L 31. Das in einem Restaurierungsbericht des 17. Jahrhunderts genannte Stiftungsdatum „1462“ (vgl. Fischel, Anm. 98) wäre dann für die Ausführung des Altars zu früh, wenn es auch nicht außerhalb aller Möglichkeiten liegt, denn immerhin könnte der Nördlinger Meister Niklaus Gerhaert ja auch schon in Trier kennengelernt haben.

Nicht anschließen kann ich mich der Spätdatierung Schmolls (Madonnen S. 63, 86). Vielmehr dürfte W. Paatz (S. 27, Anm. 45) das Richtige treffen, wenn er das Jahr 1472 als

Das Charakteristische dieser Werke ist, daß sie zwar ohne die Einwirkung Niklaus Gerhaerts nicht zu denken sind, aber zugleich noch in eine ältere Straßburger Stiltradition zurückreichen. Die lebensnahe Form wird bei ihnen noch stärker einer abstrakten Komponente untergeordnet als bei Niklaus Gerhaert. Ein bezeichnender Einzelzug ist etwa die ornamentale Bildung der Augenbrauenpartie, die in ganz ähnlicher Weise beim Christophorus des Frarigestühls (Otto Abb. 5), beim Straßburger Petruskopf (Otto Abb. 10) und beim Nördlinger Johannes vorkommt<sup>391</sup>. Sie entspricht im Grundsätzlichen den ornamentalen Bildungen früherer Stilstufen. So sind z. B. Kopf und Bart des Heinrich von Lechgemünd — auf einem Kaisheimer Grabmal des ausgehenden „weichen Stils“ (Pinder Abb. 225) — in bezug auf ihre ornamentale Anlage mit dem Straßburger Petruskopf oder dem Frari-Christophorus vergleichbar.

Zum Bodenständig-Straßburgischen kommt dann die Einwirkung Niklaus Gerhaerts hinzu. Diese Einwirkung ist immerhin so stark gewesen, daß Schmitt<sup>392</sup> die Weißenburger „Büsten“ als „Schule des Nikolaus von Leyen“ und Pevsner die Downside-Madonna als Werk Niklaus Gerhaerts ansehen konnten. Für die Frari-reliefs hat Otto (a. a. O.) die stilistischen Beziehungen zu Niklaus aufgezeigt. Das Münchener Marienrelief vergleiche man etwa mit der Straßburger Busangmaria oder der Hamburger Maria, den Gekreuzigten des Nördlinger Altars mit dem Badener Kreuzifix, das Antlitz der Nördlinger Magdalena, des Nördlinger Georg, der Dangolsheimer Maria und der Weißenburger Figuren mit der „Bärbel“. Für die Weißenburger Genoveva macht die Gegenüberstellung Wertheimers (W 62) den Zusam-

---

Terminus ante quem für gesichert hält, weil die Skulpturen des — ebenfalls aus der Herlin-Werkstatt hervorgegangen — Bopfinger Altars die Nördlinger voraussetzen. Die Abhängigkeit des einen Werks vom anderen läßt sich leicht belegen, wenn man die fliegenden Engel vergleicht, z. B. den linken Bopfinger Engel (W 69a) mit seinem gefiederten Gegenstück in Nördlingen (F 47). Der Meister E. S. mit seinem Stich L 31 kann diesmal nicht Pate gestanden haben, denn die räumliche Anlage der geschnitzten Engel — ihre spiralförmig gewundenen Flügelränder und ihr um den Körper gedrehtes Gewand —, auch die abstehenden Haarschöpfe, weist der Stich nicht auf. Die räumlichen Elemente kann auch der Altarriß des Werkstattleiters Herlin nicht vermittelt haben. Daher muß einer der beiden Schnitzer das Werk des anderen gründlich studiert haben; und sicher hat der straßburgisch<sup>390</sup> geschulte Schnitzer des Nördlinger Retabels das oberrheinische Formengut nicht von dem provinzielleren (und außerdem wohl schwäbischen) Bopfinger Schnitzer übernommen. Also muß das Nördlinger Retabel vor dem Bopfinger existiert haben.

Auch der Faltenstil der Nördlinger Figuren scheint mir für eine frühe Entstehung zu sprechen. Ich sehe darin — im Gegensatz zu Schmoll — noch einen Nachklang der nach dem sog. „weichen Stil“ (etwa mit Jan van Eyck) einsetzenden Entwicklungsstufe. Man vergleiche u. a. das Gefäß der Nördlinger Maria (F 88) mit dem des Evangelisten Johannes an den Flügelaußenseiten des Genter Altars. Auch das fächerförmige Gefäß am Kleid der Nördlinger Magdalena hat in Werken jener Zeit seine entsprechend weicheren Vorstufen.

390 Die Straßburger Schulung des Nördlinger Meisters wird wohl von niemand mehr bezweifelt. Der von Walter Paatz (S. 26) zusätzlich wahrgenommene schwäbische Einschlag scheint mir nicht so evident, daß daraus eine Lehrzeit bei Multscher in Ulm abgeleitet werden könnte.

391 Am Nördlinger Altar zeigt sich der abstrakte Schematismus besonders deutlich am Faltenwerk der Magdalena.

392 In den Erläuterungen zu Tafel 16—18, S. 3.



menhang evident. All diese jugendlichen Gesichter verdanken letztlich Niklaus Gerhaert ihr anmutvolles Leben<sup>393</sup>.

Kommen wir nun, nach diesem notwendigen Exkurs über Straßburger Bildschnitzer, zur Nutzenanwendung auf Iselin:

Wie sich ergab, entstanden alle Werke, die Pinder und Fischel dem Iselin fälschlich zugeschrieben haben, in Straßburg. Schon das spricht für den Zusammenhang zwischen Iselin und der Straßburger Schnitzkunst. Vor allem stammt, wie wir jetzt wissen, auch das mit Iselins Werk verwandte Münchner Marienrelief von einem Straßburger Meister. Und daraus können wir schließen, daß Iselin in Straßburg, im nächsten Umkreis dieses Meisters, ausgebildet wurde.

Um unsere Erkenntnis noch zu präzisieren, fragen wir jetzt umgekehrt: Was unterscheidet Iselin hauptsächlich von den genannten Straßburger Meistern? Vergleicht man hin und her, so findet man bei Iselin — neben dem Unterschied des persönlichen Temperaments — vor allem ein noch engeres Verhältnis zum Naturvorbild und zum Zufälligen. Seinen lebensnah geformten Köpfen z. B. könnte viel eher ein bestimmtes Modell zugrunde liegen als den stärker typisierten des Frarimeisters oder dessen Straßburger Kollegen. Auch die Hände sind dafür bezeichnend: Bei Iselin verlaufen die Knochen, Adern und Falten weitgehend wie an einer wirklichen Hand (Beispiel: David), beim Frarimeister eher nach einem geometrischen Schema (Beispiele: Christophorus, Antonius, Gereon). Und nie sind Iselins Haare in streng symmetrische Kurven geordnet; sie erscheinen immer dem Zufall überlassen.

All das sind aber zugleich die Merkmale von Niklaus Gerhaerts Kunst. Gerade das ist ja an Niklaus Gerhaert gegenüber den früheren Bildhauern das erstaunlich Neue, daß er seinen Figuren alle Frische und Zufälligkeit des Lebens verleiht.

Mit anderen Worten: Iselin unterscheidet sich von den anderen Straßburger Bildhauern seines Kreises durch ein noch engeres Verhältnis zu Niklaus Gerhaert<sup>397</sup>.

Man kann das auch durch Einzelbeispiele belegen. So ist — bekanntlich — der feiste Prophet des Konstanzer Chorgestühls (E 58 b) ohne den Kanoniker des Busangepitaphs nicht zu denken, die Anna über der nördlichen Gestühlstür (E 81a)

393 Ob neben Niklaus Gerhaert auch noch eine unmittelbare Einwirkung der niederländischen Kunst in Frage kommt, ist schwieriger zu entscheiden. Es wäre auch an niederländische Graphik oder Malerei zu denken. So kommt z. B. der zeltartige Baldachin des Münchner Reliefs in ganz ähnlicher Form auf niederländischen Werken vor, z. B. auf einer Zeichnung des Meisters von Flémalle<sup>394</sup>, auf einem Bild vom Meister des Antwerpener Marien triptychons<sup>395</sup> und, als Königszelt, auf einer flämischen Miniatur<sup>396</sup>. Freilich kann auch hier, wie immer in solchen Fällen, der Meister E. S. mit einem verlorenen Stich als Vermittler gedient haben. An den Frarireliefs hat Otto (S. 177) ja manche Verwandtschaft mit E. S. nachgewiesen. — Speziell der „Frarimeister“ wird außerdem noch in Venedig die italienische Kunst in sich aufgenommen haben.

394 Belgische Kunstdenkmäler I (vgl. Anm. 346), S. 283.

395 Wie in München hat der Baldachin eine verzierte Borte, Strahlen an der Spitze, und der Vorhang wird von Engeln gehalten. Abb. 23 bei Max J. Friedländer, die altniederländische Malerei, 5. Band.

396 Friedrich Winkler, die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, T. 86.

397 Dieses enge Verhältnis hat auch Demmler gesehen, wenn er den Kaysersberger Jakobus in die unmittelbare Nähe des Niklaus von Leyden rückt (Jb. d. preuß. Kslg. 42, 1921, S. 29).

nicht ohne Frauenfiguren in der Art der Berliner Anna, die übereinandergeschichteten Haarfransen des Weingartener Baumeisters nicht ohne die des Busang. Und besonders dem „zahnlosen Propheten“ aus Weingarten (Nr. 5) ist es unschwer anzusehen, daß sein Schnitzer Niklaus Gerhaerts Kopf des Kranken (F 18) gekantet hat. Hier zeigt sich die Abhängigkeit nicht bloß in dem verschobenen Mund, dem hochgezogenen Unterlid, den schlaffen Hautfalten am Hals, sondern die Hautwülste und Faltenzüge wurden stellenweise in ihrem genauen Verlauf übernommen, so auf der Stirn, in den Augenwinkeln, unter den Brauen, überm Kinn. Die Asymmetrie des Gesichts wurde nur soweit gemildert, daß sie nicht mehr krankhaft wirkt.

Daß der große Niederländer auf Iselin soviel stärker gewirkt hat als auf dessen Straßburger Kollegen, legt die die Annahme nahe, daß Iselin in Niklaus Gerhaerts Werkstatt gearbeitet hat. Das bedeutet aber nicht, daß er dort auch seine Ausbildung empfangen hätte, im Gegenteil, die bodenständig-straßburgische Schulung kann er nirgends verleugnen:

Gerade wenn man den feisten Propheten mit dem Kanoniker vergleicht (E 58 b — W 9 b), erkennt man deutlich, um wieviel abstrakter die Konstanzer Figur gebildet ist. So lebensstrotzend sie auch erscheint, die Natur wurde hier in ein System geometrischer Formen umgeprägt (vgl. S. 9). Das entspricht wiederum der ornamentalen Augenbrauenpartie des Straßburger Petruskopfes, des venezianischen Christophorus, des Nördlinger Johannes (und schließt nebenbei aus, daß der Konstanzer Prophet auf Niklaus Gerhaert selbst zurückgeht<sup>398</sup>). Immer wieder sieht man bei Iselin solche Abstrahierungstendenzen durchbrechen, so etwa beim Bart des Propheten E 58 a, beim Knochengerüst der Christushände (E 59 — vgl. mit dem Christophorus in Venedig), vor allem bei den minder wirklich ausgeführten Figuren wie etwa dem Noah E 23 a (Nase und Augen) und sogar noch an den Gesichtsfalten des Weingartener Baumeisters („Gesellen“).

Natürlich fehlt auch in Niklaus Gerhaerts Werk die ornamentale Komponente nicht, sie ist ein notwendiger Bestandteil seiner und überhaupt aller Kunst. Es geht hier nur um den *Grad* der Erscheinung. *Dazu* kann man aber m. E. sagen, daß Niklaus Gerhaert sehr viel mehr unmittelbar aus der Natur geschöpft hat als seine Straßburger Zeitgenossen und daß Iselin etwa die Mitte hält<sup>399</sup>.

Auch die dynamische Gestaltungsweise Niklaus Gerhaerts wurde ja von Iselin nur sehr bedingt übernommen. Sie bleibt bei seinen Figuren mehr auf die Gesten und die Bewegung der Oberfläche beschränkt, während bei Niklaus der Bewegungsschwung die ganze Figur erfaßt (Straßburger „Porträtbüste“, Kanzleifiguren . . .). Iselins Figuren sind, bei aller lebhaften Beweglichkeit, statischer konzipiert. Darin zeigt sich, wenn Iselin wirklich in Ravensburg geboren wurde, vielleicht auch ein schwäbisches Element, das aber für den Stil im einzelnen nicht maßgebend wurde.

Folgende, nunmehr präzierte Annahme, wird meiner Meinung nach den Indizien am meisten gerecht:

398 Was wir S. 11 schon auf andere Art begründet hatten. Bei der Anna Selbdritt wird es durch den relativ dürftigen Aufbau der Figur ohnehin ausgeschlossen.

399 Daß man sich dem Einmalig-Zufälligen der Natur auch damals noch ungleich mehr annähern konnte als Niklaus Gerhaert, zeigt am besten ein Vergleich von Niklaus' Sierck-Figur mit Pisanellos Bildnisskizze derselben Persönlichkeit. Dieser Vergleich läßt erkennen, wie der spätgotische Meister — zumal in einem so monumentalen Werk — eben trotz aller Naturnähe zum Typischen strebt.

Iselin lernte sein Handwerk — wohl in der ersten Hälfte der sechziger Jahre — bei einem Straßburger Bildhauer (etwa in der Art des „Dangolsheimers“). Als Kollegen hatte er vielleicht den Meister der Frarireliefs. Später, als er ausgelernt hatte, trat er dann als Geselle in die Werkstatt Niklaus Gerhaerts ein, möglicherweise erst kurz vor dessen Abreise nach Konstanz.

Die zweite für unser Thema wichtige Frage ist: Wann kam Iselin nach Konstanz? Hier läßt sich eine ziemlich genaue Antwort geben:

Als das Domkapitel Hochaltar und Chorgestühl an Niklaus Gerhaert verdingte, war Iselin noch nicht in Konstanz, denn, wie die Schriftquellen versichern, gab es damals dort keinen Bildhauer, der eine solche Arbeit hätte übernehmen können (Heft 81, S. 17, 27). Das verarmte Domkapitel hätte sonst auch den Auftrag nicht nach auswärts vergeben. Spätestens zu Beginn der Arbeiten am Chorgestühl muß Iselin aber eingetroffen sein, denn an jedem Teil des Gestühls konnten wir seine Hand feststellen. Er kam also ungefähr gleichzeitig mit Niklaus Gerhaert, und er kam wie dieser aus Straßburg. Ist es nicht die nächstliegende Annahme, daß Niklaus Gerhaert ihn als Gehilfen mitbrachte, da er ja offenbar tatsächlich Niklaus' Gehilfe war?

Was wir schon auf Grund der Schriftquellen vermuteten, dürfte also zutreffen: Iselin kam mit Niklaus Gerhaert nach Konstanz und ließ sich dort nieder, weil er ein reiches Arbeitsfeld fand und dazuhin noch in das größte Schnitzerunternehmen der Stadt einheiraten konnte. Damit hatte sich für das Domkapitel die Situation verändert: Es gab nun plötzlich in Konstanz einen genügend begabten Bildhauer, man war nicht mehr auf den kostspieligen Straßburger Meister angewiesen und wollte, da man nun einmal sparen mußte, den Rest der Chorausstattung ohne ihn zustandebringen. Das war der Anlaß zu der Straßburger Gerichtsverhandlung.

## ISELINS ENTWICKLUNG UND KÜNSTLERISCHE LEISTUNG

### Die Straßburger Zeit

Iselins frühestes erhaltenes Werk ist anscheinend der Kaysersberger Jakobus (vgl. S. 43 f.). Wenn er wirklich von Iselin stammt und schon in Straßburg entstanden ist, wie der Ort seiner Aufstellung nahelegt, und wenn Iselin wirklich damals in Niklaus' Werkstatt beschäftigt war, dann wäre die Figur gewissermaßen eine Werkstattarbeit Niklaus Gerhaerts. Als das haben sie Demmler (a. a. O., S. 29) und Schmitt (Erläut. S. 4) im Grunde auch angesprochen. Wäre es so — und wir wollen es trotz den unbeweisbaren Faktoren in unserer Überlegung einmal annehmen —, so gäbe es uns zugleich Aufschluß über den Werkstattbetrieb bei Niklaus. Der Meister hätte dann seine Gehilfen weitgehend selbständig arbeiten lassen, ihnen vielleicht ganz übergeben, was er mit eigener Hand nicht ausführen konnte — denn der Kaysersberger Jakobus trägt unverkennbar die persönlichen Merkmale Iselins.

Diese Folgerung deckt sich mit der Beobachtung Wertheimers (S. 81), daß Niklaus' Arbeiten in keinem Falle auf eine „kollektivistische Zusammenarbeit“ schließen lassen: „Der bis aufs letzte persönliche Stil Gerhaerts, die subtile Meißelführung läßt nur in beschränktem Maß eine Mitarbeit von Gehilfen zu. Wie wäre auch eine ausgedehntere Mitarbeit von Schülern an den Büsten, am Trierer Grab, am Badener

Abb. 38

Kruzifix vorstellbar; sie kann sich nur auf das rohe Zuhauen des Blocks beschränkt haben.“ Da Niklaus wohl stets viele Aufträge empfing, wird man Wertheimers Worte, er habe einen „ausgedehnten Werkstattbetrieb nicht unterhalten“, besser dahingehend einschränken, daß es kein kollektiver Werkstattbetrieb war, in dem Meister und Gesellen sich in ein und dieselben Objekte teilten. Auch am Wiener Grab scheint Niklaus ja seinen Gesellen von Anfang an nur die Teile unterhalb der Platte zugewiesen zu haben, diese aber ganz.

Daß der Kaysersberger Jakobus schon alle Merkmale der späteren Werke Iselins enthält, haben wir gesehen: die Wucht der Erscheinung, das Pathos, die Unruhe, die Kraft der Meißel- und Messerführung — das alles ist schon da. Wir sehen auch Iselins technische Meisterschaft, die Fähigkeit zur lebensnahen Durchgestaltung der Einzelheiten, schon fast auf ihrer späteren Höhe (die Übermalung der Figur darf nicht darüber wegtäuschen!). In einer Hinsicht offenbart sich aber der Jakobus noch als weniger ausgereifte Leistung: Die Erregung — nun einmal das selten fehlende Charakteristikum Iselinscher Figuren — wird hier weder äußerlich noch innerlich genügend motiviert. Die äußere Tätigkeit des Predigens reicht dazu nicht aus, und an eine visionäre Erregung des Apostels glaubt man nicht, gerade weil er predigt.

### Die erste Konstanzer Zeit

In Konstanz übernahm Iselin dann mit dem Bildschmuck des Chorgestühls einen verantwortungsvollen Auftrag und wurde ihm bewunderswert gerecht. Was Niklaus Gerhaert konzipiert hatte, mußte er mit unzulänglichen Gehilfen zu Ende führen, so, daß es neben Niklaus' eigenhändigem Altar bestehen konnte. Wie bewältigte er das?

Er strebte zunächst mit Hilfe einer besonderen Schnitzweise an, daß er möglichst viele Bildwerke selbst ausführen konnte; zu diesem Zweck schnitzte er das meiste weniger detailliert. Es gelang ihm trefflich, dabei in großen Zügen das Wesentliche zu erfassen.

Außerdem versuchte er offensichtlich, sich unter den übrigen Schnitzern der Haiderwerkstatt Gehilfen heranzuziehen; vermutlich waren es die jüngeren, noch bildungsfähigen Haider-Gesellen. Das mußte natürlich der Einheitlichkeit des Werkes zugute kommen. Auch auf die älteren, fertigen Schnitzer suchte er Einfluß zu gewinnen, vor allem auf den „Meister der nördlichen Hochwange“; mit dem „Meister der Südwangen“, dem mutmaßlichen Hans Henckel, also einem Alteingesessenen der Haiderwerkstatt, scheint nur bei den Knäufen eine Art Zusammenarbeit zustande gekommen zu sein.

Schließlich hat Iselin auch durch die *Auswahl* der eigenhändig geschnitzten Teile dazu beigetragen, daß möglichst viel von den Ideen Niklaus Gerhaerts gerettet wurde: fast alle der offenbar von Niklaus entworfenen Bildwerke führte er selbst aus.

Aller Gestühlsschmuck aber, der nicht auf Niklaus Gerhaert zurückgehen kann, war noch zu entwerfen. Hier hat Iselin es sich leichter gemacht. Der bescheidene „Meister der Südwangen“ (Henckel?) durfte offenbar selbständig vorgehen (vielleicht auf Verlangen des Werkstattleiters), und im übrigen wurden häufig fremde Vorlagen verwendet. Die Gehilfen ließ Iselin oft genau nach E. S.-Stichen arbeiten,



und auch bei seinen wirklich eigenen Entwürfen ließ er sich immer wieder von dem Stecher anregen (vgl. Hessig S. 19, auch Wertheimer S. 91<sup>400</sup>).

Darin zeigt sich wohl seine schwache Seite, nämlich ein Mangel an Erfindungskraft. Dieser Mangel äußert sich auch im seelischen Gehalt der Figuren, in der geringen Variationsbreite des Ausdrucks. So großartig die seherische Ekstase der Apostel und Propheten jeweils erfaßt ist — die immer gleichartige hochgespannte Erregung (sogar beim Schmerzensmann!) wirkt schließlich beklemmend. Man erträgt es schwer, wenn eine äußere Aktion immer nur durch einen inneren Vorgang — in unserem Fall die Vision — motiviert wird. Bei Niklaus Gerhaert hat jede Bewegung einen äußeren, also sichtbaren Anlaß, sei er noch so trivial, und wirkt darum ungezwungen: Die Kanzleifiguren blicken auf die Straße; die Hamburger Muttergottes trägt das Kind; die Kinder selbst spielen, in Hamburg wie in Straßburg; und wo nichts zu tun ist, herrscht Ruhe wie bei dem Kanoniker Busang und der Maria neben ihm.

### Weingarten

Etwa ein Jahrzehnt später<sup>401</sup> schuf Iselin in Weingarten einen zweiten derartigen Zyklus, so daß wir seine Entwicklung vom Beginn des selbständigen Schaffens bis zur Reife bequem erkennen können.

Dieses Mal werden den biblisch-historischen Figuren zwei Gestalten des gegenwärtigen Lebens gegenübergestellt — in klarer Verschiedenheit der seelischen Haltung. Während Abt und Baumeister (der „Geselle“) sich ruhig und bescheiden ihrer Tätigkeit hingeben, sind die zehn anderen Figuren noch wie die Konstanzer von seherischer Erregung durchwühlt. Nur die Formensprache ist lockerer geworden und außerdem reicher an Nuancen. Im Seelischen bedingt das eine Linderung der Spannung; andererseits wird die Ekstase nun mit neuen Mitteln erzielt. Genauer ausgedrückt: Eine so spannungsgeladene, wuchtige Erscheinung wie den Konstanzer Thomas, Johannes oder Andreas (E 69, 61a, 60b) findet man in Weingarten nicht mehr. Die „terribilità“ dieser Figuren ist mit der Starrheit der Formensprache geschwunden. Dafür beginnt jetzt das Schnitzmesser das Holz bis in die Einzelheiten aufzuwühlen: Die Adern quellen an den Händen, die Haare werden noch wirrer zerzaust, die Gesichter sind wie vom Sturm gepeitscht. Die Erregung wird zwar mit nahezu naturalistischen Mitteln erreicht, doch vielfach so intensiviert, daß das Naturnahe bereits wieder ins Unwirkliche umschlägt: Die wogende Bewegung der Hautfalten teilt sich sogar dem Augapfel mit; die Ekstase preßt das Auge zusam-

400 Freilich ist nicht immer leicht zu beurteilen, ob im einzelnen Fall wirklich E. S. und nicht vielmehr Niklaus Gerhaert eingewirkt hat. Es ist ja das Erstaunliche, daß der Stecher nahezu alles das mit dem großen Bildhauer gemein hatte, was in das Formengut der Niklaus-Gerhaert-Nachfolger Eingang fand. „Die Bestrebungen des Meisters E. S.“ sind „mit denen Gerhaerts verschmolzen“, wie Wertheimer es treffend ausdrückt (S. 91). Wertheimer (S. 92) erklärt das Phänomen sicher richtig mit der niederländischen Schulung beider Meister. Überhaupt ist Wertheimers Exkurs über „die Bedeutung des Meisters E. S. für die Gestaltung der Gerhaert-Schule“ bei weitem das Beste, was über dieses Thema geschrieben wurde. Fischel sieht die Zusammenhänge viel zu einseitig.

401 Völlig abwegig und mit den Schriftquellen unvereinbar ist Fischels Meinung, daß die Halbfiguren am Konstanzer Gestühl nach den Weingartener entstanden seien (S. 111).



men, entgegen dem anatomisch Möglichen. Ein Formprinzip des Barock wird hier vorweg genommen. Es war in Konstanz gerade erst angedeutet (etwa beim Christus) und wird in Weingarten fast übersteigert (besonders bei Augustus und dem „zahnlosen Propheten“ Nr. 5).

Abb.  
36, 30

Es ist bemerkenswert, wie bei den seherischen Gestalten die naturnahe Schnitzweise Niklaus Gerhaerts bevorzugt wird, wenn auch in spezifisch Iselinscher Zuspitzung, während bei der zeitgenössischen Figur des Baumeisters („Gesellen“) nochmals die stärker abstrahierende Art der alten Straßburger Schule durchdringt. In dem lebensvoll modellierten Antlitz dieser Figur verlaufen die Hautfalten in streng symmetrischen, zwar naturverwandten, aber doch im Grunde ornamentalen Kurven. Beide Stilprinzipien vereinen sich hier. Das Maßvolle, das die Figur dadurch erhält, macht gerade sie so schön.

Abb. 34

Die größere Feinheit der Weingartener Bildwerke ist nicht allein durch Iselins Entwicklung bedingt. In Weingarten konnte der Meister auch aus äußeren Gründen seine Virtuosität besser entfalten. Als Wangenaufsätze wurden die Figuren aus nächster Nähe gesehen; das erforderte eine hochgradig „werkliche“ Ausführung. Zum andern war Iselin nun nicht mehr an eine Schar anders geschulter Mitarbeiter gebunden, sondern hatte freie Hand. Henckel arbeitete diesmal, nach den Quellen zu schließen, als Tischler; und die verbliebenen Mitarbeiter hatte Iselin inzwischen zu echten Gehilfen ausgebildet, wie das einheitliche Aussehen der Weingartener Figuren zeigt.

*Die Beziehung zu Ulm.* Wie wir sahen, waren die Weingartener Figuren über den Pultwangen angebracht. Das Vorbild dafür ist ohne Zweifel das Ulmer Chorgestühl. Auch das ikonographische Programm, die Tatsache, daß jetzt heidnische Seher auf gleicher Ebene mit den Propheten erscheinen, ist ohne das Vorbild des humanistischen Ulm kaum denkbar. Die Halbfiguren als solche hatten die Ulmer von Konstanz übernommen, wo in der Kirche des auch für sie zuständigen Bischofs gerade ein Chorgestühl mit einem Halbfigurenzyklus begonnen worden war. Allerdings ist in Konstanz, wie überall bei Niklaus Gerhaert, die Halbform der Figuren realistisch motiviert: die Gestalten blicken aus einem Fenster oder dergleichen, ihr unterer Teil ist sozusagen nur durch eine Brüstung oder ein Fenstersims verdeckt. In Ulm dagegen stellte man die Halbfiguren auf die Wangen, unbekümmert um die Möglichkeit einer realistischen Ausdeutung. Die — notwendig klein erscheinenden — Vollfiguren der Konstanzer Wangenaufsätze und ihrer Vorbilder waren den Schwaben wohl nicht monumental genug, um an so bevorzugter Stelle zu wirken.

Die Halbfigur über den Pultwangen ist also eine Ulmer Erfindung. Man hat sie in Weingarten nachgeahmt. Doch haben wir keinerlei Gewißheit, ob Iselin selbst für das Motiv verantwortlich ist. Weit eher könnten es die Auftraggeber im schwäbischen Weingarten gewünscht haben, denn sie bestimmten doch wohl das Augenfällige der Anordnung und des ikonographischen Programms<sup>402</sup>.

Auch die stilistischen Beziehungen Iselins zu Ulm sind nicht so erheblich, wie besonders die ältere Forschung annimmt (Baum, Pinder, Wertheimer<sup>403</sup>). Ein ge-

402 Auch in Konstanz scheint ja der Auftraggeber die Grundform der Wangenaufsätze bestimmt zu haben (vgl. Heft 81, S. 82).

403 Im übrigen haben Baum (S. 41 f.) und Wertheimer (S. 60) Iselins Weingartner Werk so treffend charakterisiert, daß man wenig hinzusetzen kann. Ich darf ihre Ausführungen hier voraussetzen.

meinsames äußerliches Motiv, beispielsweise daß sich der Ulmer Cicero und der Weingartener Vergil beide an den Bart greifen, kann ebenso gut einem gemeinsamen Exemplum entnommen sein (daß Iselin solche Exempla kannte, zeigt der Philosoph mit der Brille, vgl. V 51).

Wie groß der Unterschied zwischen den beiden Bildhauern ist, erkennt man am besten bei der beliebten Gegenüberstellung der musizierenden Figuren David und Pythagoras (Baum T. 15). Es ist bezeichnend, daß eine Wormser Figur der achtziger Jahre, deren Meister Iselins Gestühl wohl nie gesehen hat, dem Weingartener David im Wesen und in der äußeren Erscheinung viel verwandter ist als der Ulmer Pythagoras; ich meine den David aus der Wurzel Jesse im Wormser Dom (F 66), auch einem Werk der Niklaus-Gerhaert-„Nachfolge“. Iselin hat sich am Ulmer Gestühl nur in den äußerlichen Dingen orientiert. Wahrscheinlich schickten ihn die Weingartener Auftraggeber, wie es auch andernorts üblich war, mit einer Kommission zur Besichtigung des Gestühls nach Ulm. Er hat sich dabei vor allem über die neuartige Form der Wangenaufsätze Rat geholt. Alles übrige hat in Konstanz und in Straßburg, bei Iselin selbst und bei Niklaus Gerhaert, seine unmittelbare Vorstufe, von der es sich ohne Ulmer Einwirkung ableiten läßt.

Es ist darum ungerecht, wenn man, wie Baum und Pinder<sup>404</sup>, Iselin ausschließlich an dem Ulmer Meister mißt, mit dem er gar nichts zu tun hat, und dann natürlich sein erregtes Pathos neben der edlen Ruhe „Syrilins“ abwertet. Iselin will die vornehme Kunst des Ulmers gewiß nicht übertreffen, wie Pinder meint, sondern sein persönliches Temperament treibt ihn zu solch leidenschaftlichem Ausdruck und trieb ihn dazu schon, ehe „Syrilins“ Figuren existierten<sup>405</sup>. Nicht *Iselin* mißt sich an „Syrilin“, sondern *Pinder* mißt ihn daran<sup>406</sup>.

Mit Recht haben dagegen Wertheimer (S. 60) und Eschweiler (S. 29) von Niklaus Gerhaert aus geurteilt<sup>407</sup>. Dessen dynamische Gestaltungsweise, dessen Lebensnähe und virtuose Oberflächenbehandlung sind die Voraussetzungen für Iselins Stil. Neben Niklaus Gerhaert, dem ganz Großen, zeigt sich dann freilich Iselins Unterlegenheit — man hat es genügend betont. Seine künstlerische Leistung ist aber damit noch nicht gebührend erfaßt, daß man ihn an seinem großen Lehrmeister ab-

404 Die freilich die wahren Zusammenhänge noch nicht kannten (Baum S. 41 f., Pinder S. 388).

405 Daß das Pathetische nicht „plastisch dadurch bedingt“ ist, „daß eine gerhaertisch stärkere Bewegung durch die strenge Grundform festgehalten wird“, wie Fischel (S. 112) meint, sieht man am Kaysersberger Jakobus.

406 Es scheint mir ebenso wenig fruchtbar, die verschiedenen Temperamente „Syrilins“ und Iselins gegeneinander auszuspielen und abzuwerten wie die (auch noch zeitbedingte) Verschiedenheit Donatellos und Verocchios. Mit welchem Recht darf man von innerem „Verfall“ sprechen, weil die eine Kunst sich angeblich an der älteren — bzw. vermeintlich älteren — „mißt“ und sie „übertreffen will“ (Pinder S. 388)?

407 Fischel (S. 112) glaubt eine Art Synthese zwischen „Syrilin“ und Niklaus Gerhaert zu erkennen. Das kann aber schon darum nicht zutreffen, weil die Konstanzer Halbfiguren und der Kaysersberger Jakobus den Ulmer Figuren vorausgehen und doch schon denselben Charakter haben. Es handelt sich vielmehr — wie wir gesehen haben — um eine Synthese zwischen Niklaus Gerhaert und der hergebrachten Straßburger Kunst, vollzogen durch ein leidenschaftliches persönliches Temperament. Die mögliche schwäbische Abstammung Iselins mag für die statischere Grundkonzeption seiner Figuren neben der vorgerhaertischen Straßburger Schulung noch eine untergeordnete Rolle spielen (vgl. Heft 81, S. 43).

schätzt. Er wirkte ja nicht in Straßburg, sondern in Konstanz, und wir haben darum zu fragen, was er in dieser Umgebung bedeutete. Verglichen mit den damaligen Konstanzer Kräften, ja denen der ganzen Bodenseegegend, war er der Überragende, der weitaus Begabteste. Und wir begreifen, wenn wir sein Werk mit den anderen Schnitzwerken der Gegend vergleichen, warum er bis nach Weingarten, nach Brengenz zu liefern hatte. In Straßburg wäre er einer unter vielen gewesen; aber er kam nach Konstanz, und dort wurde er der führende Bildhauer.

### Das Spätwerk

In Iselins Spätwerk, den Konstanzer Türheiligen, spürt man den weiten zeitlichen Abstand von Niklaus Gerhaert und seiner Zeit. Schon früher hatte Iselin seinen Figuren keine solchen Drehungen verliehen wie Niklaus, hatte er die Gewänder nicht so „raumfangend“ drapiert und den Körper in seiner Eigenform nicht so klar vom Obergewand geschieden. Jetzt baut er die Figuren fast ganz in einer Ebene auf.

Abb. 37 Erstaunlich ist aber, mit welcher unverbrauchter Kraft er den Pelagius gestaltet hat. Der etwa sechzigjährige Meister hat den Wandel zur Renaissance mitvollzogen wie die junge Generation. Das Neue ist nicht nur äußerlich übernommen, es hat auch das Wesen der Figur geprägt; es bestimmt ihre äußere und innere Haltung. In den Stilelementen der Renaissance (so wie sie damals in Deutschland verstanden wurde) fand Iselin das vollkommenste Mittel, sein Temperament zu bändigen. Das macht den Pelagius zu seiner reifsten Leistung. Das letzte, was wir von ihm besitzen, ist zugleich etwas vom Schönsten.

## DIE NACHWIRKUNGEN

Ein kurzer Blick auf die Nachwirkungen soll unser Bild von Iselin abrunden. Wie der Meister auf die Konstanzer Bildschnitzer gewirkt hat, gehört zum Thema der folgenden Kapitel. Hier geht es um seine weitere Wirkung, einerseits auf die Bildhauer der Dombauhütte, zum andern auf auswärtige Schnitzer.

### Dombauhütte

Wie es scheint, hat sich ein Mitglied der Dombauhütte von Iselin beeinflussen lassen, und zwar der begabteste von den Steinmetzen, die am *Halbfigurenfries der Welserkapelle* gearbeitet haben (vgl. R. 175, 174 und vor allem die rechts daran anschließenden Figuren!). Tatsächlich erinnern die Gesten, der erregte Ausdruck, die ungezügelten Haare und Gewänder, sogar ein wenig die bewegte Modellierung der Gesichter an Iselin. Keineswegs besteht dagegen ein eigentlicher Schulzusammenhang, wie Wertheimer (S. 97 Anm. 13) meint, der die Steinfiguren mit den südlichen Dorsalreliefs und den Gesprengfiguren des Chorgestühls derselben Werkstatt (!) zuschreibt. Damals waren die Wirkungsfelder von Zunft und Hütte noch streng getrennt; der Meister hat sogar sein Steinmetzzeichen hinterlassen (Reiners S. 181). Die Steinfiguren unterscheiden sich von Iselins Werken vor allem durch eine stärkere Ornamentalisierung der Formen (Haare, Haut- und Gewandfalten). Ihre Qualität wird von Reiners (S. 181) doch wohl zu hoch eingeschätzt.

Gar keinen Zusammenhang mit unserem Meister haben die *Konsolen des Konstanzer Rosgartenmuseums* (W 36, 37), die Wertheimer (S. 60) ebenfalls der Schule Iselins zuschreibt<sup>408</sup>. Diese Werke der Dombauhütte müssen irgendeine von der Konstanzer Schnitzkunst unabhängige Beziehung zu Niklaus Gerhaert haben. Der Steinmetz muß aus Straßburg gekommen sein und dort Niklaus' Werke gesehen haben, vor allem das Kanzleiportal. Die Konstanzer Bauhütte unterstand ja der Straßburger Oberhütte (Gröber S. 40).

### Überlingen

Sehen wir uns nun außerhalb von Konstanz um! Wertheimer (Anm. 13) glaubt im *Rathausaal* des nahen Überlingen „Ausläufer“ der genannten Konstanzer Werkstatt zu finden. (Leider verzichtet er auf Belege.) Aber auch hier kann kein Schulzusammenhang bestehen. Jakob Ruß scheint sich nur über einige grundsätzliche Möglichkeiten bei Iselin Aufschluß geholt zu haben. So könnte beispielsweise das faltenreiche Gesicht des Bauern mit der Sense und seine schiefgezogene Mundpartie von dem zahnlosen Propheten aus Weingarten angeregt sein, wenn es nicht direkt auf Niklaus Gerhaerts Kopf des Gelähmten zurückgeht. Die Beziehungen bleiben alle sehr unbestimmt. Der Meister dieser entzückenden Figuren hat seine Eindrücke in ganz persönlicher Weise verarbeitet.

Auch die Ornamentik des Überlinger Rathausaales zeigt Anklänge an Konstanzisches, vor allem in dem pflanzenartig eingerollten Maßwerk und in einigen gekrümmten Fialen (über der Tür, vgl. mit E 9), aber das gehört eher zu den Nachwirkungen Niklaus Gerhaerts.

### Ravensburg

Es liegt nahe, auch in der Gegend von Weingarten nach Spuren Iselins zu suchen. Unter dem spärlichen Rest des Erhaltenen befindet sich ein *Georg* von einem Meister aus dem benachbarten Ravensburg (Sammlung Figdor, Wien; Karl Gröber, Abb. 48). Die unruhige, zerfetzte Oberfläche dieser Figur scheint auf eine Einwirkung Iselins hinzudeuten. Wie diese Einwirkung zustande kam, läßt sich kaum mutmaßen, dazu ist die Figur zu isoliert, zu enturzelt. Eine persönliche Berührung der Meister erscheint mir aber nicht ausgeschlossen, da die Gemeinsamkeiten überwiegend technischer Art sind. Vielleicht hat der Ravensburger vorübergehend bei Iselin gearbeitet. Die Figur steht den Weingartener Arbeiten am nächsten, entstand darum wohl gegen 1480, wie auch Karl Gröber annimmt (S. 6).

Der *Sebastian aus Ertingen* (er kam aus der Sammlung Schnell zu Ravensburg ins Deutsche Museum in Berlin<sup>409</sup>) ist nach Wertheimer (Anm. 14) „in der Gestaltung des Kopfes wie in der psychischen, pathetischen Haltung“ nicht ohne Iselin denkbar. Das trifft wohl zu. Vor allem das Antlitz mit den quellenden Augen und dem halbgeöffneten, schiefgezogenen Mund erinnert an Iselins Weingartener Figuren, besonders den „zahnlosen Propheten“.

408 Während er in Anm. 15 (S. 97) ganz im Gegenteil und mit mehr Recht eine enge Beziehung zu den übrigen Konstanzer Werken leugnet.

409 Karl Gröber, Abb. 36; Pinder Abb. 379.



Alles andere, was man mit Iselin in Verbindung bringen könnte oder schon gebracht hat, kann ebenso gut durch Niklaus Gerhaert oder den Meister E. S. angeregt sein. Das gilt namentlich von Wertheimers weiteren Beispielen (Anm. 14)<sup>410</sup>.

Die geringe Zahl der greifbaren Beispiele erlaubt uns aber nicht, auf eine geringe Nachwirkung Iselins zu schließen, denn gerade in der Bodenseegegend gingen ja zahllose Werke verloren, schon beim Bildersturm und dann auch bei der Barockisierung vieler Kirchen.

Zweifellos gab es auch in der benachbarten Schweiz und in der Bregenzer Gegend manches Bildwerk, das dem Konstanzer Meister sein besonderes Gepräge verdankte — ganz abgesehen von den Werken seines Schaffhauser Schülers Augustin Henckel, den wir noch eingehend behandeln werden.

#### IV. DIE SCHAFFHAUSER KANZEL

Noch ein weiteres Werk läßt sich der Haiderwerkstatt zuschreiben. Es ist abermals ein auswärtiges, nämlich die Kanzel in der Schaffhauser Pfarrkirche St. Johann.

Von dieser Kanzel haben sich im Allerheiligenmuseum zu Schaffhausen vier in Hochrelief geschnitzte Fragmente erhalten: die Halbfigur eines Propheten und drei rankengeschmückte Wappen mit Helmzier, durchschnittlich 40 cm hoch, 35 cm breit und inschriftlich datiert: „1494“<sup>411</sup>.

Für die kunstgeschichtliche Einordnung ist in erster Linie der Prophet geeignet. Er ist breit gebaut, hat ein rundes Gesicht und eine turbanartige Kopfbedeckung. Seine Linke greift locker an ein Spruchband; die Rechte hat er mit ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger gleichsam weissagend erhoben. Ein Zipfel des Mantels hat sich von hinten über die Schulter geschoben und staut sich dort.

Max Bendel hat sich (in den „Bildern“, S. 88 f.) mit der Kanzel befaßt und zu Recht eine stilistische Verwandtschaft mit den Werken der Konstanzer Haiderwerkstatt festgestellt. Er verweist auf das Weingartener Chorgestühl Iselins und die — noch zu besprechenden — Halbfiguren im Stuttgarter Landesmuseum.

In der Tat erinnert der Prophet an die Gestalten Iselins — im Gesamteindruck, etwa in der zugespitzten Gestik oder der unruhig flimmernden Oberfläche, die vor allem durch tief unterhöhltes, regelloses Faltenwerk verursacht wird, und dann in Einzelheiten wie beispielsweise der fleischigen, ein wenig plump geformten Innenfläche der rechten Hand (vgl. u. a. E 58 a!). Man vergleiche auch den Kopf mit dem der Eva auf E 33; sie sind beide ähnlich gebildet.

Eine eigenhändige Ausführung durch Iselin kommt nicht in Frage; die verschwommene, kümmerliche Bildung des Gesichts, das Unpräzise der ganzen Figur,

410 Am Memminger Chorgestühl ist der Halbfigurenfries des Dorsals, im Gegensatz zu Ulm, in der Baldachinzone angebracht. Diese Anordnung wurde vielleicht dem Konstanzer Gestühl entlehnt, doch hätte hier dann nicht Iselins Kunst, sondern ein Gedanke Niklaus Gerhaerts nachgewirkt.

411 Vgl. Inventar Schaffhausen, S. 287. Es handelt sich um die Wappen der Familien Im Thurn, v. Landenberg und Ringoltingen. — Der Prophet und das Ringoltingen-Wappen sind abgebildet im Inventar, Abb. 286, 287. — Nach J. J. Rueger, Chronik der Stadt und Landschaft Schaffhausen, Schaffh. 1884 und 1892, S. 1035, soll die Kanzel von einem Im Thurn, der Geistlicher war, geschnitzt worden sein (Inventar S. 207) — vermutlich eine Verwechslung mit einem der Stifter.



ihre viel zu geringe Qualität schließen es aus. Der Schnitzer dürfte also ein Gehilfe Iselins gewesen sein; und wir haben zu fragen, ob er uns schon irgendwo begegnet ist.

Seine engsten Verwandten hat der Prophet nicht in den von Bendel genannten Werken (schon gar nicht in dem gänzlich andersartigen Stuttgarter Gestühlsfragment), sondern in den Dorsalfiguren des Konstanzer Münstergestühls — trotz dem größeren zeitlichen Abstand zu diesem Werk. Ich meine sogar, daß wir an der Schaffhauser Kanzel einen der Konstanzer Schnitzer nach über zwanzig Jahren wiederfinden, nämlich den Gehilfen B, der vor allem den südlichen Halbfigurenfries und die Ornamentwange mit dem „Lebens-“ und „Todesbaum“ (E 14, 15) ausgeführt hat. Vergleichen wir den Schaffhauser Propheten mit dem Philippus des Konstanzer Dorsals (E 57) oder dem Matthäusengel über dem Lebensbaum (E 49 c), so finden wir hier wie dort die gleiche schlaife Gesichtsform, kleine, kugelige Äuglein mit hochgewölbten, scharf gezogenen Brauen darüber, einen kümmerlichen, in der Masse des Untergesichts schwimmenden Mund mit sehr kleiner, etwas vorstehender Unterlippe und einen formlos fetten Hals. Auch die dünnen Finger haben wir als Merkmal dieses Gehilfen kennengelernt. Die künstlerische Qualität stimmt in allen Fällen überein. Es ist bezeichnend für die weichliche Art des Schnitzers, daß ein Frauenantlitz Iselins (das der Eva E 33) zum Vergleich dienen konnte. Iselin selbst gab einer männlichen Figur straffe muskulöse Formen, mochte sie noch so fett sein (vgl. den feisten Propheten E 58 b!).

Der Schnitzergehilfe hat sich Iselins Art in den zwei Jahrzehnten noch mehr genähert. Das deutet darauf hin, daß er weiterhin mit dem Meister zusammengearbeitet hat, also zur Zeit der Schaffhauser Kanzel, um 1494, wohl noch der Haider-Iselinschen Werkstatt angehörte.

Bendel hat versucht, den Schnitzer des Kanzelreliefs namentlich zu bestimmen. Er behauptet (S. 89): „Für den Skulpturenschmuck der Kanzel kann nach den Schaffhauser Steuerregistern nur der Bildhauer Hans Murer in Betracht kommen, da dieser um das Jahr 1494 der einzige hier ansässige Bildhauer war.“ Soviel steht für Bendel vorneweg fest. Er muß jetzt nur noch mit seiner These in Einklang bringen, daß die Kanzelreliefs im Stil der Haiderwerkstatt gearbeitet sind. Das macht er folgendermaßen: „Die formale Übereinstimmung der Prophetenfigur an der St. Johannskanzel mit den Arbeiten der Haiderschen Werkstatt in Konstanz läßt sich auf zwei Arten deuten“: Entweder hat Murer vor 1470 in der Haiderwerkstatt gelernt, oder der aus Konstanz kommende Schaffhauser Bildhauer Augustin Henkel „hätte als Geselle bei Hans Murer zur Zeit der Arbeiten an der St. Johannskanzel gedient“.

Davon scheidet aber die zweite Deutungsart sofort aus, denn Augustin Henkel war damals noch für fünf Jahre minderjährig (s. Heft 81, S. 53). Auch in dem unwahrscheinlichen Fall, daß man ihn nach Schaffhausen zu Murer in die Lehre geschickt hätte, könnte er — noch fast ein Knabe — seinem Lehrherrn den Schnitzstil Iselins nicht werkstattgetreu vermittelt haben. Das wäre ein grotesker Vorgang gewesen! Außerdem schnitzte Henkel ganz anders als der Kanzelmeister; wir werden es noch sehen.

Bendels anderer Vorschlag, daß Murer in der Haiderwerkstatt gelernt habe, ist zwar grundsätzlich erwägbare, doch kann er die Zuschreibung der Kanzel nicht stützen. Da Murer nämlich seit etwa 1470 in Schaffhausen wirkte (Bendel S. 89), ist

es unausdenklich, wie sein Schnitzstil sich in den 23 Jahren selbständigen Schaffens dem Stil des Konstanzer Iselin noch mehr angenähert haben könnte als zur Zeit der Lehre. Und vor allem haben wir ja nicht die geringste Gewähr, daß die Kanzelreliefs in Schaffhausen entstanden sind, was Bendels Argumente voraussetzen. Der naheliegende Gedanke, daß die Konstanzer Haiderwerkstatt die Werke exportiert haben könnte, so wie sie auch nach Weingarten, Bregenz und anderen Orten geliefert hat, kommt Bendel überhaupt nicht in den Sinn. Der stilistische Befund läßt sich aber so am einfachsten deuten<sup>412</sup>.

Wir bekommen, unter dieser Voraussetzung, wieder einmal einigen Einblick in die Haider-Iselinsche Werkstatt und stellen folgendes fest: Iselin hatte sich seit der Arbeit am Domgestühl mindestens einen der damaligen Gehilfen zum engen Mitarbeiter herangebildet und überließ ihm nun sogar kleinere auswärtige Aufträge. Das geschah im nämlichen Jahr, als man sich um die Bregenzer Aufträge bewarb.

## V. DAS GESTÜHL VON ST. PETER

### Übersicht

Im Stuttgarter Landesmuseum befinden sich vier Halbfiguren aus Eichenholz<sup>413</sup>. Sie sind 33—39 cm hoch und 34—38 cm breit, also relativ klein. Drei der Figuren sind auch hinten bearbeitet (obschon ziemlich flach), die Rückseite der vierten wurde wohl nachträglich abgeflacht. Dargestellt sind:

1) Der hl. Dominikus in Ordenstracht. In der Linken hält er Kruzifix und Lilie, in der Rechten ein Buch.

Abb. 42 2) Die hl. Katharina von Siena in Ordenstracht. Sie hält mit der Linken ein Buch, in der Rechten ein Herz mit Kruzifix.

3) Der hl. Thomas von Aquin in Ordenstracht. Er hält mit beiden Händen ein Buch. Auf seiner rechten Schulter sitzt die Taube des Heiligen Geistes (Flügel und Krallen erhalten), auf seiner Stirn trägt er einen Stern (beides wurde bisher anscheinend nicht bemerkt!)<sup>414</sup>.

4) Eine Dominikanerin (vielleicht die sel. Elsbeth von Heimburg). Ihre Linke greift in ein Buch, die Rechte hält den Rosenkranz.

### Herkunft

Die Figuren wurden von Oberamtsrichter Hartmann in Horb dem Museum gestiftet. Der Überlieferung nach stammen sie aus dem Dominikanerinnenkloster St. Peter an der Fahr (= Fähre) in Konstanz. Das wird durch das Darstellungsprogramm bekräftigt. Das Kloster wurde Anfang des 19. Jahrhunderts aufgelöst, sein Mobiliar 1810 verkauft (Rott, Text, S. 110 Anm. 2).

412 Denn streng genommen wäre es natürlich auch möglich, daß der anonyme Schnitzer der Haiderwerkstatt kurz zuvor nach Schaffhausen kam und die Kanzelreliefs in einer dortigen Werkstatt ausführte. Einstweilen haben wir dafür aber keinerlei Anhaltspunkte.

413 Vgl. den Katalog von Julius Baum, deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, Stuttgart/Berlin 1917, Nr. 360 bis 363, mit Abbildungen.

414 Vgl. J. Braun, Tracht und Attribute der Heiligen, Stuttgart 1943, Sp. 699.

## Weitere Figuren

Die Figuren müssen einstens die Pultwangen eines Chorgestühls bekrönt haben; auf ihrer Rückseite ist unten noch die Abschrägung für das Pultbrett vorhanden. Hofrat G. W. Issel (geb. 1785), der das Gestühl noch gekannt haben muß, berichtet von zwölf Büsten<sup>415</sup>. Diese Zahl ist ohne weiteres glaubhaft, denn auch das Dominikanerinnengestühl in St. Katharinental (s. unten!) hatte zwölf Pultfiguren dieser Art, außerdem das Weingartener Gestühl.

Eine der acht restlichen Figuren ist noch erhalten. Es ist das bekannte „Meisterbildnis“ im Konstanzer Rosgarten-Museum (Rott, T. Abb. 53), das nach Stil und Ausmaßen (32 × 32 cm) zu den Stuttgarter Halbfiguren gehört, wie schon Baum erkannte (Katalog). Dargestellt ist:

Abb. 43

5) Ein Bildhauer oder Steinmetz in Zeittracht. Er hält einen Zirkel in der linken und einen Klöpfel in der rechten Hand; über dem linken Unterarm ist noch der Rest eines Winkelmaßes zu erkennen.

Die Figur meint wahrscheinlich den Bildhauer des Gestühls, vielleicht auch einen Vertreter des Handwerkerstandes im allgemeinen; wir kennen ja nicht das ganze Programm. Ob sie Porträtähnlichkeit hat, ist ungewiß; die Wahrscheinlichkeit ist gering, denn es scheint sich um einen gebräuchlichen Konstanzer Figurentyp zu handeln.

Vielleicht werden sich eines Tages irgendwo noch weitere Figuren finden.

## Datierung

Nach Hofrat Issel (a. a. O.) trug ein Fragment des Chorgestühls das Datum 1462 oder 1463<sup>416</sup>. Man hat dieses Datum zunächst gläubig hingenommen; seit Wertheimer (Anm. 12) aber lehnt es die ernste Forschung aus stilistischen Gründen mit Recht ab. Es ist entweder falsch überliefert oder es bezog sich nicht auf den erhaltenen Teil.

Der Renaissancetracht des Bildhauers nach gehören die Figuren in die Zeit um 1500 oder danach, frühestens in die neunziger Jahre. Die Form des Baretts wird in den neunziger Jahre Mode, ebenso der breite Pelzkragen des Übergewandes, der nach unten hin gleichmäßig schmaler wird. Er setzt sich in den Jahren nach 1500 allgemein durch<sup>417</sup>; bis etwa 1500 aber dominiert die ältere Form mit winklig vom Gewandsaum abgesetztem Kragen. Für die späte Datierung sprechen auch gewisse Versteifungen und Verhärtungen in den Gewändern. Die Falten beginnen sich parallel zu ordnen (vor allem bei der Katharina); es ist ein erster Anfang des „Parallelfaltenstils“ der kommenden Jahre. Und die Gewänder pressen sich zum Teil Brettartig flach an den Körper, grundsätzlich nicht anders als auch bei den Halbfiguren der Münstertür. Auch der Umriss ist ähnlich streng wie dort. Das alles legt nahe, die Figuren des Dominikanerinnengestühls ebenfalls ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datieren.

415 H. Schreiber, Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein, I. Konstanz, Freiburg 1825, S. 17. Vgl. auch Rott, Text, S. 110, Anm. 2.

416 Vgl. auch das alte Konstanzer Inventar von Fr. X. Kraus, S. 228.

417 Beispiel: das Bildnis des Dr. Johannes Cruspianin von Lukas Cranach, um 1502/03.

## Der Meister und seine Herkunft

Solange man an das Entstehungsdatum von 1462 glaubte, hielt man die Figuren für ein Frühwerk Iselins (oder Simon Haiders, ehe bekannt war, daß dieser nicht bildschnitzte). Baum (S. 42) und Pinder (S. 361) geben diese Möglichkeit mit aller nötigen Vorsicht zu bedenken. Die Zuschreibung ging dann als Tatsache in einen Teil der Literatur ein, und heute steht der Name Iselin unter jeder populären Veröffentlichung des Meister „bildnisses“, sogar an den Werbephotos in den Eisenbahnwagen. Als mutmaßliches „Selbstporträt“ beschäftigt die Bildhauerfigur die Phantasie der Betrachter mehr als andere Werke<sup>418</sup>; deshalb genießt gerade sie eine solche Popularität.

Abb. 37 Schon Wertheimer (Anm. 12) hat die Zuschreibung an Iselin entschieden abgelehnt. In der Tat kann unmöglich derselbe Meister den Pelagius der Münstertür und den Bildhauer des Petersgestühls ausgeführt haben — der Unterschied in Temperament und Qualität ist denn doch zu groß<sup>419</sup>. Das einzige, was die Bildhauerfigur mit dem Pelagius gemein hat, ist eine gewisse Monumentalität<sup>420</sup>. Sie beruht auf dem strengen, frontal-symmetrischen Aufbau, der klaren, weit ausladenden Umrisslinie und den einfachen Binnenformen. Aber wie steif und pedantisch wurde das durchgeführt! Wie phantasielos wirkt die Figur neben der Eleganz und der rauschenden Pracht des Pelagius! Wie dumpf bleibt der Ausdruck des Gesichts — und wie wach ist er dagegen beim Pelagius! Der Schnitzer verstand es längst nicht so wie Iselin, dem Holze Leben abzugewinnen; das kann man an jeder Einzelheit nachprüfen. Zum Beispiel vergleiche man einmal hier und dort den Mund: So trocken er bei der Bildhauerfigur ausfiel, so voll blühenden sinnlichen Lebens ist er beim Pelagius. Bewegt schwingt bei Iselin die Lippenkontur — der andere Schnitzer trennt die Lippen durch eine leblose waagerechte Kerbe. Kein Wunder, daß der Ausdruck unbestimmt bleibt oder allenfalls gepreßt und mürrisch, wenn man das zufällige Ergebnis psychologisch ausdeuten will! Entsprechend verhält es sich bei den Augen, den Wangen, den Händen — bei allem.

Die Stuttgarter Figuren sind in der Haltung etwas lockerer, aber in gleicher Weise geschnitzt wie die Konstanzer. Die beiden männlichen Heiligen haben einen ähnlichen hageren Kopftyp wie der „Bildhauer“ und den gleichen gepreßten Mund; die Falten — vergleichbar nur an den Ärmeln, stimmen dort völlig überein, auch bei der Dominikanerin. Alle Figuren haben außerdem ziemlich plumpe Hände. Die Finger sind gelegentlich unförmig in die Länge gezogen (so beim Thomas und bei der Rechten der Katharina). Die Augen sind, außer bei Katharina, flach und starren ins Leere; die Unterlider wurden durch eine Ritzlinie belebt.

418 Ein Beispiel bietet W. Schenkendorf im Konstanzer „Südkurier“ (1953, Nr. 22). Unter der Überschrift „Der Meister der Konstanzer Münstertüren“ präsentiert er uns die Figur noch 1953 als Iselins Selbstbildnis, aus dem „schon der Stolz des Meisters spricht, der auch als Persönlichkeit und nicht bloß als anonymen Angehöriger der Werkstatt vor den Blicken der Zukunft bestehen will“.

419 Die Konstanzer wissen nicht, was sie tun, wenn sie ihrem Iselin eine so trockene Figur unterstellen!

420 Die auf den Abbildungen noch mehr auffällt, weil dort die äußere Kleinheit der Figur nicht ins Gewicht fällt.



Die Katharina unterscheidet sich durch ihre gelöstere Haltung und ihr lebendigeres Antlitz vorteilhaft von der starren Figur der anderen Nonne. Der abwärts gewandte Kopf mit den gesenkten Lidern und dem sehr spitzen Kinn wirkt recht anmutig, auch im Profil (das ja ebenfalls gesehen wurde). Irgendwie scheint diese Figur, jedenfalls neben ihrer Schwester, etwas persönlicher und weniger schematisch ausgeführt. Auch ganz kleine Einzelzüge scheinen darauf hinzudeuten. Zum Beispiel ist das linke Auge leicht geschweift, der Mund ist ein wenig unsymmetrisch, gleichsam im Kontrapost zur Kopfneigung nach links verschoben. Auch die Falten sind etwas flotter geschnitzt und zugleich härter.

Trotzdem müssen nicht unbedingt zwei verschiedene Schnitzer an den Figuren beschäftigt gewesen sein. Denn auch im Oeuvre eines einzelnen Meisters gibt es Werke von verschiedener Qualität, und die Unterschiede scheinen im wesentlichen die Qualität zu betreffen.

Wer war nun der Meister? Wenn Iselin die Figuren nicht geschnitzt hat, tat es vielleicht ein anderer, von ihm unabhängiger Schnitzer der Haiderwerkstatt? Leider gibt uns von solchen Mitarbeitern Haiders nur das Münstergestühl einen Begriff, und das entstand drei Jahrzehnte früher. Dennoch wird man durch unsere fünf Figuren an einen der Schnitzer von damals erinnert, denselben, der die Barbara (E 73 a) und eine Anzahl anderer Gesprengfiguren ausgeführt hat (G) (vgl. S. 13). Man vergleiche die Barbara mit der Katharina und der anderen Dominikanerin: Glatte, gerundete Flächen, fast näher noch dem Holzblock als dem dargestellten menschlichen Organismus, bilden das Gesicht; auch die Einzelformen sind hier und dort ähnlich, die Augen Barbaras weit aufgerissen wie bei der „Elsbeth“, die rechte Hand unförmig wie die Linke der Katharina. Bei den Stuttgarter Figuren sind Gewand und Oberkörper viel flacher angelegt, aber gerade darin dürfte sich die spätere Zeit offenbaren. Iselins Stil hat sich, wie wir sahen, in derselben Richtung entwickelt.

Selbstverständlich ist es nicht möglich, durch einen Stilvergleich über drei Jahrzehnte hinweg ein präzises Urteil zu fällen, vor allem nicht bei so durchschnittlichen und unpersönlichen Künstlern wie diesen. Die stilkritische Methode, ohnehin nur für Wahrscheinlichkeitsurteile zuständig, bedarf hier noch besonderer Einschränkung. Aber soviel läßt sich m. E. doch sagen: Der Bildhauer, der die fünf Halbfiguren geschnitzt hat, ging aus der Haiderwerkstatt hervor. Er hat vielleicht schon am Münstergestühl mitgearbeitet und dort einen Teil der Gesprengfiguren ausgeführt. Wir werden später, am Chorgestühl von St. Katharinenthal, einen ganz verwandten Schnitzer gleicher Schulung finden.

Von Iselins Schnitzstil ist an den fünf Figuren so gut wie nichts zu spüren. Die Heiligen im Gesprenge des Münstergestühls hatten mit Iselins Gestalten wenigstens ihre Drehungen, die raumumgreifende Gewanddrapierung und die räumliche Durchgestaltung des Körpers gemein. Aber das sind eben in erster Linie Merkmale Niklaus Gerhaerts und der damaligen Zeit; Iselin selbst ging im Alter davon ab, wie der Pelagius zeigt. Auffallend ist also nur, daß unser Bildhauer sich in der langen Zeit nicht mehr von den Ausdrucksmitteln des begabten Iselin angeeignet hat, so wie es etwa der Schnitzer der Schaffhausener Kanzelreliefs tat. Er arbeitet nun völlig in der Art wie damals die einheimischen, in der Zeit vor Niklaus und Iselin geschulten Haidergesellen. Wenn er wirklich mit dem Gestühlschnitzer G identisch ist, so steht er dem „Meister der Südwanen“ (Hans Henckel?) in seiner starren Art jetzt fast näher als einst — man vergleiche nur die Bildhauerfigur mit dem Konrad der Hoch-

wange (E 12 links) oder die „Elsbeth“ mit der Margarethe (E 72b). Nicht ganz zu Unrecht hielt darum Wertheimer (S. 59) die Meister des Domportals und der Bildhauerfigur für identisch.

Entweder gab es also in der Haiderwerkstatt auch noch um 1500 Bildhauer, die völlig getrennt von Iselin in der alten Konstanzer Manier schnitzten, die sich vielleicht nur während der Arbeit am Chorgestühl etwas an den Meister anpassen mußten — oder unser Schnitzer hatte sich schon vor längerer Zeit selbständig gemacht und war aus diesem Grunde nicht mehr mit der lebendigeren Schnitzweise Iselins in Berührung gekommen.

So oder so — für uns ergibt sich aus dem Befund ein bemerkenswerter Schluß: Iselins Art vermochte sich in Konstanz keineswegs allgemein durchzusetzen. Selbst für einen Bildhauer, der aus der Haiderwerkstatt hervorging, vielleicht einmal mit Iselin zusammengearbeitet hatte (S. 13), blieb der hergebrachte Konstanzer Schnitzstil maßgebend.

Hans Rott (Text S. 110) schreibt die fünf Figuren des Petersgestühls dem Bildhauer Lienhard Meyer zu, mit der einzigen Begründung, daß Lienhard „neben Iselin in den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts der einzige dauernd ansässige Bildschnitzer zu Konstanz“ sei. Dieses Argument ist haltlos: Der Schnitzer braucht ja nicht dauernd ansässig, er braucht nicht einmal Bürger gewesen zu sein. Denn das Gestühl wurde einer Konstanzer Werkstatt, wahrscheinlich der Haiderwerkstatt, in Auftrag gegeben, ganz gleich, was der Werkstattleiter gerade für Schnitzer beschäftigt hatte (vgl. die Schriftquellen!). Es ist sogar unwahrscheinlich, daß Lienhard Meyer in Frage kommt: unser Schnitzer wirkte ja offenbar schon gegen 1470 bei Haider, Lienhard aber muß jünger gewesen sein, denn er stand gegen 1519 noch in kaiserlichen Heeresdiensten (Heft 81, S. 52, Anm. 89). Er ist anscheinend um die Jahrhundertwende aus Ravensburg zugereist.

Auch mit einem der anderen überlieferten Namen läßt sich der Schnitzer nicht in begründete Verbindung bringen. Er bleibt, wie so viele andere, ein Anonymus.

## VI. DIE DECKENRELIEFS VON ARBON

### Die Sechsecke vom großen Saal

Im Züricher Landesmuseum befindet sich eine Holzdecke aus dem bischöflich-konstanzischen Schloß zu Arbon, das unter Bischof Hugo von Hohenlandenberg (1496—1532) neu gebaut wurde<sup>421</sup>. Die Decke stammt aus dem großen Prunksaal des Schlosses; sie wird von rautenförmigen Rippen gegliedert und enthält, an den Schnittpunkten der Rippen, sechzehn volle und zwölf halbe, aus Lindenholz geschnittene Sechsecke mit Reliefs. Dargestellt sind Wappen der bischöflichen Ahnen, sowie Voll- und Halbfiguren, hauptsächlich von Heiligen (Abb. Rahn, T. 1). Die Lippen der Figuren sind bemalt. Das Relief eines Engels an der Ostseite des Saales enthält über der Figur das Datum „ANNO 1515“.

Die Decke ist ein besonders schönes Werk der Schreinerkunst, von hervorragender Qualität in den ornamentalen Teilen — aber nur in diesen; das Figürliche ist ziem-

421 Für das folgende vgl. Rahn, S. 26 ff.

lich roh gearbeitet<sup>422</sup>. Dennoch erkennt man daran deutlich die Merkmale der Haider-Iselinschen Werkstatt zu Konstanz, besonders an den Halbfiguren des Konrad (Rahn, Abb. 8) und des Pelagius (Rahn, Abb. 2). Durch ein unregelmäßiges Faltengeknitter und andere kleinteilige Formen wird die Oberfläche in das gleiche flimmernde Spiel von Licht und Schatten aufgelöst, wie wir es bereits ein halbes Jahrhundert früher am Konstanzer Chorgestühl feststellen konnten. Ähnlich wie etwa beim Schaffhauser Kanzelpropheten (S. 60 ff.) hängt auch dem Konrad in Arbon ein zerknitterter Mantelzipfel über die Schultern, nur flachgepreßt. Und ganz wie Iselin bemüht sich der Schnitzer, die Gesichter durch Hautfalten und andere Hebungen und Senkungen zu beleben und der Natur anzunähern (besonders deutlich in der Mundpartie beider Heiligen und an der Nasenwurzel des Konrad).

Der Erfolg dieser Bemühungen ist allerdings mehr als bescheiden. Man spürt, daß all diese Stilmittel nur äußerlich angelerntes Schulgut sind und sich nicht mit dem geringen künstlerischen Format dieses Schnitzers vertragen. Der Schnitzer muß schon in früheren Jahrzehnten gelernt haben, denn seine Figuren knüpfen nicht an die jüngsten Schöpfungen Iselins an, sondern an ältere Werke, ungeachtet äußerer Modernitäten (wie der Tracht und der Haarbildung des Pelagius).

Iselin selbst war damals schon zwei Jahre tot. Die Arboner Reliefs sind also wohl ein Beispiel dafür, was die Haiderwerkstatt, auf sich selbst gestellt, noch zu leisten vermochte. Wir wissen ja auch aus den Urkunden, wie schlecht es um die Haiderwerkstatt damals bestellt war (Heft 81, S. 40): Schon 1506 mangelte es an geschickten Gesellen. Augustin Henckel, nach Iselin der einzige Bildhauer in der Familie, hatte um die Jahrhundertwende die Stadt verlassen. Und Haider selbst mußte wegen seiner Amtstätigkeit die Werkstatt vernachlässigen. Das Ergebnis sind die Reliefs von Arbon. Haider hätte zu Arbeiten für das bischöfliche Schloß sicher nicht solche Stümper verwendet, wenn er noch bessere Schnitzer gehabt hätte.

Wie ist die Qualität jetzt gesunken, selbst gegenüber einer Werkstattarbeit früherer Jahre wie dem Schaffhauser Propheten! Grotesk wird der Unterschied schließlich bei einigen anderen Reliefs, bei den flachgequetschten, primitiv zurechtgepuschten Köpfen (Rahn, Abbildungen 3 und 15). Hier endet der Versuch, in der Sprache Iselins zu reden, in hilflosem Gestammel. Wir dürfen in diesem Fall wohl allen Zunftbräuchen zum Trotz annehmen, daß einmal ein Schreinergeresse sich unterfing, „bild“ zu schnitzen, weil die Werkstatt nicht mehr genügend richtige Bildschnitzer hatte.

#### Die Medaillons des kleinen Raums

Im Züricher Landesmuseum sind noch andere Deckenreliefs aus dem Bischofsschloß zu Arbon, angeblich aus einem Zimmer des Vorderbaus (Rahn S. 29). Ein volles und vier halbe Medaillons enthalten figürliche Schnitzereien. Dargestellt sind: im Vollmedaillon der Matthäusengel, in dreien der Halbmedaillons spielende Putten, im vierten eine Jagdszene.

Die Reliefs sind von höherer Qualität als die vom großen Saal. Sie „tragen den ausgesprochenen Charakter der Frührenaissance“, wie schon Rahn festgestellt hat.

422 Auch Rahn findet das; er nennt die Figuren „roh und gefühllos“ (S. 28).

Die Putten sind etwa auf derselben Entwicklungsstufe wie die Schaffhauser Puttenkonsolen von 1517 in der Johanniskirche (Inventar Abb. 240 ff.) oder der ungefähr gleichzeitige Puttenfries an der Konstanzer Orgelempore (R 347; der Bau der Empore wurde 1515 beschlossen). Die kleinere Arboner Decke entstand also wohl bald nach dem großen Saal von 1515.

Hans Rott (T., S. 103) schreibt die Reliefs der Haider-Iselin-Werkstatt zu, „im Hinblick auf die guten Beziehungen (dieser Werkstatt) zur hohen Konstanzer Geistlichkeit“. Außerdem werde man „wieder lebhaft an das Figürliche in den Bekrönungen der Münstertüren erinnert“.

Ich kann jedoch nirgends Beziehungen zu Iselin oder sonst einem Schnitzer der Haiderwerkstatt entdecken — es sei denn, man wollte in dem Zeigegestus des Matthäusengel eine Abhängigkeit von der deutenden Hand des Konstanzer Pelagius sehen. Es läßt sich aber ja auf eine so äußerliche, bloß motivische Übereinstimmung keine echte Abhängigkeit gründen. Der Engel hat im übrigen gar nichts mit Iselins Figuren gemein. Seine Gewandfalten bestehen aus dünnen, spröden, fast parallelen Röhren, von denen ab und zu spornartig ein Nebenfältchen abzweigt. Die Haare sind pedantisch in Löckchen geordnet, so, als hätte sie ein Friseur in engen, spiralförmigen Windungen auf Drähte gewickelt. Wie grundsätzlich, wie wesensmäßig entgegengesetzt ist diese gekünstelte Art dem Geiste Iselins und seiner unbekümmerten, lebensfrischen Gestaltungsweise! Wie fern von Iselinscher Straffheit sind auch die kraftlosen (zugleich altertümlichen) Knickungen im Körper des Engels! Auch das glattere Gesicht und die überdünnen Finger verraten eine andere Schulung.

Es hilft nichts, wir müssen dieses Werk der Haiderwerkstatt nehmen. Ein anderer Meister, vielleicht gar kein Konstanzer, hat diesmal für den Bischof gearbeitet. Möglicherweise waren dem Bischof die Haiderreliefs im großen Saal denn doch zu kümmerlich erschienen, und er hatte sich deshalb nach einem anderen, begabteren Bildhauer umgesehen. Vielleicht war ihm auch nur an den neuen Formen und Motiven der Renaissance gelegen, die dieser andere Schnitzer offenbar aus erster Quelle kannte, im Gegensatz zu den überalterten Kräften der absterbenden Haiderwerkstatt<sup>423</sup>.

### *Andere Werkstätten in Konstanz*

#### ULRICH GRIFFENBERG

Der einzige Konstanzer Bildhauer, von dem wir ein unmittelbar beglaubigtes Werk haben, ist Ulrich Griffenberg. Er schuf 1479 die steinere Wappentafel für das Portal des damaligen Rathauses. Das Werk ist heute noch an seinem ursprünglichen Ort zu sehen (am unteren Fischmarkt) und könnte uns Ausgangspunkt für weitere Zuschreibungen sein. Aber leider scheint gerade von Griffenberg kein zweites Werk

423 Der Herkunft dieses Schnitzers und seiner Form nachzugehen, gehört nicht in den Rahmen dieser Arbeit, wäre aber vielleicht ein lohnendes Unterfangen. Allein mit den oben (Abs. 1) erwähnten Puttendarstellungen von Arbon, Konstanz und Schaffhausen haben wir die Werke dreier ähnlicher, aber m. E. nicht identischer (vgl. Anm. 495) Meister der deutschen Frührenaissance.



erhalten zu sein. Bis jetzt jedenfalls konnte ich nirgends sonst des Meisters Hand erkennen<sup>424</sup>.

Freilich ist die Wappentafel für stilkritische Vergleiche heute fast unbrauchbar. Ihr Erhaltungszustand ist dafür zu schlecht; sie war schon seit langem überarbeitet (vgl. Rott, T., S. 107) und trägt neuerdings noch einen dicken Anstrich zum Schutz gegen die Witterung. Von den Feinheiten der Ausführung ist nichts mehr zu bemerken, die kunstgeschichtliche Einordnung des Meisters daher schwierig.

Die Tafel<sup>425</sup> hat die Form eines Triptychons mit leicht überhöhtem Mittelteil und enthält figürliche Reliefs. Im Mittelfeld stehen unter einer Maßwerkleiste, auf dreifach gekehltem Sockel, die Stadtpatrone Konrad und Pelagius und halten das Reichswappen mit der Königskrone darüber. Konrad, im Bischofsornat, hält in der Rechten seinen Stab, Pelagius, in weltlicher Tracht, zwei Palmwedel. Am Sockel ist das Datum 1479 angebracht. In den Seitenfeldern hält je ein Schildknappe mit flatterndem Gewand und halb entblößtem Oberkörper ein Stadtwappen.

Das einzige, was sich über Griffenbergs Stil trotz dem schlechten Zustand des Werkes mit Sicherheit sagen läßt, ist für unser Thema bedeutsam: Griffenberg arbeitet ganz in der schlichten, stillen und trockenen Art wie die anderen Konstanzer Bildhauer, die sich von Iselins oberrheinischer Formensprache nicht beeinflussen ließen. Vor allem die Heiligen im Mittelfeld erscheinen flach und körperlos, der Konrad in altertümlich geschwungener Haltung. Ihre Köpfe sind fein gebildet, doch in herkömmlich konstanzischen Formen. Ob wir sie mit der späteren Bildhauerfigur (oder auch dem Thomas) vom Petersgestühl vergleichen, oder ob wir an einzelne Figuren der alten Haiderwerkstatt zurückdenken — in jedem Fall erkennen wir eine enge Verwandtschaft: Wir sehen einen hageren Menschentyp mit stillem Ausdruck; die Lippen sind gekniffen, die Augen, auch bei den Knappen, starr und schematisch geformt; die Hände sind ziemlich unorganisch, soweit man heute noch urteilen kann, die Falten meist phantasielos nebeneinander geschichtet. Auch in den flatternden Gewandzipfeln scheint sich nicht eigentlich ein lebhafteres Temperament des Meisters zu äußern, sondern eher der Wunsch, die Fläche zu füllen, das Relief besser dem Rahmen einzufügen. Auf das Motiv als solches könnte der Meister allenfalls durch das Vorbild Iselins (oder des Gerhaertschen Altars?) gekommen sein. Iselin verwandte solche flatternden Gewandteile gelegentlich, z. B. bei der Kopfbedeckung des Propheten E 61b (nur war dort die auszufüllende Fläche kleiner).

Am reichsten ausgeprägt sind bei Griffenberg die rein handwerklichen Qualitäten, die feine Ziselierung der Gewandsäume, der Pelzbesätze, der Wappen, der Krone,

424 Über Rotts unhaltbare Zuschreibungen hat Hecht (S. 53 f.) ja schon das Nötige gesagt. Die Zuschreibung der Meersburger Verkündigungsgruppe an Griffenberg begründet Rott (Text S. 105) auf die absurdeste Art, die wohl je in der Kunstgeschichte vorkam: Er gründet sie auf die angebliche Hausnachbarschaft (!) Griffenbergs mit einem Maler, der angeblich die Flügel des Meersburger Altars gemalt hat. In Wirklichkeit hat aber weder Griffenberg in der Nachbarschaft des Malers gewohnt (Hecht a. a. O.), noch hat dieser Maler die Meersburger Bilder geschaffen (vgl. Gertrud Otto in der Zeitschrift für Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 10, 1948/49, S. 57 ff.). Einen Vergleich mit Griffenbergs gesichertem (wenn auch schlecht erhaltenem) Werk, der Konstanzer Wappentafel, hielt Rott seltamerweise für überflüssig.

425 Abgebildet bei Rott, Text, Abb. 52. Die sorgfältig hergestellte Abbildung gibt einen besseren Eindruck als das heutige Original.

der Palmwedel usw. Auch das erinnert an die Bildhauerfigur des Dominikanergestühls.

Soweit wir Griffenbergs Biographie übersehen und daraus auf sein Alter schließen können, kann er seine Ausbildung nicht vor dem Erscheinen Iselins empfangen haben. Dennoch hat die neue Kunst nicht wesentlich auf ihn eingewirkt, weder Iselin noch Niklaus Gerhaert selbst. Griffenberg bleibt fast ganz der bodenständigen Tradition verbunden.

## DIE ÜBRIGEN KONSTANZER WERKE

Was wir in Konstanz sonst noch an Schnitzwerken finden, läßt sich in keinem Fall mit Sicherheit als konstanzisch bezeichnen. Das meiste trägt sogar deutlich die Merkmale auswärtiger Kunst. Eine kurze Übersicht muß darum genügen.

Die *Beweinungsgruppe in der Münstersakristei* (R 355) ist nach Reiners (S. 397) eine „wohl schwäbische Arbeit um 1500“. Meines Erachtens ist sie eindeutig ulmisch, und der Meister scheint bei Michel Erhart gelernt zu haben. Man vergleiche das Werk mit den bei Gertrud Otto<sup>426</sup> nachgewiesenen Werken Michel Erharts. Vor allem Johannes und Christus geben sich als eine Umsetzung älterer Michel-Erhartscher Werke ins Schlichtere und zeitlich Spätere zu erkennen. Übrigens ist die Gruppe qualitätvoller als die Übermalung des 19. Jahrhunderts zunächst erkennen läßt.

Auch den *Konrad* (R 348) *an der Orgelempore des Münsters* halte ich für ulmisch<sup>427</sup>. Er ist etwas älter als die Beweinung, noch aus den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts. Der streng gebaute Kopf mit dem schmalen Nasenrücken und dem ins Weite gerichteten Blick läßt ebenfalls auf eine Entstehung im Umkreis Michel Erharts schließen. (Leider kann man die Figur nicht gut sehen.)

Die *Muttergottes auf dem Orgelprospekt* des Münsters (R 339) wird motivisch, vor allem in der Manteldrapierung, vom Hochaltar des Niklaus Gerhaert abhängig sein (vgl. Heft 81, S. 116 ff.). Dennoch können wir sie nicht mit Sicherheit in Konstanz lokalisieren; ihrem ganzen Habitus nach könnte sie auch am Oberrhein oder von einem zugewanderten oberrheinischen Schnitzer geschaffen worden sein. (Ein solcher oberrheinischer Schnitzer war z. B. der 1501 aufgenommene Matthäus Walter aus Freiburg im Breisgau [Heft 81, S. 53]). Bis jetzt kenne ich allerdings kein Vergleichsstück, das eine genaue Einordnung ermöglichte.

Die Figur entstand sicher nicht, wie Reiners (S. 383) meint, in der „zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts“ (welch weiter Begriff!), sondern am Anfang des sechzehnten. Die Formen sind schon von der Renaissance geprägt, nicht nur am Thron der Muttergottes. Der 1505 datierte<sup>428</sup> Annenaltar der Christophoruskapelle (R 300) ist noch altertümlicher, die Maria in ihm gotisch steiler gebaut. Das Werk gehört ungefähr derselben Entwicklungsstufe an, wie der Freiburger Dreikönigsaltar des Hans

426 Der Bildhauer Michel Erhart, *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen*, Bd. 64, 1943, S. 17 ff.

427 Der Pelagius, R. 349, ist aus dem 17. Jahrhundert.

428 Das Datum an der Außenseite des Flügels im Nimbus der Aurelia (Reiners S. 340). — Reiners Datierung „1483 (?)“ in der Bildunterschrift (R 301, 302) muß auf einem Irrtum beruhen, wie die Renaissanceformen an Gemälden und Schnitzwerk deutlich zeigen.

Wyditz von 1505 (ebenfalls ein oberrheinisches Werk, das vermutlich noch vom Konstanzer Hochaltar angeregt wurde, und dessen Muttergottes in ihrem allgemeinen Gepräge mit der Orgelmaria vergleichbar ist). Berücksichtigt man die viel bescheidenere Qualität der Konstanzer Figur und den Umstand, daß die einfacheren Meister erfahrungsgemäß altertümlicher arbeiteten, so wird man das Werk eher später ansetzen dürfen als den Dreikönigsaltar, also etwa um 1510.

*Der Viersitz im Mariä-End-Chor* des Münsters (Reiners S. 375 und Abb. 333) ist ebenfalls im frühen 16. Jahrhundert entstanden. Man erkennt es leicht an der Tracht des Pelagius (breite Schuhe, das übrige wie beim Pelagius der Münstertür, bloß schlichter).

Gertrud Otto<sup>429</sup> hat festgestellt, daß die Reliefs des Viersitzes dem Frühstil Syrlins des Jüngeren nahestehen. Das trifft sicher zu<sup>429a</sup>. Zur Ergänzung der von Otto angeführten Vergleiche könnte man z. B. auch auf den Damian von Veringenstadt verweisen (Otto a. a. O. Abb. 230), dem der Pelagius ebenfalls in Kopftyp und Gewandmotiv ähnelt. Der Konstanzer Meister ist sicherlich aus dieser Ulmer Schule des späten 15. Jahrhunderts hervorgegangen.

Andererseits muten aber die Tiere, die sich über den Wangen des Sitzes tummeln, wie ein Rückgriff auf die drei Vierteljahrhunderte älteren Chorgestühle der Konstanzer Gegend an (St. Stephan, Überlingen; vgl. Heft 81, S. 74 ff.). Auch die stehende Einzelfigur unter einem Kielbogen gab es ja schon in Überlingen.

Vermutlich ist der Befund so zu deuten, daß ein Ulmer Schnitzer nach Konstanz kam und dort das Gestühl schuf. Ob es der 1509 und 1510 in Konstanz nachweisbare Ulmer Bildhauer Jörg Ritter war (Heft 81, S. 53)?

Die *drei Kruzifixe* in der Turmhalle (R 357), in der Christophoruskapelle und in der unteren Sakristei (R 358) des Münsters, gegen 1500 entstanden (Reiners S. 398), sind einander motivisch und großenteils auch in der Form so verwandt (zumindest die beiden ersten), daß sie alle am nämlichen Ort entstanden sein dürften, vermutlich in Konstanz, denn das würde die Häufung am einfachsten erklären. Mit Vorbehalt können wir sie deshalb dazu verwenden, unsere Vorstellung von der Konstanzer Kunst der Jahrhundertwende abzurunden.

Wie die meisten Gekreuzigten der damaligen Zeit übernahmen auch die Konstanzer den gestreckten Typus in der Art Niklaus Gerhaerts (Baden-Baden). Um so bemerkenswerter ist, wie die Einzelheiten ins Naturfernere, ja Altertümliche umgesetzt wurden. Niklaus Gerhaert bildete das anatomische Gefüge des Körpers mit erstaunlicher Wirklichkeitstreue; man erkennt alle Knochen, Muskeln, Adern, über die sich spürbar die Haut zu spannen scheint. In Konstanz hat anscheinend nur Iselin diese Art übernommen. Die Schnitzer der Kruzifixe jedenfalls abstrahieren sofort wieder vom Naturvorbild und nähern es hergebrachten Formeln an. So ist beim „großen Herrgott“ in der Turmhalle (R 357) das Brustbein unnatürlich hochgezogen, und die Grenzlinie der Rippen bildet eine nahezu elliptische Kurve. Dieses Beispiel erhellt zugleich den Gegensatz zu Iselin, denn bei diesem bleibt in solchen Fällen (E 59)

429 Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Reutlingen 1927, S. 214.

429a Wobei ich unter dem Begriff „Syrlin d. Jüngere“ den führenden Bildhauer des damaligen Syrlinschen Unternehmens verstehe. Denn daß der jüngere Syrlin selbst, ebenso wie sein Vater, nur Schreiner und Unternehmer war, geht aus den Urkunden unbezweifelbar hervor.

die natürliche Lage der Rippen erhalten; Iselins Vereinfachungen und Abstraktionen laufen der Natur nie zuwider, sie schematisieren sie höchstens, doch so, daß die Suggestion der Naturfrische erhalten bleibt.

Auch von anderen Bestrebungen Niklaus Gerhaerts und seiner Zeit blieben die Konstanzer Schnitzer unberührt. Vor allem Niklaus' Gefühl für den Raum hat ihnen gefehlt: Während beim Badener Kruzifix Haar und Dornenkrone den Kopf raumgestaltend und schattenbildend umgeben, ist den Konstanzer Werken das Haar in kompakten Kappen gewissermaßen angeheftet, die Dornenkrone sitzt ihnen wie ein Turban auf dem Kopf. (Iselin hält hier die Mitte.)

Im ganzen fügen sich also die drei Werke gut in die Reihe der unabhängig von Iselin entstandenen Konstanzer Werke und bekräftigen — sofern sie wirklich konstanzerisch sind — unseren Eindruck von der schlichten, trockenen, am Herkömmlichen haftenden Gestaltungsweise der bodenständigen Konstanzer Schule.

Ich wage mich nicht festzulegen, ob der Gekreuzigte der Christophoruskapelle von derselben Hand ist wie das schöne Werk in der Turmhalle, schon deshalb, weil ich das Kruzifix der Kapelle nicht aus der Nähe sehen konnte (es hängt zu hoch).

*Die restlichen Werke* sind bis jetzt so isoliert, so außerhalb aller stilistischen und quellenmäßigen Zusammenhänge, daß sie für unsere Untersuchung nicht in Betracht kommen<sup>430</sup>. Es hätte keinen Sinn, auch Werke auszuwerten, deren Herkunft ungewiß ist. Es bestünde sonst die Gefahr, daß das mühsam erarbeitete Bild von der Konstanzer Schnitzkunst und ihrer Geschichte verfälscht würde<sup>431</sup>.

Im folgenden bleibt noch an einem Beispiel (dem einzig greifbaren) zu zeigen, wie sich die Konstanzer Schnitzkunst durch den Wegzug eines Bildhauers nach auswärts ausgebreitet hat.

### *Augustin Henckel*

#### DAS CHORGESTÜHL VON ST. KATHARINENTHAL

##### Übersicht

Aus dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal bei Diessenhofen (Thurgau) ist uns ein spätgotisches Chorgestühl erhalten. Es ist heute in Teile zerlegt, die an drei verschiedenen Orten aufbewahrt werden. Die Hochstühle, barock verändert, stehen noch in der Katharinenthaler Kirche. Von den vorderen Sitzreihen befinden sich zwei Teile mit je sieben Ställen im Bowes-Museum zu Barnard Castle in England (Durham). Vier weitere Teile, davon zwei mit vier Ställen, die beiden anderen mit drei Ställen, stehen im Museum zu Frauenfeld<sup>432</sup>.

Die *Geschichte des Gestühls* war kurz folgende: Beim barocken Neubau der Katharinenthaler Kirche blieben die siebenstalligen Sitze und die entsprechenden

430 Auch bei dem Annenaltar der Christophoruskapelle (R 300) steht einstweilen nicht mehr fest, als daß er seinem Programm nach schlecht für Konstanz geschaffen sein kann (Reiners S. 341).

431 Andererseits kann ich an den Werken des schlesisch-böhmischen Bildschnitzers Hans von Olmütz, der nachweislich in Konstanz gewirkt hat (Heft 81, S. 39 f.), keinerlei Konstanzer Einwirkungen feststellen (vgl. die Abb. 51 und 85 bei Rott).

432 Hierfür und für das folgende vgl.: Rahn, S. 222, Frei-K. S. 27 f., Ganz S. 108, Baum S. 363.





Abb. 44 Konstanz, altes Rathaus, Portalstein von Ulrich Griffenberg



Foto J. Bär, Frauenfeld

Abb. 45 Frauenfeld, Museum, „Markus“ (?) vom Chorgestühl  
von St. Katharinenthal



Foto W. Müller, Gottlieben

Abb. 46 Frauenfeld, Museum, Prophet vom Chorgestühl  
von St. Katharinenthal

Hochsitze im Nonnenchor, die übrigen kamen auf die Orgelempore in der Außenkirche<sup>433</sup>. Nach der Aufhebung des Klosters im Jahre 1869 entfernte man die im Chor verbliebenen Vordersitze, um sie zu versteigern. 1875 erwarb sie der Baseler Antiquar Wolf; sie kamen nach Paris, wurden dort repariert und gelangten 1876 durch Mr. Bowes nach Barnard Castle. Die Sitzreihen der Orgelempore kamen 1886 in das Museum des Thurgauischen historischen Vereins nach Frauenfeld.

*Die Vordersitze.* Jeder der genannten Gestühlsteile ist seitlich mit einer geschnitzten niederen Wange abgeschlossen. An den dreistelligen Teilen sitzt nur noch eine Wange im Verband<sup>434</sup>. Alle Wangen sind außen mit Blindmaßwerk geschmückt, als Aufsatz tragen sie eine Halbfigur. Die Figuren sind aus Eichenholz und durchschnittlich etwa 1 Fuß hoch (zwischen 30,5 und 37,5 cm<sup>435</sup>). Sie wenden sich fast alle in leiser Drehung nach der Vorderseite der Sitze, ehemals also dem Kircheninnern zu.

*Die Darstellungen.* Auf den beiden *siebenstalligen* Teilen in England sind dargestellt:

a) Auf der Wange links (für den Blick von vorne): der hl. Lukas mit Buch und Stier. — Auf der Wange rechts: der hl. Johannes d. Ev. mit dem Adler.

b) Links: ein bisher ungedeuteter König<sup>436</sup>. — Rechts: der hl. Bartholomäus mit Buch und Messer.

Auf den beiden *vierstalligen* Teilen in Frauenfeld sind dargestellt:

a) Links: der hl. Matthäus, die Feder spitzend, mit Buch und Engel. — Rechts: ein Mann mit langem Bart, Mütze und Buch; wenn man nicht annehmen will, daß nur drei der vier Evangelisten am Gestühl vorkamen, kann eigentlich nur der hl. Markus gemeint sein, zumal da die Figur mit dem Matthäus zusammen an *einem* Gestühlsteil sitzt, entsprechend zusammengeordnet wie die Evangelisten Lukas und Johannes. (Der Einfachheit halber nenne ich die Figur im folgenden „Markus“, obwohl sich die Deutung nicht sichern läßt.)

b) Links: ein bärtiger König mit Reichsapfel und Vogel (einem Raben); es ist der hl. Oswald<sup>437</sup>, der in den Alpenländern viel verehrt wurde (*nicht* Gott Vater mit der Taube, wie Rahn, Frei-Kundert und Ganz meinen, denn die Taube des Heiligen Geistes erscheint nur an Trinitätsdarstellungen mit Gott Vater zusammen; es gibt

Abb. 45

433 Frei-K. S. 27 f., 100; Rahn S. 222.

434 Da die Innenseiten der losgelösten Wangen aus bisher unbekanntem Gründen abgearbeitet sind, läßt sich kaum feststellen, ob bei der Loslösung vielleicht auch ein vierter Sitz entfernt wurde. Die Zahl der Sitze bleibt infolgedessen bei der folgenden Rekonstruktion des Gestühles unsicher. Vielleicht könnte eine genaue Untersuchung der zerlegten Frauenfelder Teile den Sachverhalt klären.

435 Die genannten Maße verdanke ich Herrn Kantonskonservator Albert Knoepfli, Frauenfeld. Sie betragen:

Katharina	34,5 cm	Matthäus	37,5 cm
Ursula	30,5 cm	Prophet	34,5 cm
Oswald	37,5 cm	Stifter	34,7 cm
„Markus“	35,5 cm	Schmerzensmann	33,2 cm

Mit Recht bemerkt Knoepfli dazu, daß die Halbfiguren etwa 1 Fuß hoch verdingt sein dürften.

436 Von dieser Wange und vom Johannes existieren keine Aufnahmen von vorne und können wegen der ungünstigen Aufstellung des Gestühls vorläufig auch keine gemacht werden. Den Angaben des Bowes-Museums ist nur zu entnehmen, daß die Figur einen König darstellt.

437 Mündlicher Hinweis von Albert Knoepfli, Frauenfeld.

aber keine Möglichkeit, bei einer Rekonstruktion des Gestühls diese Figur mit Christus zusammenzuordnen, weder neben ihm, noch an einem Durchgang ihm gegenüber, denn beide Figuren krönen eine *linke* Wange). — Rechts: die hl. Ursula mit Krone und Pfeil; sie wendet sich als einzige Figur nach innen, den Sitzen zu.

Auf den beiden *dreistelligen* Teilen in Frauenfeld sind dargestellt:

Abb. 46 a) Links: ein Prophet mit Spruchband. — Rechts: ein bartloser Mann in einfacher weltlicher Tracht mit Mütze und Rosenkranz; Rahn und Ganz vermuten in ihm den Bildschnitzer; da ihm aber die Attribute eines Handwerkers fehlen, ist es eher ein Stifter.

b) Links: Christus als Schmerzensmann. — Rechts: die hl. Katharina von Siena, die Ordensheilige, mit Buch und Kruzifix mit Herz.

### Ursprüngliche Aufstellung

*Aufstellungsort.* Das Kloster St. Katharinenthal wurde im 18. Jahrhundert neu gebaut. Die frühere Kirche war ein rechteckiger, anscheinend einschiffiger Bau, wie alte Zeichnungen lehren<sup>438</sup>. Der Nonnenchor war gerade geschlossen und lag im Osten der Kirche; er war vom Langhaus durch einen Lettner getrennt. Der Hochaltar muß im östlichen Teil des Chores gestanden haben; er kann nicht wie der heutige Hochaltar Nonnen- und Laienkirche getrennt haben, denn auf und unter dem Lettner stand nachweislich je ein anderer Altar<sup>439</sup>. Das Chorgestühl stand demnach zwischen Hochaltar und Lettner. Dazu paßt auch ein Bericht im Schwesternbuch (Frei-K. S. 29), wonach eine Nonne von ihrem Chorstuhl aus „hinder den (hoch?) altar“ ging<sup>440</sup>.

Frei-Kundert meint, das Gestühl habe außer der Süd- und Nordwand auch die Ostwand des Chores eingenommen. Das ist aber wenig wahrscheinlich. Einmal ist es schwer vorstellbar, daß die Nonnen teils vor, teils hinter dem Hochaltar saßen. Ferner stand hinter dem Hochaltar, also wohl an der Ostwand, noch ein Johannesaltar (Fr.-K. S. 29 ff.). Und drittens wünschten die Nonnen, wie wir aus den Quellen wissen, auch die Messe in der Laienkirche zu sehen; sie hatten eigens zu diesem Zweck ein Gitter im Lettner anbringen lassen<sup>441</sup>. Für die östlich hinter dem Hochaltar Sitzenden wäre aber der Blick nach Westen verdeckt gewesen. Aus demselben Grund kann auch nicht — wie sonst häufig in Klosterkirchen — eine Gestühlsreihe im Westen des Chors am Lettner gestanden haben. Die ostwärts Blickenden hätten ebenfalls nicht durch das Lettnergitter zum Laienaltar sehen können.

Das Gestühl kann also nur die Seitenwände des Chores, zwischen Hochaltar und Lettner, eingenommen haben. Es ist auch nur unter dieser Voraussetzung einigermaßen sinnvoll zu rekonstruieren.

*Anordnung.* Nimmt man an, daß das Gestühl die übliche symmetrische Ordnung einhält, daß ferner die Christusfigur einen der bevorzugten Stühle im Osten zierte, daß die nach innen blickende Ursula am Rande des Gestühls angebracht war und

438 Dazu: Frei-K. T. 2(1) und S. 23 ff.

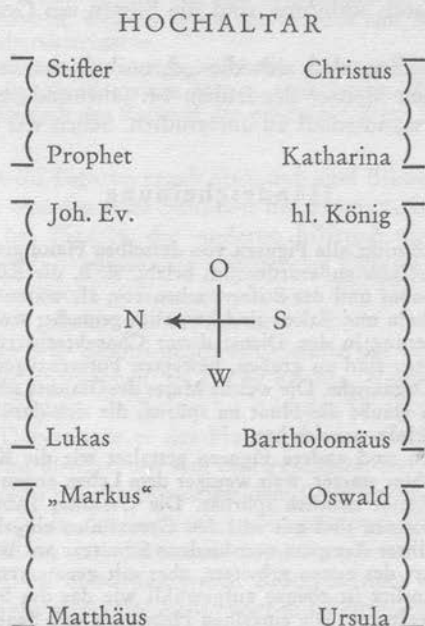
439 Laut der Weiheurkunde und anderen Quellen (Frei-K. S. 9, 144 f., 24 f.)

440 Zwar handelt es sich um den Vorgänger unseres Gestühls, doch dürfte der Aufstellungsort derselbe geblieben sein.

441 So seltsam das anmutet. — Frei-K. S. 144 und Anm. 25.



die Evangelisten beieinander waren, so ergibt sich folgende Aufstellung (vgl. die Skizze!):



In der Mitte standen die siebenstalligen Sitze, östlich davon die dreistalligen, westlich die vierstalligen. Dazwischen lagen Zugänge zu den Hochsitzen, die dahinter ohne Unterbrechung entlangereiht waren. Man kommt so auf eine Gesamtzahl von rund sechzig Sitzen.

Die Reihenfolge der Figuren war dann: auf der *Südseite* im Osten Christus, westlich von ihm die Heiligen, zuerst die Ordensheilige Katharina, dann der nicht bestimmte hl. König, Bartholomäus, Oswald und Ursula; auf der *Nordseite* von Ost nach West der Stifter, der Prophet, Johannes, Lukas, „Markus“ und Matthäus.

So kommen zugleich die Evangelisten auf die Evangelienseite. Die hl. Ursula blickt nach innen, entweder weil ihre Westseite durch irgendeinen Einrichtungsgegenstand verdeckt war, oder bloß deshalb, weil nie jemand auf diese Seite des Gestühls kam. Ihr nördliches Gegenüber, der Matthäus, wurde dagegen stets gesehen, wenn die Nonnen in die Kirche kamen; westlich von ihm war nämlich der Zugang zu den Klosterräumen (Fr.-K., T. 2 u. S. 25). Die bevorzugte Stellung des Stifters ist auffällig, aber durchaus denkbar.

#### Frühere Zuschreibungsversuche

Rahn, Frei-Kundert und Ganz versuchen nicht, den Meister des Gestühls zu bestimmen. Baum<sup>142</sup> jedoch schreibt das Werk dem Heinrich Iselin zu mit folgenden Worten: „Auf Grund der chronikalischen Erwähnung der Tätigkeit Yselins für

St. Katharinenthal darf ihm desto eher das Chorgestühl der Kirche zugeschrieben werden.“ Weiter unten sagt Baum (a. a. O.): „Den Weingartener Büsten stilistisch engstverwandt, wenn auch schlichter, sind die Büsten des Gestühls von St. Katharinenthal.“

Wir haben oben gesehen, daß sich die „chronikalische Erwähnung“ nicht auf Iselin, sondern auf einen Meister des frühen 14. Jahrhunderts bezieht<sup>443</sup>. Es bleibt also die stilistische Verwandtschaft zu untersuchen. Sehen wir uns die Wangen darauf hin an!

### Händescheidung

Man erkennt leicht, daß nicht alle Figuren von derselben Hand geschnitzt sind. In einigen Fällen ist die Schnittoberfläche außerordentlich belebt. Z. B. die Köpfe des „Markus“, des Propheten, des Bartholomäus und des Stifters sehen aus, als wären sie aus weichem Material modelliert; alle Muskeln und Falten sind kenntlich gemacht; wo es möglich war, wurde sogar noch die Holzmaserung in den Dienst dieser Charakterisierung gestellt, etwa beim „Markus“. Die Einzelheiten sind zu großen, bewegten Formenzügen zusammengefaßt, mit sicherem Gefühl für das Organische. Die weiche Masse des Gesichts scheint auf dem Knochengestüst verschiebbar; man glaubt die Haut zu spüren, die sich darüberspannt, und vergißt fast, daß man ein Stück Holz vor sich hat.

Sehr verschieden davon sind andere Figuren gestaltet wie die Katharina oder der Oswald. Hier sind die Gesichter starrer, weit weniger dem Leben angenähert und auch weniger beseelt. Der Holzblock bleibt deutlich spürbar. Die Gesichter haben gleichmäßige, glatte Rundungen; die Binnenformen sind mit scharfen Grenzlinien eingekerbt.

Es waren also zwei in ihrer Art ganz verschiedene Schnitzer am Werk. Dazu kommt noch ein dritter, der in der Art des ersten arbeitete, aber mit geringerem Können. Er schnitzte den Matthäus. Dessen Antlitz ist ebenso aufgewühlt wie das des Stifters oder Propheten, aber es wirkt starr, wie gefroren. Die einzelnen Hebungen und Senkungen sind ohne organische Beziehung nebeneinander gesetzt; sie vermitteln Bewegung, aber kein Leben. Entsprechend stehen die einzelnen Kerben der Gewandfalten unverbunden nebeneinander. Die Hände sind außerordentlich ungefüge.

Durch das Zusammenwirken dieser drei Schnitzer erklärt sich das verschiedenartige und zum Teil uneinheitliche Aussehen der Figuren. Ein paar Beispiele:

Bei dem Stifter mit seinem so virtuos geschnitzten Kopf sind die Arme verhältnismäßig steif und die Hände geradezu plump. An diesen Teilen muß ein anderer Schnitzer mitgewirkt haben, vermutlich der dritte der beschriebenen.

Die Ursula ist im ganzen in der blockhaften Art des zweiten Schnitzers angelegt. Auch ihre Gewandfalten erinnern z. T. an dessen Figuren, vor allem der Mantelsaum bei der rechten Hand, wie er, auf seine Unterlage gepreßt, in gemächlicher Kurve dahinläuft und nur einmal etwas eingeknickt ist. Das bewegtere Gesicht dagegen muß nachträglich der erste Schnitzer überarbeitet haben. Auch die lockeren, leicht eingedrückten Faltendreiecke am linken Oberarm verraten seine Hand (vgl. mit dem Propheten!).

Ebenso glaube ich, daß der Christus vom zweiten Schnitzer angelegt, vom ersten aber völlig übergangen wurde. Er hat nämlich das Blockhafte der Werke des zweiten Schnitzers; aber die weichen Formen seines Gesichtes mit den geschweiften Falten und den unsymmetrisch (wie beim Propheten) geschnittenen Augen, außerdem seine kräftigeren Finger, verraten deutlich auch die Hand des ersten Schnitzers.

Ganz aus der Reihe fällt die linke Hand des Oswald: sie paßt zwar ihrer Anlage nach zu den langfingerigen, etwas steifen Händen des zweiten Schnitzers; aber die feine Ausarbeitung der Adern und Hautfalten kommt an keiner sonstigen Hand vor, weder bei Oswald selbst, noch an den übrigen Figuren. Sie kann keinesfalls vom zweiten Schnitzer stammen, der stets, auch in den Gesichtern seiner Figuren, auf eine so realistische Charakterisierung

442 Im Thieme-Becker, Abschnitt über Yselin, Band 36, 1947, S. 363.

443 Vgl. Heft 81, S. 46 ff. Die Spätdatierung der Chronikstelle hat Rott verschuldet. Albert Knoepfli hat ihn als erster widerlegt.

der Oberfläche verzichtet hat. Sie ist einzig dem ersten Schnitzer zuzutrauen, der zwar sonst seine Hände nicht so bis ins einzelne ausgeführt hat, aber wohl dazu fähig war, wie seine Gesichter erweisen. Der erste Schnitzer hat also diese Hand überarbeitet, wenn wir auch nicht mehr ergründen können, was ihn bewog, gerade dies eine Mal die Hand eines alten Mannes so deutlich zu charakterisieren.

Beim Bartholomäus dürften die in teigigen Schichten an den Körper gedrückten Gewandfalten, vielleicht auch die dünnfingerigen Hände, vom zweiten Schnitzer ausgeführt sein. Der Kopf und zweifellos auch der Entwurf der prächtigen Figur stammen aber vom ersten Schnitzer. —

Die Analyse der zwölf Figuren ergab also, daß drei Bildschnitzer daran beteiligt waren. Offensichtlich war der erste Schnitzer der Hauptmeister; er war der Begabteste und hat auch bei Figuren der anderen hilfreich eingegriffen. Der zweite Schnitzer war ein ziemlich selbständig arbeitender Gehilfe. Da er stilistisch seine eigenen Wege ging, war wohl auch er ein Meister. Der Hauptmeister hatte ihn als Mitarbeiter eingestellt, vielleicht nur für das eine Werk<sup>444</sup>.

Der dritte Schnitzer war offensichtlich ein Geselle des Hauptmeisters; er suchte sich seines Lehrers Art anzueignen, so gut er konnte. Vermutlich hieb er nach des Meisters Entwurf die Figuren im Rohen zu, und der Hauptmeister übernahm dann die Feinausführung. Dabei legte er das Hauptgewicht offensichtlich auf die Köpfe und beschränkte sich im übrigen auf das Notwendigste. Bei den Armen des Stifters und wohl auch des Lukas mag er das meiste dem Gesellen überlassen haben, denn in den rohen Händen und in den nebeneinander gesetzten Faltenkerben der Ärmel erinnern diese Figuren an den Matthäus. Beim Propheten oder beim Markus dagegen huschen die Falten in tortlaufenden Zickzacklinien über das Gewand, und die Hände sind zwar ein wenig ungelent, aber mit Bestimmtheit charakterisiert und alles andere als roh.

Bemerkenswert ist, daß beide Meister, der erste und der zweite, nicht alle Teile ihrer Figuren gleich „werklich“ ausgeführt haben. Das verhältnismäßig fein belebte Antlitz der hl. Katharina steht in gleichem Gegensatz zu der roh geformten rechten Hand der Heiligen wie der Kopf des Stifters zu dessen Armen. Man hielt es demnach für angängig, feiner und roher (werklicher und weniger werklich) gearbeitete Teile nebeneinander stehen zu lassen. Einmal, im Falle des Matthäus, durfte der Geselle sogar eine ganze Figur allein ausführen. Vermutlich mußte die Arbeit verhältnismäßig schnell vonstatten gehen.

Zum Schluß gebe ich noch eine Liste, aus der die Arbeitsteilung ersichtlich ist (Reihenfolge entsprechend der Anordnung des Gestühls):

*Evangelienseite:*

Stifter:	vom Hauptmeister, Kopf eigenhändig, Rest überwiegend vom Gesellen;
Prophet:	vom Hauptmeister, ganz eigenhändig;
Johannes:	(unzugänglich);
Lukas:	vom Hauptmeister, Kopf eigenhändig, Rest überwiegend vom Gesellen;
„Markus“:	vom Hauptmeister, ganz eigenhändig;
Matthäus:	vom Gesellen des Hauptmeisters;

444 Ähnliche Fälle kennen wir aus Konstanz, z. B. bei Ulrich Frey.

*Epistelseite:*

Christus:	vom 2. Meister begonnen, vom Hauptmeister überarbeitet;
Katharina v. S.:	vom 2. Meister, ganz eigenhändig;
Unbek. König:	(unzugänglich);
Bartholomäus:	vom Hauptmeister, Kopf eigenhändig, beim Rest Mitarbeit des zweiten Meisters;
Oswald:	vom 2. Meister, linke Hand vom Hauptmeister überarbeitet;
Ursula:	vom 2. Meister begonnen, Gesicht und wohl linker Arm vom Hauptmeister überarbeitet.

Wie man sieht, hatte offenbar der Hauptmeister mit seinem Gesellen die Wangen der Evangelienseite übernommen, der zweite Meister die Epistelseite. Wo es nötig wurde, griff dann der Hauptmeister auch auf der anderen Seite ein. Man darf nach dieser Einteilung erwarten, daß auch der Johannes (auf der Evangelienseite) vom Hauptmeister herrührt; sein Haar gleicht tatsächlich dem des Lukas. Über den unbestimmbaren König ist dagegen ohne Besuch in England keine Aussage möglich.

## Das Verhältnis zu Iselin

Wenn Baum von einer engen stilistischen Verwandtschaft der Katharinenthaler mit den Weingartener „Büsten“ spricht, kann er nur die Figuren des Hauptmeisters meinen. Tatsächlich hat dieser Meister die gleiche Schnitzweise wie Iselin.

Abb. 46,  
31, 36

Man vergleiche etwa den „Markus“ mit dem Weingartener David oder dem Kaiser: Hier wie dort das aufgewühlte Gesicht, die wulstigen Augenbrauen, die schrägen Stirnfalten über der Nasenwurzel usf. An den Händen dieser Weingartener Figuren sind die Adern und Falten ebenso herausgearbeitet wie an der linken Hand des Oswald; andererseits hat auch Iselin nicht alle seine Hände bis ins einzelne durchgeformt (Abt, „Geselle“ . . .). Eine ähnliche Art, die verschiedenen Stoffsorten zu charakterisieren, finden wir am Katharinenthaler Propheten und am Weingartener David. Die kurzgeschnittenen, übereinandergeschichteten Haarfransen des Stifters erinnern an das Haar des Weingartener „Gesellen“.

Abb.  
45, 37

Auch die Verwandtschaft zu Iselins Spätwerk wird deutlich, wenn man den Katharinenthaler Propheten mit dem Pelagius des Konstanzer Münsterportals vergleicht (R 369). (Der Pelagius läßt sich Iselin zuschreiben und entstand, nach der Baugeschichte des Münsters zu schließen, gegen 1504 [vgl. S. 41 f., 22 f.].) Beide Halbfiguren haben den gleichen breit gebauten Kopf mit abstehenden Haarlocken, mächtigem Unterkiefer, verhältnismäßig kleinem Kinn und breitgewölbter Unterlippe. Wieder stellen wir fest: die Gesichter sind weich und lebendig durchgeformt, mit naturgetreuer Kennzeichnung der Vertiefungen und Erhebungen, so etwa der Falten an Mundwinkeln und Nasenflügeln. Auch die Haltung des rechten Armes und der Gestus der rechten Hand mit ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger sind auffallend ähnlich.

Eine enge stilistische Verwandtschaft der Werke Iselins mit den eigenhändigen Figuren des Katharinenthaler (Haupt-) Meisters ist also nicht zu bezweifeln. Dennoch ist es ausgeschlossen, daß die beiden Meister identisch sind. Dafür sind sie schon im Temperament zu verschieden.



Iselins Werke lassen alle mehr oder weniger eine nervöse Erregung verspüren, auch in der späten Zeit, wo sie nicht mehr durch äußere Bewegung gekennzeichnet sind wie in den siebziger Jahren (Weingarten), sondern durch eine gebändigte, von der Renaissance geprägte Form wie im Falle der Portalheiligen. Die zerwühlten Gesichter, die zuckenden Falten, die gespreizten Finger, die zugespitzten Gesten, die Asymmetrie der Gesichtszüge, der Haare, der Gewanddrapierung — das alles ist geblieben und beim Pelagius trotz geometrisch strengem Umriss der Figur deutlich zu erkennen.

Die Katharinenthaler Figuren haben im Vergleich dazu ein ruhiges Wesen. Der Meister übernimmt von Iselin fast nur die bewegte Gesichtsbildung, und sie steht bei ihm in einem auffallenden Gegensatz zu der schlichten Haltung und dem stillen Charakter der Figuren („Markus“, Stifter . . .<sup>445</sup>). Während die Haare und Bärte bei Iselin unregelmäßig und meist wild zerzaust sind (Kaiser, Vergil), sucht sie der Katharinenthaler Meister in regelmäßige Kurven zu ordnen. Entsprechend vermeidet er nach Möglichkeit unsymmetrische Gesichtsformen; nur seine Augen sind manchmal ungleich geschnitten.

An Erfindungskraft ist ihm Iselin weit überlegen. Das zeigt nicht nur der Vergleich mit den frühen Weingartener Figuren, die in Tätigkeit, Haltung und Gebärden soviel reicher variiert sind als die Katharinenthaler — sondern man erkennt es ebenso beim Vergleich des Katharinenthaler Propheten mit dem ähnlich gebauten Pelagius: Welcher Formenreichtum, welche Abwechslung in den einzelnen Motiven beim Pelagius — welche Kargheit dagegen und welche nüchterne Symmetrie beim Propheten!

Im Gegensatz zu Iselin sucht der Katharinenthaler Meister die Verkürzungen der Arme möglichst zu vermeiden; seine Figuren ziehen meist die Unterarme an den Leib (Stifter, Prophet . . .) oder heben den Ellbogen („Markus“). Man vergleiche wieder den Propheten mit Iselins Pelagius.

Ganz allgemein ist die Qualität der Werke bei Iselin höher.

Es handelt sich also um zwei verschiedene Meister. Der Katharinenthaler muß bei Iselin gelernt haben, denn er hat sich dessen Schnitzweise bis zu einem Grad angeeignet, der nicht durch bloßes Betrachten der Vorbilder erworben sein kann. Er bedient sich der Iselinschen Schnitzweise virtuos, doch steht das Erlernte nicht in vollem Einklang mit seinem Temperament. So hat die bewegte Modellierung der Gesichter bei ihm nichts Zwingendes. Bei Iselin dagegen folgt sie notwendig aus dem erregten Gesamtcharakter der Figuren; sie entspricht dort völlig der übrigen nervösen Bewegtheit: den gespreizten Fingern, den wirren Haaren, den quirlenden Falten und auch dem seelischen Verhalten der Figuren.

### Entstehungszeit des Werkes

Der Vergleich zwischen dem Propheten und dem Konstanzer Pelagius gibt uns auch einen Hinweis auf die Entstehungszeit des Katharinenthaler Gestühls. Nach der Ähnlichkeit von Umriss, Haltung, Kopftyp und Gebärde der beiden Figuren zu schließen, setzt der Prophet den Pelagius als Vorbild voraus. Er wird also ebenfalls

445 Einzig der Prophet wirkt in der ganzen Erscheinung gespannter, wohl wegen der Abhängigkeit von Iselins Pelagius.

im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein, wahrscheinlich kurz nach dem Pelagius, etwa um die Mitte des Jahrzehnts. Dazu paßt auch die Tracht: Das doppelt gekrempte Barett und die breit ausladenden Dreiecke am Mantelkragen waren kurz zuvor Mode geworden und kommen in gleicher oder ähnlicher Form auch am Pelagius vor.

### Herkunft des zweiten Schnitzers

Der zweite Katharinenthaler Schnitzer scheint ebenfalls aus Konstanz zu kommen. Aber nicht bei Iselin kann er gelernt haben, sondern bei einem anderen, alt-ingesessenen Konstanzer Bildhauer. Er arbeitet fast gleich wie der Schnitzer, der zur selben Zeit oder kurz darauf die Halbfiguren für das Dominikanerinnengestühl von St. Peter in Konstanz schuf und möglicherweise schon um 1470 am Gesprenge des Konstanzer Domgestühls die Barbara (E 73 a) und andere Rundfiguren ausgeführt hat (S. 62 ff., S. 13). Man vergleiche etwa die Katharinenthaler Katharina mit der Stuttgarter Katharina oder der Stuttgarter Dominikanerin oder auch den König mit dem Bildhauer! Die Ähnlichkeit geht von der starren, wenig belebten Form der Gesichter und den plumpen Händen (teils mit unförmig gelängten, teils mit ganz roh belassenen Fingern [siehe die Katharinen!]) bis zu den eng anliegenden Gewändern mit den laschen Falten. — Beide Schnitzer, der Katharinenthaler und der Konstanzer, müssen aus derselben Werkstatt, also wohl der Haiderwerkstatt, hervorgegangen sein; sie müssen gemeinsam gelernt haben, unabhängig von Iselin, wahrscheinlich vor dessen Erscheinen, und dürften auch später noch Werkstattgenossen gewesen sein.

### WEITERE WERKE DES KATHARINENTHALER MEISTERS

In Konstanz sind keine Werke des Katharinenthaler Hauptmeisters zu finden. Sie mögen verloren sein; es wäre aber auch möglich, daß der Meister nach seiner Ausbildung Konstanz verließ und sich einen anderen Wohnsitz suchte. Da er offenbar die Konstanzer Domtüren gekannt hat, wäre er entweder erst nach deren Entstehung weggezogen, oder sein neuer Wohnsitz müßte in der Nähe gelegen haben. Sonst hätte sich wohl auch das Kloster Katharinenthal nicht an ihn gewandt.

Wir suchen weiter nach Werken des Meisters, nun außerhalb von Konstanz. Und wir finden zwei Altäre, die heute im Züricher Landesmuseum stehen, eine Einzelfigur in Gottmadingen (zwischen Singen und Schaffhausen) und ein weiteres, ortsgebundenes Werk in — Schaffhausen.

### Der Altar aus Unterschächen

Abb. 47 Der eine der Altäre stammt aus Unterschächen (Uri) und enthält in einem flachen Kapellenschrein eine Anna Selbdritt mit Joseph, Joachim und einer Halbfigur des segnenden Gott Vater darüber. Alle Figuren sind aus Lindenholz; der Schrein ist 160 cm hoch, die Figuren bis zu 88 cm (Joachim). Am Sockel des Schreins steht die Inschrift: „O HEILIGI MOVTER SANT ANNA SELB DRIT AMEN 15ZI AH“ (die Buchstaben AH sind ineinander verschlungen)<sup>446</sup>.

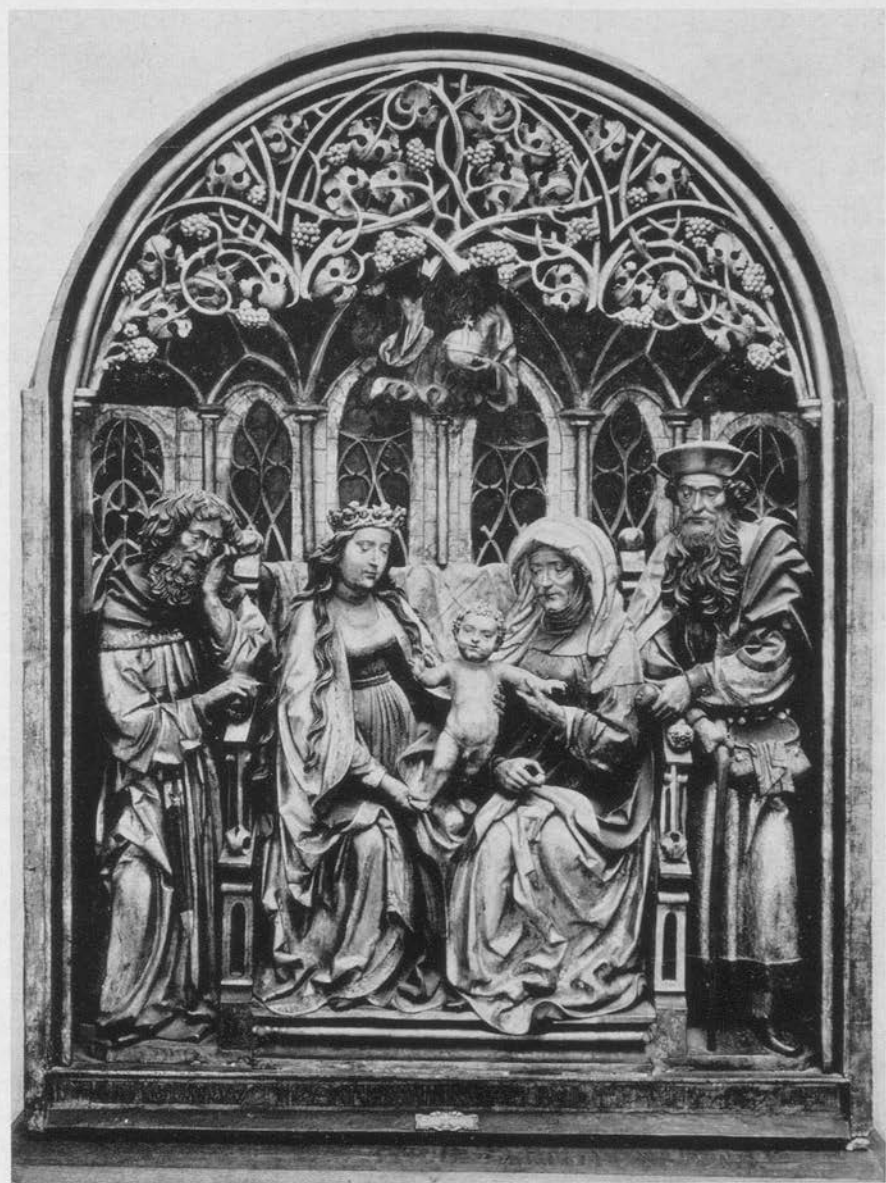


Foto Züricher Landesmuseum

Abb. 47 Zürich, Landesmuseum, Altar aus Unterschächen



Foto Züricher Landesmuseum

Abb. 48 Zürich, Landesmuseum, Altarfragment aus Pfäffikon



Obwohl das Werk etwa anderthalb Jahrzehnte nach dem Katharinenthaler Gestühl entstanden sein dürfte, findet man die wesentlichen Eigenschaften des Meisters hier deutlich wieder. Man muß nur berücksichtigen, daß diesmal ein weiches Holz verwendet wurde und daß eine farbige Fassung die Schnitzhaut überdeckt und die Figuren mit zusätzlichen Ausdrucksmomenten bereichert.

Am besten vergleichen wir den „Markus“ mit dem Joachim des Altars (der Figur rechts). In beiden Fällen haben wir ähnliche Köpfe mit kurzem Haupthaar und langem, wallendem Bart, hervorstehenden Backenknochen, weichen fleischigen Gesichtsförmern und kurvigen Falten bei den Nasenflügeln. Auch die ruhige, lässige Haltung der Figuren stimmt überein. Außerdem verrät sich der Meister noch an zahlreichen Einzelheiten: Die Hände am Altar lassen deutlich ihre Adern erkennen wie die vom Meister selbst überschnitzte Hand des Oswald. Der Joseph (links) greift sich ähnlich unters Haar wie der „Markus“; zwar biegen sich seine Finger etwas anders, sitzen aber ebenso ungelentk an der Hand. Man findet an Altar- und Gestühlsfiguren (Prophet — Gott Vater u. a.) den gleichen Schnitt der Augen mit dem flachen, in vertikaler Richtung kaum gewölbten Oberlid; man findet die gleiche scharfe, manchmal fast gradlinige Abgrenzung der unter den Brauen hängenden Hautwülste (an beinahe allen Figuren feststellbar), die gleichen leicht geschweiften Horizontalfalten auf der Stirn (Christus — Joseph, Joachim, Gott Vater, Anna) und zwei Arten jeweils gleicher Haarbildung: die kürzeren, ungeordneten Haare (Lukas — Joseph) und die langen, geordneten Barthaare (Markus — Joachim, Gott Vater). Die in Zickzacklinien dahinlaufenden Faltengrate der Gestühlsfiguren sind an den Armen der Altarfiguren im Grundsätzlichen wiederzuerkennen (Maria, Anna, Joseph, Gott Vater); die manchmal dreieckigen, meist viereckigen flachen Vertiefungen zwischen diesen Zickzackfalten finden wir z. B. am linken Arm Gott Vaters, am rechten Arm der Anna (hintern Kind), am rechten und am linken Arm Mariens. Sonst ist das Gefält in den anderthalb Jahrzehnten formenreicher geworden, wohl auch wegen des weicheren Holzes. Die einzige Katharinenthaler Vollfigur, der Matthäusengel, hat schon die gleichen langen, parallelen Röhrenfalten vom Hals bis zum Boden wie der Joseph<sup>447</sup>.

Abb. 46

Der Schnitzer hat also seine auffälligsten Eigenschaften in der Zwischenzeit beibehalten. Es ist nur alles einheitlicher und gleichmäßiger geworden; der Anteil der Gehilfen ist im Werk des Meisters aufgegangen. Der Meister schnitzt noch gewandter und auch schematischer als damals. Die Gesichter der älteren Personen unterscheiden sich kaum noch. Und die langen Bärte sind nun noch regelmäßiger geordnet; sie gruppieren sich in kalligraphischen S-Kurven fast symmetrisch um eine senkrechte Mittelachse (Joachim, und vor allem Gott Vater). Die Nasen und Finger sind schmaler geworden — ein Vorgang, der sich entsprechend beim älteren Iselin vollzog. Die Haltung der Figuren ist jetzt noch mehr gelockert, zum Teil geradezu schlaff; auch die Falten verlaufen gemächlicher; jeder Rest von Iselinscher Spannung, wie sie beim Bartholomäus und beim Propheten des Gestühls noch spürbar war, ist nun ge-

447 Wenn auch in Katharinenthal der Geselle die Ausführung übernahm, so wird doch der Entwurf des Meisters das Gewandschema im ganzen festgelegt haben. (Vgl. die entsprechenden Fälle am Konstanzer Domgestühl!) Im übrigen arbeitete der Geselle, wie wir sahen, ganz in der Art des Meisters, so daß der Matthäusengel hier für eine Figur des Meisters stehen kann.

schwunden. Andererseits werden Eigentümlichkeiten Iselins noch gesteigert, so die wellige Bewegung des Augapfels, die nun fast alle Figuren kennzeichnet. Was aber bei Iselin Ausdruck prophetischer Ekstase war, wird hier zu bloßer Routine, zu einem Schnörkel in der künstlerischen Handschrift.

Entsprechend der späteren Zeit ist das Maßwerk an den Schreinfenstern reicher geschweift als an den Gestühlswangen.

### Der Altar aus Pfäffikon

**Abb. 48** Der zweite Altar des Landesmuseums ist ein Fragment und wurde in Pfäffikon (Schwyz) erworben<sup>448</sup>. Erhalten sind Maria und Gott Vater von einer Marienkrönung (aus Lindenholz, 81 cm hoch).

Ilse-Baier-Futterer schreibt die Gruppe mit Recht dem Meister des Unterschächener Altars zu: Seine Hand bekunde „sich im Gesichtsschnitt der Marien, im ganzen Volumgefühl, dem Faltenwerk, der ruhigen Stimmung beider Werke“. Das gleiche gilt natürlich vom Gesichtsschnitt Gott Vaters<sup>449</sup> bis hin zu Einzelheiten wie dem Verlauf der Stirnfalten, den gewellten Augäpfeln<sup>450</sup>, der vorstehenden Oberlippe; und es gilt für die Form der Hand mit den hervortretenden Adern.

Ebenso deutlich sind die Gemeinsamkeiten mit den Katharinenthaler Figuren des Meisters. Wir vergleichen am besten den Gott Vater des Fragments mit einer ebenfalls bärtigen Figur des Gestühls, dem „Markus“. Hier wie dort der gleiche Gesichtsschnitt: die gleichen Augen, die wulstigen Brauen darüber, die vorstehenden Backenknochen und die eingefallenen Wangen, die nach unten übergangslos in den langen Bart auslaufen.

Das Fragment muß zeitlich zwischen dem Gestühl und dem Unterschächener Altar stehen. Es ist ausgeglichener als das Katharinenthaler Werk, und das Schematische hat schon zugenommen, wie der symmetrisch geordnete Bart Gott Vaters zeigt. Andererseits sind die Falten noch etwas altertümlicher (noch näher dem 15. Jahrhundert) als beim Unterschächener Altar; die Finger Gott Vaters haben noch die gedrungenere Form wie an den Katharinenthaler Händen; Marias Nase ist noch etwas kürzer und rundlicher; und das Antlitz Mariens mit seinen weichen Formen und dem Hauch von Lächeln auf dem Mund hat noch mehr von dem frischen Leben Iselinscher Gesichter (vgl. die Eva E 33). Es erinnert sogar noch von ferne an Niklaus Gerhaerts Frauengestalten, die der Meister als ein Schüler Iselins ja am Konstanzer Hochaltar kennengelernt haben muß.

### Die Gottmadinger Madonna

Beim dritten Werk, der Gottmadinger Figur, handelt es sich um eine 103 cm hohe Muttergottes aus Lindenholz. Sie befindet sich in Privatbesitz und steht jetzt in der

448 Katalog S. 136 f.; abgebildet bei Bendel B. Abb. 39.

449 Die Nase Gott Vaters am Pfäffikoner Fragment ist teilweise ergänzt, leider nicht sehr glücklich, mit viel zu gewölbtem Profil. Ein Foto des Landesmuseums (s. Abb. 48) zeigt die Figur noch ohne diese Ergänzung.

450 Diese Eigentümlichkeit ist leider auf den Abbildungen nicht sichtbar.

Wohnstube des Hauses Blattert<sup>451</sup>. Das Werk wurde 1952 von Walter Mülhaupt in der „Oberländer Chronik“ bekannt gemacht<sup>452</sup> und nochmals 1955 von Albert Merckling besprochen, ebenfalls in der „Oberländer Chronik“<sup>453</sup>.

*Geschichte und Befund.* Bis 1950 satnd die Figur über der Haustür im Freien, sie war bunt bemalt und trug eine Krone. Als man sie zum Marienmonat Mai dieses Jahres neu bemalen wollte, laugte man die vorhandenen Farbschichten ab, einschließ- lich einer etwaigen Originalfassung, und übergab die Figur anschließend zur Restaurierung der Kunstwerkstätte Gebr. Mezger in Überlingen, da der — unerwartet qualitätvolle — Lindenholzkern von Wurm und Wetter bedenklich angegriffen war. Bei dieser Gelegenheit wurden als sichtbarste Maßnahmen die segnende Rechte des Kindes und das Kreuz der Weltkugel ergänzt und die störenden Wurmgänge ausgefüllt.

Der Zustand des Werkes vor der Instandsetzung (nach dem Ablaugen) wurde vom Restaurator, Herrn V. Mezger, durch mehrere Aufnahmen<sup>454</sup> und ein ausführliches Gutachten festgehalten. Ich gebe die einschlägigen Stellen des Gutachtens mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers hier wieder: Abb.  
49—53

*Befund:* Die 103 cm große Statue, die Madonna mit dem Jesuskind darstellend, trug nach Mitteilung des Besitzers bislang mehrere Ölfarbfassungen über der möglicherweise noch vorhandenen, sicherlich auf Kreidegrund ausgeführten, Originalfassung. Diese wurde jedoch mit den Überfassungen völlig abgelaut, so daß darüber nichts mehr auszusagen ist. Die in Lindenholz ausgeführte Plastik hat jedenfalls die Aufstellung im Freien eben dank des Ölfarbschutzes relativ gut überstanden. Immerhin zeigt das untere Viertel der Statue schon beträchtliche Einwirkungen der von der Standfläche aufsteigenden Feuchtigkeit dergestalt, daß einzelne Partien bis zu 7 cm Tiefe bereits verfault sind. Ebenso ist der Wurmverfall — im ganzen in mäßigen Grenzen — im unteren Drittel stärker. Im Gesicht der Madonna sind jetzt allerdings (unter der ehemaligen Fassung) einige starke Wurmgänge sichtbar geworden, die an dieser Stelle besonders stören. Unten an der Figur zeigen sich starke durchgehende Windrisse.

Das Gesicht der Madonna ist schon im Original aus einem Stück Lindenholz geschnitten, welches aufgeleimt und möglicherweise mit einem Holzdübel befestigt ist. Die Leimfuge steht infolge des Ablaugens seitlich jeweils etwas auf. Das Aufsetzen eines eigenen Stückes für die vordere Gesichtspartie ist um so ungewöhnlicher, als die Plastik sonst einschließlich des Jesuskindes aus einem Lindenholzstamm gehauen ist.

Schon relativ bald nach der Entstehung müssen an der Figur Veränderungen vorgenommen worden sein, die nicht ohne weiteres zu begründen sind. Der Kopf trug ursprünglich eine Art gelapptes Kopftuch (also keine Krone), unter welchem auf der rechten Seite ein Schleier oder feines Tuch über die Haare hinabhing, das sich um die vorderste Haarsträhne fast kokett herumwand und über die rechte Schulter den Fluß der Falten des Mantels abwärts begleitete. Das Kopftuch ist ringsum ziemlich roh in kantige Flächen abgehauen,

451 Ich möchte an dieser Stelle Herrn Georg Blattert, Kohlbergweg 4, und Herrn Emil Blattert herzlich danken für die freundliche Bereitwilligkeit, mit der sie mir Auskunft gegeben und die Besichtigung der Figur gestattet haben.

452 Walter Mülhaupt, Eine Riemenschneider-Madonna in Gottmadingen? Oberländer Chronik, Heimatblätter des Südkurier, Nr. 74, 22. 10. 1952 (mit Abbildung).

453 Dr. Albert Merckling (Maler in Schaffhausen), Schaffhauser Kunst und Künstler des Mittelalters, Oberländer Chronik, Nr. 144, 16. 7. 1955 (mit Abbildung der Beweisungsgruppe von Lottstetten).

454 Herr V. Mezger hat freundlicher Weise gestattet, daß die Aufnahmen hier veröffentlicht werden. Auch die Aufnahmen vom Zustand nach der Restaurierung wurden von Herrn Mezger zur Verfügung gestellt.

möglicherweise um Platz für eine Krone zu schaffen. Merkwürdigerweise wurde dabei auch der Schleier an der Stelle, wo er sich um die gelockte Haarsträhne herumwindet, unbeholfen eingeebnet und dafür die Haarsträhne mit einigen Hieben so behandelt, als ob sie über das Tuch hinge. Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, als ob eben die so reizvoll wie plastisch taktvoll verwendeten Motive der Zeitmode, welche der Künstler bei seinem Werke mitspielen ließ, einer späteren Generation im Wege waren. Die jetzige Krone ist eine plumpe, in jedem Betracht außer der Beziehung zur Figur stehende Arbeit des 17. Jahrhunderts. Es kann sicher behauptet werden, daß die Plastik ursprünglich keine Krone trug. Eine spätere Zutat sind auch die beiden Zierknöpfe der Mantelschließen. Sie sind in der Art der Arbeit des beginnenden 17. Jahrhunderts ausgeführt. Beim Jesuskind ist die segnende rechte Hand verloren. Auch hier sind Eingriffe in den originalen Bestand erfolgt. Einmal wurde das frei sichtbare Geschlechtsteil abgehauen und zum anderen der Bauch, der in der Art des sog. Kartoffelbauches plastisch hervorgequollen sein mag, mit rohen Hieben vom Brustkorb abwärts „eingeebnet“, so wie es Zeiten, die für die kraftvolle sinnliche Wirklichkeit nichts übrig hatten, als einzig erlaubt erscheinen mochte.

Die Figur verrät einen überaus kultivierten spätgotischen Meister, welcher der allgemeinen statuarischen Haltung des Zeitstiles viele individuelle Züge hinzufügte, auch in den Gesichtern, Händen und Fleischteilen sowie der weichen Behandlung der Gewandfalten so charakteristisch ist, daß die Zuschreibung an einen im Schaffhausen-Konstanzerischen Raum um 1500 wirkenden Künstler der zünftigen Forschung möglich sein sollte... (gez. V. Mezger).

Zur Bemalung der Figur schrieb mir Herr V. Mezger ergänzend: „Nach meiner Erinnerung waren wie üblich die Augen in Schwarz und die Lippen rot vom Bildhauer (vor dem Fassen) bemalt.“ Die Bemalung der Pupillen wurde offenbar bei der Instandsetzung ergänzt. Im heutigen Zustand ist die Pupille des rechten Auges zur Hälfte über das Augenlid gemalt. Dadurch erscheint das rechte Auge ganz geöffnet, das linke halb gesenkt. Es ist aber mit Sicherheit anzunehmen, daß ursprünglich beide Lider ungefähr gleich weit gesenkt waren, wie es auch aus den Aufnahmen vor der Instandsetzung hervorgeht<sup>454a</sup>.

Schwieriger zu beurteilen ist die Frage, ob das Haupt Mariens ursprünglich wirklich nur mit einem Kopftuch bedeckt war. Trotz der späteren Abarbeitung erkennt man über der Stirn noch die Spuren eines etwa fingerbreiten bandartigen Gebildes, das sich beiderseits auch über die Haare wegzieht. Nach V. Mezgers Auffassung müßte es sich hier um den Rand des Kopftuches handeln. Das ist aber nicht möglich, weil oberhalb des Gebildes wieder Stirn und Haare sichtbar werden. Daher kann es sich nur um die Reste eines Diadems oder des Stirnreifs einer Krone handeln, und zwar von der gleichen Form wie bei den Marien des Unterschächener Altars und der Pfäffiker Gruppe. Der Unterschächener Kronreif und das Pfäffiker Diadem sind beide aus einem glatten und einem verzierten Band oder Reif gewunden<sup>455</sup>. Die Spuren dieses, infolge der Windung schräg verlaufenden Zierbandes sind über der rechten Schläfe der Gottmadinger Maria noch deutlich zu erkennen. Es handelt

454a Inzwischen versicherte mir jedoch Herr V. Mezger, daß er „die vom Bildhauer angebrachten Pupillen und den roten Mund selbstverständlich unverändert stehen“ lasse und daß die Aufnahmen des früheren Zustands hier sehr wohl täuschen könnten. Demnach müßte der Irrtum schon in der Werkstatt des Bildhauers vorgekommen sein — etwas ganz Erstaunliches, denn auch V. Mezger stellt fest, daß damals im allgemeinen „noch diese Arbeiten mit großer Exaktheit ausgeführt“ wurden.

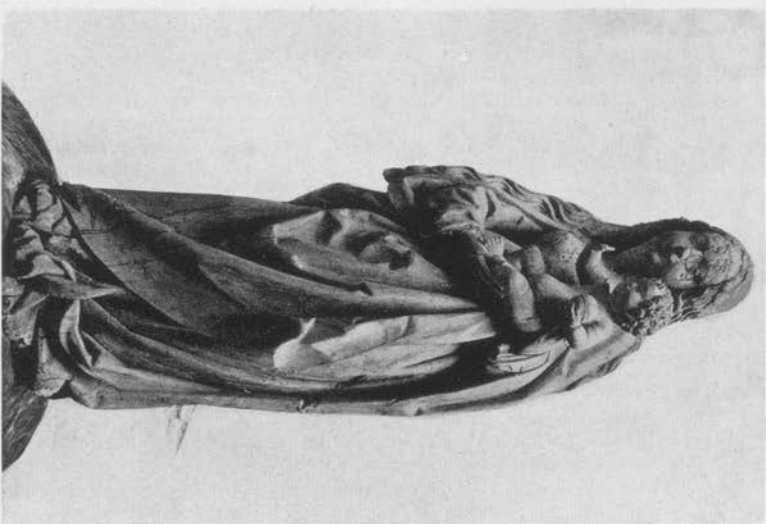
455 In Unterschächen handelt es sich beim verzierten Teil um eine Art Perlband, in Pfäffikon um vier Reihen quadratischer Zierformen.





Foto V. Mezger, Überlingen

Abb. 49 Gottmadingen, Madonna (vor der Instandsetzung)



*Abb. 50 vor der Instandsetzung*

*Madonna in Gottmadingen*



*Abb. 51 nach der Instandsetzung*

*Fotos V. Mezger, Überlingen*



*Abb. 52 vor der Instandsetzung*

*Madonna in Gottnadlingen,*



*Abb. 53 nach der Instandsetzung*

*Fotos V. Mezger, Überlingen*



*Abb. 54 Innsbruck, Grabmal Maximilians: Philipp der Schöne*



sich dabei um merklich andere Formen als bei der flachen Parallelstrichelung des Kopftuchrandes<sup>456</sup>.

Die Gottmadinger Figur trug also außer dem Kopftuch noch ein Diadem oder eine Krone wie die meisten spätgotischen Madonnen. Die Frage, ob Diadem oder Krone, läßt sich wohl ebenfalls beantworten: Im Inneren der Kronen von Unterschächen und Pfäffikon (Gott Vater) wurde nämlich auf das Schnitzen des Haars verzichtet, da der Betrachter es doch nicht gesehen hätte, während über dem Diadem der Pfäffiker Maria — ebenso wie bei der Gottmadinger Figur — das Haar durchgeformt ist<sup>457</sup>. Daher dürfte die Gottmadinger Maria ein Diadem getragen haben. Das von V. Mezger beschriebene Tuch ist also kein Schleier, der unter dem Kopftuch herabhängt, sondern das Kopftuch selbst, das unter dem Diadem hervorkommt.

*Die Herkunft* des Werkes läßt sich nicht ermitteln. Eine Legende berichtet, ein Bildschnitzer sei, auf der Wanderschaft schwer erkrankt, von Gottmadinger Bürgern gesundgepflegt worden und habe ihnen als Dank die Muttergottes geschnitzt<sup>458</sup>. Auf Grund der Erfahrungen mit ähnlichen Einzelbildwerken, deren Provenienz sich nachweisen läßt, möchte ich jedoch annehmen, daß die Figur ursprünglich in einem Altarschrein stand. Der Übergang in den Privatbesitz wäre dann am einfachsten so zu erklären, daß sie beim Bildersturm von einem „Katholischen“ gerettet wurde.

*Zuschreibung.* Walter Mülhaupt brachte die Muttergottes in der ersten Entdeckerfreude mit Riemenschneider in Verbindung<sup>459</sup>. Bei näherem Zusehen entdeckt man jedoch leicht die Unterschiede zwischen ihr und Riemenschneiders Werken, auch wenn man ganz von der Qualitätsfrage absieht. Es handelt sich zwar um die gleiche kunstgeschichtliche Entwicklungsstufe, um eine Übereinstimmung im Zeitstil (z. T. auch in lokalen Besonderheiten, denn auch Riemenschneider scheint einen guten Teil seines Formenguts am Oberrhein und in Schwaben empfangen zu haben); aber im übrigen unterscheidet sich die Gottmadinger Figur in ihrer stärkeren räumlichen Ent-

456 Man muß allerdings beachten, daß man den Reif später nicht nur abschlug, sondern durch ein paar rohe Hiebe in Haar umzuwandeln suchte. Das gleiche Bestreben hat V. Mezger ja auch am Kopftuch festgestellt. Sicher geschahen diese Eingriffe zu der Zeit, als man der Figur die barocke Krone aufzwängte.

457 Daß es sich bei der Pfäffiker Maria wirklich um ein Diadem und nicht um eine abgebrochene Krone handelt, läßt sich am Original feststellen; es ist keinerlei Bruchstelle erkennbar. Die Krone wurde ehemals von Gott Vater und Christus über dem Haupt Mariens gehalten. Wir haben in Pfäffikon also einen der seltenen Fälle, wo Maria bei der Krönung noch ein Diadem trägt. Ein anderes Beispiel dafür ist die 1524 geschnitzte Marienkrönung von Wettenhausen (Karl Gröber, Abb. 26), ein Beispiel für andere Mariendarstellungen mit Diadem und Krone der mehrfach besprochene Stuttgarter Altarriß.

458 Merckling, a. a. O. <sup>453</sup>, Sp. 2.

459 Mülhaupt, a. a. O. <sup>459</sup>, Sp. 2. Er meint, daß die Figur „nicht nur in manchen Einzelheiten an Riemenschneidersche Motive gemahnt, sondern auch frappierende Ähnlichkeiten im ganzen zu einigen seiner nachgewiesenen Werke aufweist: Die Profilierung des Antlitzes, der Fluß der Haare, der sich um die Haare windende Schleier, die in der  $\frac{1}{7}$ -Proportion betonte Hervorhebung des Kopfes, die relativ kleine, aber vollgeformte Brust, die hochgelegene Taille, die langen, schmalen feingeformten Hände, der schlicht-ruhige Faltenwurf, der sich eng an die Körperform anschließt. Das sind einige der zahlreichen Stilmerkmale, die eine Erwähnung des Namens Riemenschneider im Zusammenhang mit der Gottmadinger Madonna rechtfertigen.“

faltung, den kräftigen körperhaften Rundungen, der Schlichtheit der Formenzüge und der heiteren Gelassenheit im Seelischen doch erheblich von den mehr aus der Fläche konzipierten, im ganzen wie im einzelnen komplizierter angelegten, im Ausdruck ernstesten Frauengestalten Riemenschneiders<sup>460</sup>.

Die genannten Eigenschaften lassen in der Muttergottes vielmehr ein schwäbisches Werk vermuten. Dazu passen auch andere Merkmale wie die Kopfhaltung mit leicht vorgeschobenem Hals und die an schwäbische Frauenfiguren erinnernde Profillinie. Das Ganze scheint aber noch von einem Hauch oberrheinischer Grazie angeweht, und deshalb möchte ich den Meister vor allem in der Rhein-Bodensee-Gegend suchen.

Auch das reizvolle Motiv des um die Haare gewundenen Kopftuchs finde ich bei Riemenschneider gerade nicht in dieser Form. Dort, z. B. bei der Wiener Muttergottes, wird das Kopftuch nur vor der Haarsträhne vorbeigezogen, wie man es seit den „Schönen Madonnen“ um 1400 häufig sieht. In Gottmadingen dagegen windet sich das Kopftuch ganz um die Haarsträhne herum und verschwindet nach hinten. Dieses Motiv finde ich sonst nur bei der Beweinungsgruppe in Lottstetten, einem Ort in der Nähe von Schaffhausen (vgl. S. 94 f.). Wenn wir also auf diese äußere, aber offensichtlich originelle Merkmal Gewicht legen wollen, so mag es uns ebenfalls veranlassen, den Meister nicht in der Ferne, sondern in der näheren Umgebung beider Werke, also in der Gegend von Schaffhausen, zu suchen.

Albert Merckling (a. a. O., Sp. 3) kommt auf Grund der Legende von der Entstehung der Figur zum gleichen Schluß und schreibt die Muttergottes dem Meister des Altars von Unterschächen und der Marienkrönung von Pfäffikon (Augustin Henckel) zu. Als Begründung weist er auf eine Übereinstimmung hin in der „Profilierung des Antlitzes und des Flusses der Haarlocken“, in der „Überproportionierung des Kopfes“, „der hochgelegenen Taille, die den Brustkorb im Verhältnis zum Kopf als ausgesprochen klein erscheinen läßt“ und den „unter dem Gürtel sich bildenden schlichten Falten“.

Ich glaube, daß Merckling recht hat, und möchte seine Beobachtungen noch durch weitere Vergleiche ergänzen:

Schon daß die nicht gerade häufige<sup>461</sup> Ornamentierungsform des Stirnreifs bzw. Kronreifs sich bei allen drei Werken so genau wiederholt, läßt auf die gleiche Werkstatt schließen. Darüber hinaus gibt es noch eine Fülle gemeinsamer Merkmale, die auf eine Ausführung durch ein und denselben Schnitzer hindeuten: Der Oberkörper aller drei Marien (Unterschächen, Pfäffikon und Gottmadingen) ist nicht nur auffallend kurz, wie Merckling richtig beobachtet hat, sondern auch kräftig gerundet. Zwischen Körper und Gewand bilden sich beträchtliche Hohlräume. Nicht nur die Profilierung des Antlitzes, auch seine Proportionen stimmen überein; und wenn das auf den ersten Blick bei der Gottmadinger Figur nicht zu stimmen scheint, liegt es daran, daß das abgearbeitete Diadem die Stirn höher und die Fuge des angestückten Gesichts die

460 Man vergleiche beispielsweise das Volumen des Körpers und des Gesichts bei beiden Meistern oder den hier ovalen, dort unregelmäßigen Umriß des Gesichts, die Kontur der Lippen, die Haltung der Figur usw.

461 Man begegnet dieser Form bei einigen Werken im Norden und Südosten Deutschlands. Im südwestdeutschen Bereich fand ich sie nur bei der Anna Selbdritt der Niklaus-Gerhaert-Werkstatt (Berliner Selbdritt, W 4). Dort sitzt das Diadem der Maria aber über dem Haaransatz; es bildet sich nicht das charakteristische Dreieck auf der Stirn wie bei den Marien von Pfäffikon und Gottmadingen.

Wangen schmäler erscheinen läßt, als sie ursprünglich waren. Ergänzt man sich das Diadem durch Abdecken der Stirn und denkt man sich die Fuge unter der einstigen Fassung verschwunden, so erhalten die Gesichter die gleiche Form. Darunter erscheint das gleiche sanfte Doppelkinn, der gleiche leicht verdickte Hals, und unter der seitlichen Haarlocke sehen wir das gleiche Ohrläppchen. Der Übergang von der Stirn zu den Augenhöhlen vollzieht sich bei allen drei Marien und bei den Kindern gleich sanft, fast unmerklich (nur die männlichen Figuren und die Anna, als ältere Frau, haben stark abgesetzte Brauenbögen mit einem darunter hängenden Hautwulst). Bei allen Figuren, männlichen wie weiblichen, steht die Oberlippe weiter vor als die Unterlippe. Der Fluß der Haare ist, wie schon Merckling sah, erstaunlich ähnlich; bei allen drei Marien teilt sich das Haar über beiden Schultern in zwei Strähnen. Auch der stille Ausdruck des Gesichts mit dem Anflug von Lächeln (infolge der Grübchen in den Mundwinkeln) und den halb gesenkten Augenlidern<sup>462</sup> stimmt überein, ebenso die gelassene Gesamthaltung der Figur.

Eine Eigentümlichkeit der Gottmadinger Maria ist, daß der linke Augapfel sich nicht gleichmäßig rundet, sondern in der Mitte wellenartig nach vorne quillt. Genau die gleiche Erscheinung finden wir beim Pfäffiker Gott Vater und bei allen Figuren des Unterschächener Altars, dort nur wesentlich stärker ausgeprägt, besonders beim Joachim und am rechten Auge des Joseph. Wir wissen, daß diese barock anmutende Augenbildung von Iselin herkommt, denn wir konnten sie schon an dessen Weingartener Halbfiguren beobachten (s. oben, S. 55 f.).

Auch die Hände verraten denselben Urheber: lange schmale Finger mit kräftig eingekerbten Nagelbetten, etwas schlaff im Zugriff. Bei der rechten Hand der Gottmadinger Maria sind Ringfinger und kleiner Finger im mittleren Gelenk etwas angewinkelt; im vorderen Gelenk ist der kleine Finger dagegen kräftig durchgedrückt. Die gleiche eigentümliche Fingerstellung hat die Halbfigur Gott Vaters im Sippenaltar.

Das Gottmadinger Kind stimmt größtenteils getreu mit dem Kind im Sippenaltar überein. Auch sein Bauch war früher ebenso gerundet wie dort, ehe der obere Teil abgeschlagen wurde. Nur die Form der Haarlocken hat der Schnitzer etwas variiert. Betrachtet man (am Original) das Gottmadinger Kindergesicht mit der kräftigen Durchformung der Fleishteile, den strotzenden Wangen, der Stupsnase, dem kleinen, runden Kinn und dem Halbkreis des Doppelkinns, so denkt man unwillkürlich an den Konstanzer „feisten Propheten“ Iselins (E 58) zurück. Wieder verrät sich die Herkunft des Meisters von Iselin.

Ein Einzelvergleich der Gewandfalten wird dadurch erschwert, daß die manteltragenden Frauenfiguren aus Unterschächen und Pfäffikon nicht stehen wie die Gottmadinger Maria, sondern sitzen oder knien. Aber deutlich erkennt man die Übereinstimmung im Gesamtcharakter der Falten, im Zusammenspiel zwischen kräftigen, verhältnismäßig starren Röhren und bewegten Nestern. Der untere Rand am linken Ärmel der Muttergottes ist übrigens in gleicher Weise umgestülpt wie bei der Anna im Sippenaltar und bei der Maria der Krönungsgruppe.

*Zeitliche Einordnung.* Das Faltenwerk gibt uns auch einen ersten Hinweis auf die zeitliche Einordnung der Figur: Die Unterschächener Falten sind merkbar flüs-

462 Vgl. oben S. 84.

siger, gelöster und auch komplizierter als die Gottmadinger, die Stege dünner. Sicherlich ist daher der Sippenaltar das spätere Werk (man vergleiche die Entwicklung bei Iselin oder dem Frarimeister, S. 55, 49). Und sicher ist die Gottmadinger Figur der Pfäffiker Gruppe zeitlich benachbart; ob jünger oder älter, läßt sich deshalb schwer sagen, weil das Pfäffiker Gefält auch wegen der offensichtlich weniger „werklichen“ (auf Fernsicht berechneten?) Ausführung so schlicht und massig wirkt.

Auf die frühe Entstehung der Muttergottes deuten auch einige andere Merkmale: So ist die Nase noch nicht so lang und schmal wie die Nasen des Sippenaltars; sie hat noch die rundlichere Form wie in Pfäffikon<sup>440</sup> und St. Katharinenthal<sup>463</sup>. Auch treten einige Manieriertheiten des Unterschächener Werks in Gottmadingen, Pfäffikon und St. Katharinenthal noch nicht so deutlich zutage, z. B. die überaus stark gewellten Augäpfel oder gewisse Asymmetrien wie schiefe Nasen (besonders am Joseph), ungleich schräg gestellte Augen (Anna, Maria, Joachim, Joseph), ungleich weit geöffnete Augen (Anna, Joseph). Alles in allem sind die früheren Werke noch weniger routiniert. Auch die säuberlich gedrehten Löckchen des Gottmadinger Kindes wirken altertümlicher.

Ich möchte daher annehmen, daß die Gottmadinger Figur ungefähr zur Zeit der Pfäffiker Gruppe entstanden ist, etliche Jahre vor der Unterschächener Sippe, aber nach dem Katharinenthaler Gestühl.

### Das Werk in Schaffhausen

Das vierte Werk, das Schaffhausener, überrascht uns zunächst: es ist nämlich aus Stein, eigentlich eine Steinmetzarbeit. Es handelt sich um fünf Schlußsteine und sechs Konsolen in der Löwkapelle der Schaffhauser Pfarrkirche St. Johann. Dargestellt sind auf den Schlußsteinen, in Halb- oder Dreiviertelfigur: Gott Vater, Christus als Schmerzensmann, die Muttergottes, Johannes der Täufer und der hl. Beat; an den Konsolen, in Büsten: vier Engel (?), als Vollfigur: ein kauender Mann, wohl der Baumeister; auf einer Hängekonsole: beiderseits ein Löwe, das Stifterwappen. An der Außenseite der Hängekonsole befindet sich über dem Stifterwappen das Datum „I. 5. I. 5“<sup>464</sup>.

Leider sind die Figuren durch Übermalung in teils grotesker Weise entstellt worden (wohl bei der Ausmalung der Schiffe im Jahre 1904 [Inv. S. 182]). Trotzdem zeigt ein Vergleich mit dem Chorgestühl und den Altären, daß unser Meister diese Skulpturen geschaffen haben muß, wenn auch wohl mit Gehilfen. Da die Gesichtszüge entstellt und die Feinheiten überkleistert sind, müssen wir sie beim Vergleich ausschalten<sup>465</sup>.

Die stilistische Übereinstimmung mit den Altären erkennt man am bequemsten an den Marien: Form und Schnitt des Gesichts, die vorstehenden Oberlippen (übr-

463 Freilich ist auch zu berücksichtigen, daß die Nase der Gottmadinger Maria unter der Aufstellung im Freien und unter dem Ablaugen gelitten und bei der dadurch notwendig gewordenen Glättung noch einige zusätzliche Rundungen bekommen hat.

464 Inventar S. 194, 199 und Abb. 249—260, 262; Bendel ZAK Abb. 15, Bilder Abb. 33.

465 In manchen Fällen (bei der Muttergottes oder beim Beatus) wird man fast besser die Abgüsse im Allerheiligen-Museum zum Vergleich verwenden.



gens bei allen Figuren), die Verteilung der Haarsträhnen (die eine hinten, die andere vorne am Mantelrand), die Art der Falten, der lockere Griff der rechten Hand — das alles ist wie am Unterschächener Altar.

Vom Katharinenthaler Gestühl mag man den Propheten mit der Konsolbüste Inv. Abb. 23 vergleichen: wieder das breitgebaute, fleischige Gesicht mit kräftigen Backenknochen, muskulöser Mundpartie, kleinem Kinn bei breitem Unterkiefer und abstehenden Haarsträhnen. (Die uhuartigen Augenbrauen sind vielleicht so zu erklären, daß der Anstreicher des 20. Jahrhunderts schräg ansteigende Stirnfalten mit den Augenbrauen verwechselte; solche Stirnfalten haben mehrere der Frauenfelder Halbfiguren.) Oder man vergleiche die beiden Schmerzensmänner: Deutlich verrät sich der Meister durch die auffällige Bildung der Hals- und Brustpartie: Schlüsselbein und Halsmuskeln bilden zwei spitze Winkel, und die Brustwirbel bzw. ihre Zwischenräume haben die Form runderlicher Vertiefungen. Der Umriß der Hände ist sich ganz gleich geblieben. Auch das für Katharinenthal charakteristische Faltenwerk kehrt wieder, am deutlichsten an der Baumeisterfigur.

Es ergibt sich also, daß der Meister gelegentlich auch Steinarbeiten ausführte. Für einen Schüler Iselins ist das nicht weiter erstaunlich, denn auch Iselin arbeitete ja bei Bedarf in Stein, wie wir aus den Schriftquellen wissen (Heft 81, S. 44).

Die Skulpturen der Löwkapelle haben noch vieles von der gespannteren Haltung der Katharinenthaler Figuren („gespannt“ im Vergleich zum späteren Werk des Meisters!). In anderen Merkmalen, etwa den gelängten Nasen, nähern sie sich dem Altar von Unterschächern. Sie liegen also zeitlich zwischen den beiden Werken: und da sie 1515 datiert sind, bestätigen sie den frühen Ansatz des Katharinenthaler Gestühls.

## IDENTIFIZIERUNG DES MEISTERS

Mit Hilfe der bis jetzt ermittelten Werke ist es möglich, den Meister des Katharinenthaler Gestühls namentlich zu bestimmen.

Daß er in einer Schaffhauser Kirche Steinmetzenarbeit verrichtete, läßt vermuten, daß er in Schaffhausen ansässig war. Denn hätte sich die Stadt für einen solchen Auftrag nach auswärts gewandt, so hätte sie sicher ausgesprochene Fachkräfte (Steinmetzen) berufen und keinen Bildschnitzer. Sie wollte sich aber offenbar gerade auf die eigenen Möglichkeiten beschränken.

Ein Bildhauer, der in Konstanz bei Iselin gelernt hat und später in Schaffhausen wirkte, ist uns nun aus den Quellen wohlbekannt: Es ist *Augustin Henckel*. Daß Henckel wirklich mit unserem Meister identisch ist, bestätigt die Inschrift am Unterschächener Altar mit den ineinander gesetzten Initialen A. H.

Seltsamerweise hat die frühere Literatur (Hugelshofer, Baier-Futterer) das Monogramm stets — als wäre das selbstverständlich — als H. A. aufgelöst. Unter dieser Bezeichnung zog dann der Meister in den Thieme-Becker ein (Bd. 37, S. 400). Das H und das A sind aber ineinander verschlungen, so daß die Reihenfolge der Buchstaben aus dem Monogramm allein noch nicht hervorgeht. Erst Max Bendel (B. S. 74) hat die richtige Lesart — A. H. = Augustin Henckel — gefunden und den Altar für Henckel in Anspruch genommen. (Allerdings setzte er bei seiner Beweisführung stillschweigend voraus, daß die Skulpturen der Löwkapelle von Henckel seien, was ja erst zu begründen war.)



Es ist ohne weiteres verständlich, daß sich die Katharinenthaler Klosterfrauen mit ihrem Auftrag nicht nach Konstanz, sondern nach dem viel näher gelegenen Schaffhausen wandten. Auch waren ja Haider und Iselin in Konstanz damals überbeschäftigt (vgl. die Mahnungen der Bregenzer [Heft 81, S. 40, 64]!) und hätten wahrscheinlich kein neues Werk übernehmen können. Vielleicht hat Iselin den Nonnen auch seinen ehemaligen Schüler empfohlen, eben weil er selbst keine Zeit hatte.

Augustin Henckel ist ein Sohn des Konstanzer Bildschnitzers Hans Henckel. Iselin und die Familie Haider waren seine Verwandten, und es besteht kein Zweifel, daß er in der Konstanzer Haiderwerkstatt, in der auch sein Vater gewirkt hatte, durch Iselin ausgebildet wurde. Er siedelte zwischen 1499 und 1502 nach Schaffhausen über. Spätestens seit August 1502 ist er Bürger dieser Stadt (nicht 1503, wie Rott, Schriften S. 85, schreibt [vgl. Heft 81, S. 72]).

Kurz zuvor war der Schaffhauser Bildhauer Hans Murer d. J. gestorben. Der Stadt lag also gewiß daran, einen neuen tüchtigen Meister zu bekommen und vollends einen Konstanzer — hatte man doch schon 1493 die Kanzel der Johanskirche von einem Konstanzer Bildhauer der Haiderwerkstatt schnitzen lassen (S. 60 ff.).

## URKUNDLICH GESICHERTE WERKE HENCKELS

### Der Schaffhauserbock

Von den urkundlich für Henckel gesicherten Werken<sup>466</sup> ist heute nur noch die Steinfigur des Widders vom Schaffhauser Rathaus erhalten, der sog. „Schaffhauserbock“, entstanden im Jahre 1514<sup>466</sup>. Naturgemäß ist dieses Tier für stilkritische Vergleiche weniger geeignet. Sein stilles Wesen ist aber bezeichnend für Henckel. (Daß dieses stille Wesen kein ikonographisches Erfordernis war, lehren andere Darstellungen des Schaffhauserbockes wie etwa das Bild des Stadtsiegels von 1470<sup>467</sup>).

### Der Hochaltar von Einsiedeln

Abb. 48 Max Bendel (B. S. 95) versucht auch die Marienkrönung aus Pfäffikon als eines der urkundlich gesicherten Werke zu erweisen: Er möchte sie mit den Schreinfiguren vom ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche zu Einsiedeln identifizieren. Dieser Altar entstand 1514—16; seine Figuren wurden laut Werkvertrag an „meyster Augustin bildhouwer . . . burger zu Schaffhusen“ verdingt (Rott, Schriften S. 116). Der Altar wurde beim Umbau der Kirche im 17. Jahrhundert entfernt und blieb seitdem verschollen. Bendels Argumente lauten:

a) Die 81 cm hohen Figuren passen gut zu der Größe des Schreins, der im Arbeitsakkord mit fünfeinhalb Schuh angegeben ist. Man muß nur den Arm Gott Vaters und einen Sockel ergänzen, dann kommt man bereits auf 120 cm.

b) Im „Hochaltar einer der Himmelskönigin Maria geweihten Kirche ist eine Marienkrönung in jener Zeit wohl die einzig mögliche Darstellung, da nach Ansicht

466 Inventar S. 223, Abb. 305.

467 Inventar S. 9, Abb. 4.

von Herrn Stiftsarchivar Dr. Henggeler erst in späterer Zeit die Darstellung der Himmelfahrt Mariae vorkommt.“

In Wirklichkeit kommt die Himmelfahrt Mariens schon früher in Altären vor<sup>468</sup>. Vor allem aber kann der Einsiedler Schrein auch irgendeine andere der in Marienaltären üblichen Darstellungen enthalten haben. Auch speziell als Himmelskönigin wird Maria viel häufiger auf andere Art verehrt: Sie kann als einfaches Muttergottesbild mit der Krone erscheinen oder darüber hinaus durch eine Engelsglorie verherrlicht werden, wie es besonders schön der Riß für den zerstörten Hochaltar des Ulmer Münsters zeigt<sup>469</sup>.

Was die Maße betrifft, so sollen laut Vertrag nicht der Schrein, sondern die *Figuren* darin (die „bilder“) „fünfthalben schuch lang“ werden. Die Höhe des Schreins ist nicht in Zahlen angegeben; sie sollte werden, wie vereinbart<sup>470</sup>. Die Marienkrönung aus Pfäffikon hat also nur die Hälfte der nötigen Höhe; die fehlende Krone Gott Vaters macht nicht viel aus, und der Arm dürfte schwerlich über die Krone hinausgereicht haben, auch bei dem symmetrisch zu ergänzenden Christus.

Das Fragment kann somit nicht im Schrein des Einsiedler Altars gestanden haben.

Dennoch ist es nicht ausgeschlossen, vielmehr wahrscheinlich, daß die Pfäffiker Gruppe aus dem benachbarten Einsiedeln stammt. Sie könnte ja im *Gesprenge* des Hochaltars gestanden haben. Tatsächlich machen die Pfäffiker Figuren den Eindruck, als seien sie auf Fernsicht gearbeitet. Sie sind längst nicht so detailliert ausgearbeitet wie die Unterschächener (trotz etwa gleicher Größe). Vor allem die Falten sind großförmiger. An den Kleidern der beiden Marien läßt sich das geradezu nachmessen: die Röhrenfalten der Pfäffiker Maria sind viel dicker. Das ganze ist, in der Sprache der Zeit ausgedrückt, weniger „wercklich“ gearbeitet. Außerdem scheint der gelängte Oberkörper Gott Vaters auf starke Untersicht berechnet zu sein (von unten gesehen, verschwand er ja zum Teil hinter den Knien). Kurzum, die Gruppe hat das typische Aussehen von *Gesprengfiguren*.

Der Schrein des Altars wird dann, zwischen Heiligen, eine Muttergottes als Himmelskönigin (in einer der oben beschriebenen Formen) enthalten haben. Eine Marienkrönung im *Gesprenge* wäre dazu eine sinnvolle Ergänzung gewesen; sie hätte das vorauszusetzende Geschehen im Himmel gezeigt. Ein Beispiel für einen solchen Marienaltar bietet der Stuttgarter Altarriß von etwa 1473 (vgl. Anm. 469). — Die gleiche Darstellung hatte möglicherweise auch Niklaus Gerhaerts Konstanzer Hochaltar (Heft 81, S. 126). Und es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade die Maria

468 Vgl. Else Staedel, *Ikongraphie der Himmelfahrt Mariens*, Straßburg 1935. Ein unmittelbar vorangehendes Beispiel ist Riemenschneiders Creglinger Altar um 1505/10.

469 Um 1473. Der Riß befindet sich im Stuttgarter Landesmuseum. Abbildung bei Baum, *die Ulmer Plastik um 1500*, Stuttg. 1911, Tafel 10. (Über den Ulmer Hochaltar vgl. Heft 81, S. 111 f.)

Die Muttergottes steht hier auf der Mondsichel, in der üblichen Identifizierung mit dem apokalyptischen Weib; als Himmelskönigin wird sie von Engeln getragen und gekrönt. Im *Gesprenge* des Altares war noch eine eigentliche Marienkrönung mit Christus, Gott Vater und der Taube vorgesehen; bei der Ausführung wurde sie allerdings durch eine Kreuzgruppe ersetzt.

470 „die bilder in corpus fünfthalben schuch lang und das corpus nün schuch breyt, die höche als darvon geredet ist und mit namen.“ (Rott S. 116).

der Pfäffiker Krönung etwas mehr als die anderen Figuren des Meisters an die jugendlichen Frauengestalten Niklaus Gerhaerts erinnert. Der Konstanzer Marienaltar war Henckel vertraut, auch leicht für ihn erreichbar und hat ihm sicher Anregung für seine gleichartige Aufgabe geboten — wenn nicht schon die Auftraggeber eine Anlehnung an das berühmte Werk forderten (entsprechende Vorgänge sind ja häufig<sup>471</sup>).

Obwohl Bendels Argumente fallen mußten, ist es also durchaus wahrscheinlich, daß die Krönungsgruppe aus dem Einsiedler Hochaltar stammt: Henckel hat die Figuren dieses Altars geschnitzt, die Gruppe läßt sich Henckel zuschreiben, sie wurde zudem in der Nachbarschaft von Einsiedeln gefunden, paßt thematisch zum Programm des Altars, der Größe nach ins Altargesprenge und stilistisch in die Entstehungszeit von 1514—16.

### Die übrigen Werke

Durch Bendels Versuch ermutigt, mag man sich fragen, ob auch von den anderen urkundlich genannten Werken etwas auf uns gekommen ist. Für solche Überlegungen bietet sich aus dem bis jetzt bekannten Œuvre Henckels nur noch die Gottmadinger Madonna. Unsere Frage läuft also darauf hinaus, ob die Gottmadinger Figur aus einem der urkundlich überlieferten Altäre<sup>488</sup> stammen könnte, entweder aus dem Einsiedler Schrein oder aus dem *Marthaler Altar* von 1507. Die erste Möglichkeit scheidet aus, denn für den Einsiedler Schrein mit seinen „fünfthalben schuch“ großen Figuren ist die kaum dreieinhalb Schuh hohe Muttergottes zu klein.

Mit der zweiten Möglichkeit müssen wir immerhin rechnen: Die Gottmadinger Figur könnte gut schon 1507 entstanden und auch ohne weiteres aus dem anderthalb Wegstunden südlich von Schaffhausen gelegenen Marthalen nach Gottmadingen gelangt sein. Ihrer Größe nach würde sie außerdem in den Altarschrein eines kleineren Ortes passen. Natürlich läßt sich nichts beweisen; nur die Möglichkeit, nicht einmal eine größere Wahrscheinlichkeit besteht. Wir verdanken es einem bloßen Zufall — einem Rechtsstreit darüber, wer den Altar fassen dürfe<sup>472</sup> —, daß wir gerade von dem Marthaler Werk Kunde bekamen; und bestimmt hat Henckel noch mehrere andere Altäre geschnitzt, aus denen die Figur ebenso stammen könnte. Nur eines läßt sich sicher sagen: *wäre* die Figur aus dem Marthaler Retabel, so müßte sie einst eine Fassung gehabt haben (vgl. Anm. 472), die dann beim Ablaugen im Jahre 1950 oder schon früher entfernt worden wäre.

Von den weiteren urkundlich genannten Werken ist nach unserer heutigen Kenntnis der Denkmäler offenbar nichts erhalten.

471 Es sei nur ein Beispiel für viele angeführt: Bei Pachens Grieser Altar sollte die Marienkrönung laut Werkvertrag „in aller der massen“ ausgeführt werden, wie sie „In vnser lieben frauen pharkirchen In der Tavel ze Boczen stet“.

472 Laut einem Schaffhauser Ratsprotokoll von 1507 (Ratsprotokolle 1501—12, fol. 299; Rott, Schriften S. 85) wurde in einem Rechtsstreit zwischen Henckel und den Schaffhauser Malern entschieden, „das Augustin die tafelen Martellen“ in eigener Werkstatt fassen dürfe. Dem folgte im gleichen Jahr noch der grundsätzliche Entscheid, daß sowohl Maler wie Bildhauer, die jeweils benötigten fachfremden Kräfte (die Maler also Bildhauer und die Bildhauer Maler und Faßmaler) bei sich anstellen dürften.

## BISHERIGE ZUSCHREIBUNGEN

Außer den besprochenen Werken gibt es noch eine Fülle von Zuschreibungen an Henckel bzw. den Meister des Unterschächener Altars.

## Zuschreibungen an den Meister „H. A.“

Ilse Baier-Futterer schreibt den *Michael aus Spiringen* (einem Nachbarort von Unterschächen) dem Meister „H. A.“ als Frühwerk zu<sup>473</sup>. Der Meister dieses Werks muß aber eine Generation älter sein als Augustin Henckel; er muß meines Erachtens noch persönlich mit der Straßburger Umwelt Niklaus Gerhaerts in Berührung gekommen sein, nicht nur mittelbar wie Henckel. Das jugendfrische Gesicht des Engels gehört noch in die Nachfolge der Straßburger „Bärbel“. Auch das Temperament der Figur und der Schwung der Gewandfalten weisen in diese Richtung. Ich möchte annehmen, daß der Engel in den siebziger oder achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts entstand. Auch das Museum datiert ihn noch ins 15. Jahrhundert, und zwar ins letzte Viertel. Zu dieser Zeit war aber Augustin Henckel höchstens ein kleiner Junge (was Ilse Futterer freilich nicht wissen konnte, weil damals der Meister „H. A.“ noch nicht mit Henckel identifiziert war).

Daß Hugelshofers — nirgends begründete — Zuschreibung des *Engelberger Altars*<sup>474</sup> an den Meister „H. A.“ nicht haltbar ist, sieht man schon an den Abbildungen. Weder der Meister der dicklichen Flügelfiguren, noch der manieristische Meister der Hauptgruppe haben mit Henckel etwas zu tun (noch dazu mit dem früheren Henckel!)<sup>475</sup>. Dabei wurde dieses Werk von Hans Vollmer als einzige Zuschreibung in den Thieme-Becker aufgenommen (Bd. 37, S. 400)!

## Rotts Zuschreibungen an Henckel

Hans Rott (Schriften) schreibt Henckel und seiner Werkstatt so ziemlich alles zu, was in Schaffhausen aus jener Zeit erhalten ist. Er macht das — in seiner gewohnten Art — meist ohne jede Begründung. Wenn sich einmal die Quellen nicht fügen, so ändert er sie um<sup>476</sup>.

Auch die Skulpturen der Löwkapelle gibt Rott dem Augustin Henckel und sagt dazu mit Recht, sie zeigten „die Manier eines Mannes, der vornehmlich gewohnt ist,

473 Katalog S. 139, Abb. 37.

474 Walter Hugelshofer, einige Luzerner Maler im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts. Aus Geschichte und Kunst (Festschrift für Robert Durrer), 1928, S. 313, T. XIV, XIII.

475 Auch die im Vergleich zu Henckels Schöpfungen sehr viel lebhafteren Predellafiguren ähneln der Unterschächener Sippe offenbar nur oberflächlich. Eine bessere Abbildung oder eine Untersuchung des Originals würde eine genauere Abgrenzung gestatten.

476 Statt „Jerga Diß, genant Schwab“ setzt er „Jerga, d(er) iß genant Schwab“ und sieht in dem Genannten Jörg Henckel, den Sohn Augustins, obwohl in keiner seiner übrigen Urkunden die Schreibweise „iß“ (!) für das alemannische Wort „ist“ vorkommt und der Familienname Diß oder Dys auch sonst in Schaffhausen zu finden ist (Rott, Schriften, S. 117, 87; vgl. Inventar S. 64). Warum sollte Jörg Henckel „Schwab“ genannt werden? Weil sein Vater in dem benachbarten Konstanz geboren ist, oder weil sein Großvater (!) vor fast drei Vierteljahrhunderten (vor 1453) aus Memmingen kam?!



in Holz zu arbeiten“. Doch schon im nächsten Satz bereichert Rott seine Zuschreibung durch so grundsätzlich anders geartete Werke wie die Renaissance-Konsolen im südlichen Seitenschiff der Johanniskirche<sup>477</sup>, so daß seine erste Vermutung damit jedes Gewicht und jede Vertrauenswürdigkeit verliert.

Erstaunlicherweise übernimmt Bendel (ZAK u. B.) die Rottschen Zuschreibungen bedenkenlos, und auch Frauenfelder (im Inventar) berichtigt sie nur zum Teil. Aber es muß einmal entschieden gesagt werden: Ein Meister, der 1515 die Skulpturen der Löwkapelle schuf und 1521 den noch spätgotischen Unterschächener Altar, kann nicht 1517 in reiner Renaissanceform die auch sonst völlig verschiedenen Konsolen der Johanniskirche ausgeführt haben, genau so wenig den Türsturz im „oberen Jordan“ (Inventar, Abb. 496).

Augustin Henckel arbeitete zumindest noch um 1521 in dem zu Konstanz erlernten spätgotischen Stil, unabhängig davon, was er in Schaffhausen und anderswo an Renaissancekunst gesehen hat. Er arbeitete altertümlicher als z. B. sein Lehrer Iselin an den Konstanzer Portallünetten; das Neue äußert sich bei ihm fast nur in Äußerlichkeiten wie etwa der Tracht. Nicht mit Henckel hat, wie Bendel sagt (Bilder S. 105), „die Renaissancekunst in Schaffhausen ihren Einzug gehalten“. Das ist eine Tatsache, die man längst erkannt hätte, wenn nicht durch Rotts wahllose Zuschreibungen seit Jahrzehnten das Bild des Meisters verfälscht wäre. Wir verdanken Rott, daß wir überhaupt etwas über den Bildhauer wissen. Durch seine Quellenfunde erhellte Rott so manches dunkle Gebiet der Kunstgeschichte, aber er hüllte es wieder in Nebel durch seine Interpretationen<sup>478</sup>.

Was die Schaffhauser Brunnen betrifft, die Rott dem Henckel zuschreibt, so hat der Meister lediglich kleinere Veränderungen und die farbige Fassung am Metzgerbrunnen angebracht<sup>479</sup>. Er beschäftigte nämlich in seiner Werkstatt auch Faßmaler (was 1507 vom Rat der Stadt ausdrücklich erlaubt wurde [vgl. Anm. 472]). Auch der „Mohrenjoggeli“ des Mohrenbrunnens stammt nicht von Henckel. Daß er urkundlich gesichert sei, ist ein Irrtum Bendels (S. 241 f., ZAK), den Frauenfelder (S. 69) bereits richtiggestellt hat. Um meine Behauptung zu begründen, werde ich in einem Exkurs noch auf den Meister des Brunnes eingehen.

### Die Beweinungsgruppe in Lottstetten

Hans Rott (Schriften S. 87 f.) stellt es einer künftigen Untersuchung anheim, „ob Meister Henckel das . . . Holzrelief zu Riedheim . . . mit dem Tod Mariä und die heute stark übermalte, aber künstlerisch treffliche Pietà zu Lottstetten geschaffen hat“. Daß der Riedheimer Marien- und Kindtod nicht von Henckel stammt, wird der Exkurs auf S. 99 ff. ergeben. Die Pietà von Lottstetten dagegen, eine vierfigurige Beweinungsgruppe, gehört in den Umkreis des Meisters.

Das kleine, mit Sockel ca. 65 cm hohe Holzbildwerk steht in der Kirche von Lottstetten, etwa 13 km südöstlich von Schaffhausen. Dargestellt ist Maria mit dem

477 Inventar Abb. 240—247.

478 Siehe vor allem seine Konstanzer Quelleninterpretationen!

479 Rott, Schriften, S. 87, 117; Inventar S. 65. Bei dem Meister Jörg der anderen Brunnen (Rindermarkt-, Schuhmacherbrunnen u. a.) ist natürlich in erster Linie an Jörg Dies, den Meister des Metzgerbrunnens zu denken. Es ist auch fraglich, ob Jörg Henckel damals schon selbständig arbeitete.



Leichnam Christi im Schoß; zu ihrer Rechten kniet Johannes, zu ihrer Linken Magdalena. Die Gruppe wurde 1955 von Albert Merckling in der „Oberländer Chronik“ durch eine Abbildung bekannt gemacht<sup>458</sup>. Merckling versuchte keine Zuschreibung, er vermutete nur auf Grund des Standorts, es handle sich um einen Schnitzer der Rheingegend. Die „mittelalterliche“ Pietà sei „wohl noch älter“ als der Riedheimer Marientod und die Gottmadinger Madonna.

Die Gruppe zeigt deutliche Anklänge an die Werkstatt Augustin Henckels: Auf das Kopftuch der Magdalena, das sich wie bei der Gottmadinger Maria um eine Haarsträhne windet, habe ich schon hingewiesen. Henckelsche Merkmale sind auch die langen Röhrenfalten vor dem Unterkörper (Johannes, Magdalena), die vollgeformte Brust der Magdalena, die vorstehenden Oberlippen, die kräftigen Wülste unter den Augenbrauen (an Henckels Werken bei Männern und älteren Frauen), die Fingerhaltung der Maria (Ringfinger und kleiner Finger angewinkelt), die Art der Zickzackfalten an den Ärmeln (Magdalena, Maria) mit rautenförmiger Vertiefung (am linken Arm Mariens), der unten umgestülpte Ärmel des Johannes. Der Mantelaufschlag Mariens ist über dem Kopf genauso drapiert wie das Kopftuch der Unterschächener Anna. Die Magdalena erinnert in ihrer ganzen Erscheinung an die Unterschächener Maria.

Aber trotz allem ist die „Handschrift“ des Meisters nicht zu erkennen. Bei den angeführten Merkmalen handelt es sich um Werkstattgut; in der Ausführung bestehen erhebliche Unterschiede zu Henckels eigenhändigen Werken, besonders in der Qualität. Gerade wenn man die übereinstimmenden Teile vergleicht, wird das deutlich: Um wieviel primitiver ist etwa beim Johannes der Faltenkeil, der überm rechten Knie auf die Vertikalfalten zustößt, als beim Joseph des Unterschächener Altars — oder das Faltengehänge seitlich vom Oberschenkel der Magdalena im Vergleich zur Unterschächener Maria! Ebenso verhält es sich bei den Gesichtern, bei den Händen usf. (Ob allerdings die plumpe Linke der Magdalena ursprünglich ist oder später ergänzt, konnte ich durch die Fassung und die dicke Übermalung hindurch nicht feststellen.)

Kurzum, die Gruppe wird eine Arbeit aus der Werkstatt Augustin Henckels sein, aber keine eigenhändige. Dieser Befund wird durch den Standort der Figur in der Nähe Schaffhausens gestützt.

Als *Entstehungszeit* vermute ich die Jahre um 1520 wegen der engen Verwandtschaft in den Motiven mit dem Unterschächener Sippenaltar von 1521. Die modischen Besonderheiten der Kleidung (z. B. die an den Ellbogen durchbrochenen Ärmel der Magdalena) passen zu dieser Zeit, erlauben aber keine genauere Datierung.

### Die Innsbrucker Statuen

Faszinierend ist Bendels These, daß Augustin Henckel auch am Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck mitgewirkt habe<sup>459</sup>. Den Innsbrucker Quellen ist nämlich zu entnehmen, daß der dortige Bauschreiber Maschwander im Dezember 1511 den Auftrag erhielt, „den schnitzer, welchen er (der Unternehmer Sesselschreiber) von Schaffhausen hereingebracht und vier Wochen gehalten hat, . . . zu unterhalten so weit sein Ordinäri Geld reiche“.

480 ZAK S. 237 ff., Bilder S. 90 ff.

Zwar wissen wir nicht sicher, ob in Schaffhausen damals, wie Bendel meint, „nur Augustin Henckel als einziger bedeutender Bildhauer in Betracht“ kommt, denn es gab ja auch ungenannte Meister (siehe den Exkurs!). Aber die Tatsache wiegt schwer und scheint mir ausschlaggebend, daß Henckels Name gerade in der fraglichen Zeit, nämlich seit der zweiten Hälfte des Jahres 1511, in den Schaffhauser Akten, auch den Steuerbüchern, fehlt, und zwar bis 1514.

Damals leitete Gilg Sesselschreiber das Innsbrucker Unternehmen. Von den acht erhaltenen Statuen Sesselschreibers wurden vier in der Zeit modelliert („geschnitten“), die für einen Aufenthalt Henckels in Innsbruck (bzw. Mühlau) in Frage kommt<sup>481</sup>. Es sind das:

Maria von Burgund (Abb. 34—37 bei Oberhammer, zit. als OH)

Philipp der Schöne (OH 20—27)

Zimburgis von Massovien (OH 44—49)

Ernst der Eiserne (OH 14—19)

Dagegen war bei Ferdinand von Portugal auch der Halsschmuck schon vor dem Eintreffen des Schaffhauser Schnitzers vollendet (im Herbst 1511 wurde er von einem Goldschmied bereits „ausbereitet“). Die anderen bei Bendel noch abgebildeten Statuen wurden erst nach 1514 geschnitten. Auch von der Elisabeth wurde jedenfalls die obere Partie erst 1516 modelliert.

Zweifellos wurde der Schaffhauser Schnitzer für das „Schneiden“ (Modellieren) der Figuren, oder vielmehr der Modelle, verwendet. Wir wissen aber nicht von vornherein, welche der vier Figuren oder welche Teile davon<sup>482</sup> für ihn in Frage kommen, da Sesselschreiber durchschnittlich zwei Schnitzer verwendete<sup>484</sup>. Außerdem fragt man sich, was von der Eigenart eines solchen Schnitzers noch übrig bleiben kann, wenn er nach fremden Entwürfen arbeiten muß und nachher noch Gießer und Ausbereiter sein Werk übernehmen. Die Stilkritik hat hier eine schwere Aufgabe.

Bendel versuchte dennoch (ZAK S. 242 ff.), durch Vergleichen der Innsbrucker Figuren mit Schaffhauser Werken Henckels, seine These zu erhärten. Leider überzeugen seine Versuche nicht. Sie können das auch gar nicht, denn das Unglück wollte, daß entweder das Schaffhauser Vergleichsstück Bendels nicht von Henckel stammt oder das Innsbrucker nicht der richtigen Zeit angehört. Bei Bendels Vergleich der Schaffhauser Türeinfassung bzw. der Konsolen in St. Johann mit dem Halsband des Ferdinand von Portugal müssen sogar beide Vergleichsstücke ausscheiden.

Inzwischen haben sich aber die Voraussetzungen für eine stilkritische Untersuchung wesentlich verbessert, da uns jetzt mehr Werke Henckels zur Verfügung stehen. Vor allem haben wir im Katharinenthaler Gestühl auch ein Werk vor dem vermuteten Aufenthalt in Innsbruck. Berücksichtigt man dieses neue Vergleichsmaterial und sieht man außerdem bei den Innsbrucker Statuen von allen Besonderheiten ab, die durch die erstrebte Bildnistreue bedingt sind, so findet man, meine ich, daß Bendel doch grundsätzlich recht hat.

481 Ich verlasse mich hier auf Vinzenz Oberhammer, die Bronzestatuen am Grabmal Maximilians I., Innsbruck 1943, S. 125 f.

482 Vgl. Anm. 498.

483 Man ging ja stückweise vor. So waren von der Maria im November 1513 der Rumpf schon gegossen, Hals, Kopf und Arme dagegen noch gar nicht geschnitten.

484 Er hat „gemeinlich gehalten ain maler, zwen schnitzer, zwen gießer, ein ausberaiter, ain schmid“. (Bendel ZAK S. 240).

Man vergleiche z. B. Ernst den Eisernen (OH 14) mit dem Katharinenthaler Christus oder auch dem Pfäffikoner Gott Vater; oder man vergleiche Philipp den Schönen und die Zimburgis (OH 24, 25 und 48, 49) mit dem Propheten, dem Lukas, Matthäus<sup>485</sup>, Bartholomäus und dem Stifter aus Katharinenthal. In allen Fällen finden wir wieder die für Henckel so charakteristische bewegte Durchmodellierung des Gesichtes bei an sich stillem Ausdruck. Wie sich die Wangen Philipps des Schönen seitlich vom Mund und an den Backenknochen hervorwölben, das kennen wir schon vom Stifter, vom Matthäus und anderen Gestühlsfiguren, die Grübchen an den Mundwinkeln der Zimburgis schon vom Propheten und von den Marienfiguren Henckels. Die tief liegende Augenpartie der Maria von Burgund (OH 37) und die des Propheten sind sich auffallend ähnlich<sup>486</sup>. Aber auch der Faltenstil, etwa die flachen Eintiefungen nahe der rechten Schulter der Zimburgis oder die langen Röhrenfalten dieser Figur (vgl. mit Gottmadingen!), ferner die vielfach etwas ungelungenen Hände und vor allem die stille, unkomplizierte Haltung der Statuen entsprechen Henckels Gestaltungsweise. Übrigens haben die Gewandsäume der Zimburgis das gleiche, aus Perl- und Streifband gewundene Ornament wie der Unterschächener Kronreif und, in ähnlicher Art, die Diademe von Gottmadingen und Pfäffikon. Bei allem muß man berücksichtigen, daß die Katharinenthaler Figuren aus Eichenholz geschnitzt sind, die Innsbrucker Statuen dagegen in Wachs modelliert und dann geformt, gegossen und ausbereitet wurden; auch sind die Statuen beträchtlich größer.

Abb. 54

Ich schließe mich also der These Bendels an und glaube: Augustin Henckel hat als einer von Sesselschreibers Modellschneidern an den Innsbrucker Figuren mitgewirkt, aber *nur* an Maria, Philipp, Zimburgis und Ernst dem Eisernen. Bei der Elisabeth könnte er höchstens noch an dem früher begonnenen unteren Teil gearbeitet haben. Die Halskette Ferdinands dagegen (OH 12, 13), die Bendel vor allem zum Vergleich benutzt, kommt für Henckel weder zeitlich noch stilistisch in Frage; ein nach Temperament und Schulung ganz verschiedener Meister hat sie geschaffen, vielleicht ein Goldschmied<sup>487</sup>. Alles in allem aber ist Bendel im Hinblick auf Henckel und das Innsbrucker Grabmal eine bedeutsame Entdeckung geglückt.

Wir verstehen jetzt auch, warum Henckel seit 1514 von so weit gelegenen Orten wie Einsiedeln Aufträge bekam. Sein Name hatte jetzt sicher einen guten Klang.

Augustin Henckel hat sich durch die neuen Eindrücke in Innsbruck nicht wesentlich beeinflussen lassen, sondern ging seinen gewohnten Weg weiter, wie die folgenden Werke deutlich zeigen. Nur wenige, bisher befremdende Einzelheiten an den Skulpturen der Löwkapelle — etwa die glatten Bartsträhnen Gott Vaters — sind durch Innsbruck zu erklären.

485 Von der Hand des Gesellen ausgeführt, zeigt diese Figur die typischen Merkmale des Meisters übersteigert.

486 Das Herunterziehen der Augenlider, auf das Bendel so viel Gewicht legt, beginnt bereits in Katharinenthal, z. B. beim Propheten am linken Auge — eine Reminiszenz an die unsymmetrische Gesichtsbildung Iselins. Eine leise Asymmetrie im Schnitt der Augen ist auch noch beim Innsbrucker Philipp zu erkennen (Abb. 24).

487 Die von Bendel hervorgehobene, übrigens nicht besonders große Ähnlichkeit zwischen den Fabeltieren der Kette und dem Drachen des Schaffhauser Beat, läßt sich leicht dadurch erklären, daß Henckel die Kette ins Innsbruck gesehen hat (Bendel ZAK S. 244).

## VERZEICHNIS DER WERKE

Ich lasse eine kurze Übersicht über die stil- und quellenkritisch ermittelten Werke Henckels folgen (die eingeklammerten sind nicht erhalten)<sup>488</sup>:

1. Jz. d. 16. Jh. (wohl um 1505): Chorgestühl für St. Katharinenthal<sup>489</sup>  
 1507: (Altar für Marthalen)  
 ca. 2.—3. Jahrfünft d. 16. Jh. Gottmadinger Madonna  
 1508: (Marksteine für Hüfingen)  
 1511: (Kruzifix für Schaffhausen)  
 1511 (Nov.) — 1514: Mitwirkung an vier Innsbrucker Statuen  
 1514 (Spätsommer): Schaffhauserbock  
 1514 (Sept. — 1516, Sept.): (Hochaltar von Einsiedeln; davon erhalten [?]):  
 Marienkrönung von Pfäffikon  
 1515: Schlußsteine und Konsolen der Löwkapelle  
 1521: Altar von Unterschächen  
 1525: (Wappen für Neunkirch)  
 Veränd. am Metzger-Brunnen (Widder am Schild)  
 1526: (Ratstafel für Schaffhausen)

Seit 1530 wurde Henckels Tätigkeit durch den Bildersturm lahmgelegt. Der Meister mußte sich schließlich mit städtischen Ämtern und mit Tischlerarbeit sein Brot verdienen<sup>490</sup>. Er starb kurz vor 1550.

Sicher ließe sich in der Umgebung von Schaffhausen noch manches unbekanntes Werk Henckels auffinden.

## SCHLUSSBEMERKUNG

Stellen wir zum Schluß noch fest, was dieses Kapitel zum Thema der Konstanzer Nachfolge Niklaus Gerhaerts beiträgt: Augustin Henckels Kunst ist ohne Iselin und damit ohne Niklaus Gerhaert nicht zu denken. Auch in Henckel haben wir also einen Nachfolger Niklaus Gerhaerts, wenn auch einen mittelbaren, d. h. einen Meister aus der zweiten Generation der sogenannten Konstanzer „Gerhaert-Schule“. Zugleich haben wir einmal ein Beispiel dafür, wie die von Niklaus Gerhaert abhängige Sonderform der Konstanzer Schnitzkunst sich nach einem anderen Ort ausbreitete. Und dabei stellen wir folgendes fest: Iselin konnte seinem Schüler zwar die Gestaltungsmittel Niklaus Gerhaerts teilweise weiterreichen, aber der Geist des großen Meisters blieb Henckel so fremd wie den anderen seeschwäbischen Bildhauern der Konstanzer Gegend. Niklaus Gerhaerts beschwingte Form konnte bei den stiller gearteten Konstanzer Meistern nie so heimisch werden wie bei den temperamentvollen Künstlernaturen im Straßburger Gebiet<sup>491</sup>.

488 Vgl. Rott, Schriften, S. 85 f., 116; Bendel ZAK S. 241.

489 Für das Katharinenthaler Gestühl käme auch die Zeit von 1509/10 in Frage. Henckel steuerte in diesen Jahren nicht, weilte also wohl auswärts. Man müßte annehmen, daß er am Bestimmungsort des Gestühles arbeitete, wie seinerzeit sein Vater und die beiden Haider in Weingarten<sup>12</sup>.

490 Rott, Schriften S. 88 f., 122 ff.

491 Zu denen seiner künstlerischen Herkunft nach ja auch Iselin gehört (vgl. oben, S. 48 ff.).



Eine einzige Gegenüberstellung, der Vergleich nämlich zwischen der Berliner Selbdritt, dem Werk eines echten Gerhaert-Schülers, und der Unterschächener Anna Selbdritt, zeigt deutlich, wieviel an lernerbar Form Henckel von Niklaus Gerhaert überkommen hat und wie wenig vom inneren Feuer.

## EXKURS

### DER MEISTER DES SCHAFFHAUSER MOHRENBRUNNENS

Daß der „Mohrenjoggeli“ des Schaffhauser Mohrenbrunnens (Inventar S. 68, Abb. 64) nicht von Augustin Henckel geschaffen sein kann, müßte eine Gegenüberstellung mit Henckels Unterschächener Altar von 1521 eigentlich deutlich machen. Wir werden im folgenden sehen, daß der Meister der Brunnenfigur aus einer ganz anderen Bildhauerschule hervorging.

#### Ein weiteres Werk des Meisters

Zunächst möchte ich zeigen, daß uns noch ein zweites, früheres Werk dieses Meisters erhalten ist, und zwar in der Holzgruppe des *Riedheimer Marientodes*. Das Werk ist, laut einer Schaffhauser Chronik, aus dem Schaffhauser Münster nach Riedheim gekommen<sup>492</sup>. Es wurde von Bendel<sup>492</sup> ausführlich besprochen und dabei trefflich beschrieben.

Im ersten Augenblick scheint die Holzgruppe mit der Steinfigur wenig gemein zu haben. Die ausgelassene Bewegung der Haare und Gewänder bildet einen krassen Gegensatz zu der abgeklärten Ruhe des Mohren. Bei näherem Zusehen bemerkt man aber, daß die Figuren der Riedheimer Gruppe im Grunde ebenso still sind. Ihre Haltung, ihre Gesichter, ihre Hände spiegeln ein versonnenes, verträumtes Wesen. Wie zurückhaltend äußern die Apostel ihren Schmerz! Die Bewegtheit der Falten und Haare mutet wie ein nachträglicher Schnörkel an einer sonst maßvollen Handschrift an; sie dürfte ein zeit- oder schulbedingtes äußeres Kennzeichen sein, das später durch den klärenden Einfluß der Renaissance abgestreift wurde.

Die Formensprache ist an beiden Werken in gleicher Weise knapp und bündig, fast trocken. Die Gesichter werden viel zurückhaltender und maßvoller modelliert als bei Iselin oder Henckel, und doch ist jede Stelle der Oberfläche von Leben gesättigt. Die Haut ist gleichsam von innen heraus mit Form geschwellt; bei Henckel wirken die Gesichtszüge mehr von außen her aufgetragen. Der Eindruck der Naturfrische wird mit weniger Aufwand, mit größerer Selbstverständlichkeit erreicht. Was bei Henckel erlernte Manier ist, scheint hier wirklich der Natur abgelauscht oder wenigstens an ihr kontrolliert. Betrachten wir z. B. den Kopf des Apostels ganz rechts vorne: Die Oberfläche des Antlitzes ist nicht zerfurcht oder aufgewühlt wie bei Figuren aus dem Kreise Iselins, sondern durch maßvolle Hebungen und Senkungen gegliedert; dagegen ist durch eine Abweichung vom Typischen in der Grund-

492 Bendel, *Marientod*, S. 88 ff., mit Abbildungen.



struktur, durch ein geringes Vorziehen des Kinns, ein Zurückdrücken der Stirn, eine Verdickung der Nasenspitze, etwas für diese eine Figur Charakteristisches ausgedrückt, etwas, das sie porträtähnlich macht. Wie schon durch den bloßen Knick in der Stirnlinie der Schädel eine bildnisartige Einmaligkeit bekommt!<sup>493</sup> Alle Apostel sind derbe, aber charaktvolle Gestalten, wie sie der Meister ähnlich unter seinen Zeitgenossen gefunden haben mag.

Auch an Maria erkennen wir, mit welch knappen Mitteln ein zutreffender Ausdruck erreicht wird. Wie unaufdringlich und doch so eindeutig spricht der Tod aus dem Antlitz! Es sind aber lediglich die Augen einen Spalt geöffnet, die Lippen haben sich voneinander gelöst, und die Wangen sind leicht eingefallen.

Die Schaffhauser Mohrenfigur zeigt die Eigenschaften des Bildhauers in unveränderter Weise. Der Mohr hat den gleichen ruhigen, träumerischen Blick wie die Apostel, und sein Antlitz ist in der gleichen, oben beschriebenen Weise modelliert. Die Augen quellen ein wenig nach vorn, wie beispielsweise bei dem dritten Apostel von rechts in der hinteren Reihe, und der Mund ist leicht asymmetrisch gebildet wie bei den meisten Riedheimer Figuren. Natürlich ist das Gesicht, als Mohren Gesicht, im ganzen nicht zum Vergleich geeignet; um so besser sind es dafür die Hände. Alle Zweifel müssen beim Vergleich der Hände schwinden, denn die Formen sind hier an beiden Werken nahezu identisch. Man vergleiche beispielsweise die vors Gesicht gelegte Linke des Apostels vorne links mit den Händen des Mohren (besonders die auf den Schild gestützte Rechte läßt sich am Original bequem betrachten!): Die breiten, knapp aber sicher geformten Finger haben stets flache Kuppen und verhältnismäßig kurze, klar umrissene Nägel, die an beiden Werken völlig übereinstimmend proportioniert sind. Die ausgestreckten Teile der Finger sind hier wie dort durch charakteristische kleine Querfältchen gegliedert. Über den Handrücken laufen wenige, aber deutlich hervortretende Adern gleichartiger Prägung.

Den Gepflogenheiten der Renaissance entsprechend, sind die Gewandfalten jetzt, beim Mohren, auf wenige, überwiegend parallele, längs- und querlaufende Wülste beschränkt. Selbst dieses Falten system war im Keime schon an der Riedheimer Gruppe angelegt, am deutlichsten bei der Maria: Vgl. die Längsfalten an ihrem Kopftuch, die Querfalten an den Ärmeln. Kennzeichnend für den Faltenstil beider Werke sind Faltdellen mit kleinen Ausbuchtungen an den Stellen, wo zwei annähernd gleichlaufende Falten zusammenstoßen (siehe Original!).

In der Körperlichkeit läßt zumal der lesende Apostel rechts schon am frühen Werk die Renaissance vorausahnen: klar drückt sich der wuchtig gebaute Körper durchs Gewand. Es ist leicht einzusehen, daß es hier nur eines geringen Anstoßes durch Schaffhauser Renaissancebildhauer (wie Jörg Dies oder den Meister der Puttenkonsolen von St. Johann) bedurfte, um eine Figur wie den Mohrenkönig entstehen zu lassen. Vielleicht war nicht einmal dies nötig — wir werden es gleich sehen.

493 Bendel spricht die Figur vermutungsweise als Selbstbildnis des Schnitzers an. Das bleibt zwar unbeweisbar, doch ist der Modellcharakter besonders dieser Figur deutlich. Vor allem auch die kurzen, eine Glatze umsäumenden Haare tragen dazu bei. Mit Ausnahme der Haare sind allerdings die übrigen Köpfe grundsätzlich in der gleichen Weise lebensnah gebildet.

## Herkunft des Meisters

Der Meister hat nicht von Anfang an in Schaffhausen gewirkt. Seinem Faltenstil, der Haar- und Gesichtsbildung seiner Figuren läßt sich eindeutig entnehmen, daß er aus *Ulm* kommt, und zwar aus dem Umkreis des jüngeren Syrlin. Auch die zwanglose, um nicht zu sagen regellose Anordnung der Figuren stammt von dort.

Man vergleiche den Riedheimer Marientod z. B. mit den sieben Altären, die Syrlin d. J.<sup>429a</sup> und Christoph Langeisen zwischen 1509/10 und 1516/17 für die Kirche in Zwiefalten geschnitzt haben (Baum S. 50). Typisch für diesen Ulmer Stil sind die großen Nester unruhig quirlender Falten und die auffällige Haarbildung: es werden immer mehrere gleichlaufende Haare zu einer dicken Strähne zusammengefaßt; die einzelnen Strähnen sind bald stärker, bald weniger gezwirbelt, und jede hat ihr Eigenleben. „Syrlin“ selbst stehen die Riedheimer Figuren näher als seinem Mitarbeiter, schon durch ihr ruhiges Wesen. Doch erinnern manche in den Kopfotypen auch deutlich an Langeisen: so ähnelt der schnauzbärtige Apostel mit dem Weihwasserkessel (hinten, dritter von rechts) dem mittleren Schergen in der hinteren Reihe der Gefangennahme (Baum T. 58). Nur sind die Riedheimer Figuren in Form und Ausdruck zurückhaltender.

Auch zu anderen Ulmer Werken dieser Schule und dieser Zeit sind die Beziehungen eng, so etwa zu dem Sippenrelief (Baum Abb. 53) im Deutschen Museum zu Berlin. Man vergleiche u. a. das gleichsam parallel zur Reliefebene schwebene Faltennest über dem Schoß der Maria mit der Mantelpartie unterm Arm des Riedheimer Jakobus (zweite Figur von rechts, vorne) oder die Falten der äußeren Mantelseite Annas mit denen des Johannes (links neben Jakobus). Oder man vergleiche den Kopf des Bärtigen hinter Anna mit dem bärtigen Apostelkopf hinter der Riedheimer Maria (dem zweiten von links) und achte dabei auf Bart, Haupthaar (Stirnlocken!) und Gesichtsbildung (sehr verwandte Augenpartie!). Der Mann über dem Jesuskind hat ferner einen ähnlich markanten Kopf mit vorstehendem Kinn wie der kahle Apostel rechts.

Auch der „Mohrenjoggeli“ entstammt sicher einer Ulmer Tradition. Das läßt uns der Mohrenkönig eines ulmischen Altars aus Attenhofen vermuten (Baum T. 50b). Dort steht in der Anbetungsszene des Flügels, in Flachrelief, ein ähnlich proportionierter, breitgebauter Mohrenkönig, in Faltenröckchen, mit mächtigem Wehrgehenk, und umfaßt, bei abgespreiztem kleinen Finger, den Stiel eines Gefäßes. Die eng anliegenden Beinkleider werfen wie in Schaffhausen unter den Knien kleine Querfalten. Der Mohrenkönig verhält sich zu den übrigen Figuren des Reliefs ähnlich wie der „Mohrenjoggeli“ zum Riedheimer Marientod: Wäre er von ihnen abgetrennt, so hätte man dieselbe Schwierigkeit, die Meister zu identifizieren. (Wer würde sich die Zuschreibung auf Anhieb zutrauen?) Freilich ist das flache Attenhofer Relief von geringerer Qualität; der ulmische Mohr kann sich an lässiger Eleganz und renaissancehafter Gelöstheit der Haltung mit der Schaffhauser Figur nicht messen. Doch läßt der Altar immerhin Rückschlüsse auf Ähnliches, Besseres zu: Der Schaffhauser Mohr war in Ulm vorbereitet.

Es besteht kein Zweifel, unser Meister kam aus Ulm und hat dort im Umkreis der genannten Bildhauer sein Formengut empfangen. Das muß ungefähr zu der Zeit gewesen sein, als die Zwiefaltener Altäre entstanden, denn die Riedheimer Gruppe zeigt klar und rein den Ulmer Stil des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhundert. Vor

der Mitte dieses Jahrzehnts kann der Meister daher kaum nach Schaffhausen gekommen sein. Er wird bald nach seiner Ankunft den Marientod geschnitzt haben. Etwas später, wohl gegen 1520, schuf er dann den Mohren<sup>494</sup>.

### Die Namensfrage

Der Name des Bildhauers ist unbekannt. Augustin Henckel war es nicht; das haben wir gesehen. Auch Jörg Dies war es nicht, obwohl er „Schwab“ genannt wurde (vgl. Anm. 476). Allein der kühn geschweifte Umriss seiner Brunnenfigur (Inv. Abb. 62) verrät ein ganz anderes Temperament und eine andere Schulung. (Zu ermitteln, ob er seinen Beinamen vielleicht Augsburger Herkunft verdankt, wäre eine interessante Aufgabe für die Schaffhauser Forschung<sup>495</sup>.)

Den ausführlichen Versuch Bendels (S. 91 ff.), den Riedheimer Marientod Hans Murer dem Jüngeren zuzuschreiben, haben wir implicite schon widerlegt. Für Bendel gehört das Werk dem „Übergangsstil“ an, der sich nach 1470 „unter dem Einfluß Niklaus Gerhaerts von Leyden ausgebildet hatte“. Er datiert es wegen einer „gewissen Verwandtschaft“ mit dem Konstanzer Münstergestühl (!) in die Jahre um 1480 und findet in dieser Zeit wieder einmal keinen anderen Bildhauer als den jüngeren Murer. In Wirklichkeit kann, wie wir sahen, das Werk erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, am ehesten in dessen zweiter Hälfte, entstanden sein. Murer hat aber die Jahrhundertwende nicht überlebt.

Unser Meister bleibt also einstweilen anonym.

- 494 Es scheint, daß der Ulmer Stil dieser Zeit auch anderwärts in die Bodenseegegend vorgedrungen ist. So gibt z. B. die holzgeschnitzte *Pfingstgruppe* in der Franziskanerkirche zu *Überlingen* (Abb. bei Photo Lauterwasser, Überlingen) eindeutig die nämliche Herkunft ihres Meisters zu erkennen. Sie unterscheidet sich von den eigentlich Ulmer Werken aber durch eine starke Geometrisierung und Ornamentalisierung. Der Aufbau der Gruppe ist fast streng symmetrisch, und ebenso sind die Einzelheiten, wie etwa die Bärte, vielfach zu symmetrisch geordneten Ornamenten geworden. Verwandt mit den Riedheimer Figuren, nur weniger saft- und kraftvoll, sind auch die *Männerfigur an der Konstanzer Orgelempore* (R. 346) und die *sieben geflügelten Genien* (?) an den zugehörigen Medaillons (R 350, 351). Die männliche Figur ist wohl kein Baumeisterbildnis, wie Reiners (S. 388) meint, sondern ein Prophet oder dergleichen, denn sie weist mit dem rechten Zeigefinger auf ein Spruchband. Auch der Meister dieser Figuren bewegt sich zwischen Spätgotik und Renaissance. Wie der Überlinger neigt er zur Ornamentalisierung und ordnet die Barthaare symmetrisch. Offenbart sich darin vielleicht eine besondere Richtung der seeschwäbischen Kunst?
- 495 Man müßte in diesem Zusammenhang auch die übrigen Schaffhauser Renaissancewerke einmal unvoreingenommen untersuchen und dabei auch ihr Verhältnis zu den Reliefs aus Arbon (vgl. S. 67 f.) und den Renaissanceskulpturen an der Konstanzer Orgelempore (R 347, 345, 418, 419) klären. Ich kann Reiners nicht folgen, wenn er die Konstanzer Skulpturen (S. 390) dem Meister der Schaffhauser Seitenschiffkonsolen zuschreibt. Die Einzelheiten stimmen gerade n i c h t überein. Die Konstanzer Putten sind im ganzen frischer, schlanker, straffer geformt und haben eine niedrigere Stirn (nicht den riesigen, wasserkopfartigen Oberkopf wie die meisten Schaffhausener); die Gliedmaßen sind weniger deutlich abgesetzt als in Schaffhausen; die nackten Figürchen haben in Konstanz als charakteristisches Einzelmotiv meist eine nach oben gebaltete Hautfalte überm Gesäß, in Schaffhausen dagegen, soviel ich sah, nirgends. Die Herkunft und der Zusammenhang all dieser Bildhauer oder gegebenenfalls ihrer Motive und Formen wäre also noch zu klären. Die vorliegende Arbeit ist dafür nicht zuständig.

## Abschluß

### DIE KONSTANZER BILDSCHNITZER UND IHR VERHÄLTNISS ZU NIKLAUS GERHAERT VON LEIDEN

Was wir im ersten Teil der Arbeit mit Hilfe der Quellenkritik über die Entwicklung der Konstanzer Schnitzkunst aussagen konnten, hat sich beim Betrachten der Werke bewahrheitet. In den unsicheren Punkten vermögen sich nun Quellen- und Stilkritik zu ergänzen. Wir konnten zwar eine ganze Reihe der urkundlich genannten Meister beim Sichten der Werke nicht wiederfinden; dafür konnten anonyme Schöpfungen das Gesamtbild runden.

Zunächst bestätigte sich am Chorgestühl von St. Stephan und am Marientod der Münstersakristei, daß die Konstanzer Schnitzer der älteren Zeit für die großen Aufträge des Domkapitels nicht geeignet waren, daß man sich also deswegen nach auswärts wenden mußte.

Im zweiten Abschnitt sahen wir, daß Niklaus Gerhaert tatsächlich das Konstanzer Chorgestühl noch im wesentlichen entworfen hat. Wir stellten zusätzlich fest, wie das Werk unsere Vorstellung von Niklaus' Kunst bereichern kann, und konnten uns außerdem ein angenähertes Bild von der Gestalt des Hochaltars machen.

Sodann bestätigte sich mit aller wünschenswerten Klarheit, daß Iselin wirklich aus Straßburg kam, bei Niklaus Gerhaert tätig gewesen sein muß und auch tatsächlich am Konstanzer Chorgestühl entscheidend mitgewirkt hat. Das erhärtet unsere These, daß Iselin als Gehilfe Niklaus Gerhaerts nach Konstanz kam, sich dort zu bleiben entschloß und daß die Domherren auf diesen unvorhergesehenen Umstand hin auf die Weiterarbeit des teureren Niklaus verzichten konnten und wollten.

Wir konnten noch weitere Werke Iselins feststellen und sahen, daß ihre Qualität das steigende Ansehen der Haiderwerkstatt rechtfertigt. Nicht nur aus den urkundlich genannten Nachbarstädten gingen Aufträge ein, auch Schaffhausen bestellte in der Konstanzer Werkstatt.

Die Konstanzer Tätigkeit Niklaus Gerhaerts und seines Nachfolgers Iselin bot eigentlich alle Voraussetzungen dafür, daß die Stadt zu einer Pflegestätte Niklaus-Gerhaertscher Kunst wurde. Gespannt fragten wir uns bei der Besprechung der Quellen, ob wohl der Schnitzstil des angesehenen Iselin allmählich für ganz Konstanz bestimmend wurde und ob sich demzufolge die Werke der neuen Epoche merklich von den früheren unterscheiden würden. Denkbar wäre ja auch, daß das Fremde vom Einheimischen mehr oder weniger aufgesogen wurde, wie man es von Städten mit besonders vitalem Kunstschaffen kennt. Hier erlebten wir nun eine Überraschung: Soweit die spärlich erhaltenen Reste einen Schluß erlauben, zeigt sich eindeutig, daß weder Iselins Kunst im Konstanzer aufging, noch die bodenständige Schnitzerschule in wesentlichen Dingen von Niklaus Gerhaert und Iselin berührt wurde. Von den frühesten Konstanzer Werken aus der Zeit vor der Jahrhundertmitte führt eine ungebrochene Entwicklung über die Hochwangen des Münstergestühls und die Münstertür bis hin zu Oswald und Katharina aus Katharinenthal und zum Konstanzer Petersgestühl vom Anfang des 16. Jahrhundert. Die Wirkung Iselins beschränkte sich anscheinend auch innerhalb der Haiderwerkstatt auf die engsten Mitarbeiter, wie etwa den Schnitzer der Schaffhauser Kanzel, und auf den Neffen Augustin Henckel.



Henckel trug das Iselinsche Formengut weiter, doch es verschmilzt bei ihm bald mit der herkömmlich-seeschwäbischen Art.

So wie Henckel, denkt man, hätten auch die anderen Schnitzer das Neue mit dem Alten vereinen, das Bodenständige durch das Fremde befruchten können. Warum verzichteten sie darauf? Ein Teil der Bestrebungen Niklaus Gerhaerts war ihnen durch ihr andersartiges Temperament von vornherein verschlossen. Das übrige aber, *das*, was lehrbar war und was Augustin Henckel auch gelernt hat, scheint sich mit ihrem bescheidenen Können nicht vertragen zu haben; denn die Schnitzweise Iselins und Niklaus Gerhaerts mit der virtuoson Behandlung naturalistischer Einzelheiten setzt beträchtliche handwerkliche Fähigkeiten voraus, soll sie nicht in Stümperei ausarten (wie beispielsweise an den Arboner Reliefs der Haiderwerkstatt). Alle Schnitzwerke aber, die wir neben den Iselinschen als konstanztisch nachweisen konnten, sind von mäßiger Qualität.

Ihre Urheber müssen ein sicheres Gefühl dafür gehabt haben, daß sie mit der schlichten herkömmlichen Formensprache besser bestehen konnten. Wer also nicht durch ein Gesellenverhältnis an Iselin gebunden war, vermied es, dessen Formbehandlung nachzuahmen.

Unter diesen Umständen war die weitere Entwicklung eigentlich schon vorbestimmt. Äußere Umstände haben sie lediglich zugespitzt: Der tüchtige Augustin Henckel, ein echter Schüler Iselins, verließ Konstanz um die Jahrhundertwende, weil offenbar die Stadt jetzt keine lockenden Aufträge mehr zu vergeben hatte. Haider und Iselin vernachlässigten ihre Werkstatt wegen öffentlicher Ämter immer mehr. Es mangelte ihnen schon bald an Gesellen. Da aber seit Henckels Weggang kein Bildhauer mehr das Erbe antreten konnte, mögen sie sich mit dem Lauf der Dinge abgefunden haben.

Das Nachleben der Kunst Niklaus Gerhaerts war in Konstanz nun praktisch an eine einzige Person, an Iselin, gebunden. Und es endete mit dessen Tod. Was Iselins Nachfolger später für ihren vornehmsten Auftraggeber schufen — das Arboner Werk —, bestätigt drastisch diese Erkenntnis.

Überhaupt gab es damals wenig Städte, die den Namen einer Kunststadt in wirklich vollem Sinn verdienten und eine Ausstrahlungskraft besaßen wie etwa Straßburg, Ulm oder Nürnberg; Konstanz gehörte nicht zu ihnen<sup>496</sup>. Darum fanden wir auch soviel Fremdes unter dem eigentlich Konstanztischen. Es ist dabei gleichgültig, ob das *Werk* oder der *Meister* von auswärts kam. Im einen Fall ist bezeichnend, daß man überhaupt importierte, im andern Fall, daß der eigene Stilwille sich das Fremde so wenig angleichen konnte<sup>497</sup>. Unter dem wenigen, was erhalten blieb, konnten wir mehrere Werke von eindeutig ulmischem Gepräge feststellen. Und vor allem hat Iselin, der Hauptmeister, jahrzehntelang an seiner straßburgischen Art festgehalten;

496 Den Gründen nachzugehen, ist hier nicht der Ort. Zum großen Teil mögen wirtschaftliche Gründe mitgesprochen haben (man denke an das verarmte Domkapitel!).

497 Dieselbe Erscheinung finden wir damals noch in vielen anderen Städten mit einem weniger kraftvollen eigenen Kunstleben. Wir sahen es ausführlich im Falle von Schaffhausen. Als weiteres Beispiel sei nur die (an Gebiet sehr ausgedehnte) Reichstadt Schwäbisch Hall genannt. Man findet dort Ulmisches, Würzburgisches, Niederländisches. Eigentlich hällisch jedoch scheint nur das weniger Bedeutende zu sein, und bezeichnenderweise hat man keine genaue Vorstellung davon.

wenn er sich im Alter gewandelt hat, so bewirkte das mehr der Geist der neuen Zeit im allgemeinen als die Konstanzer Umwelt.

Soweit also der spärliche Denkmälerbestand überhaupt ein Urteil gestattet, können wir sagen: Die Konstanzer Schnitzkunst hatte weder die Neigung, sich vom Fremden wesentlich befruchten zu lassen, noch die Kraft, es zu assimilieren. Wenn Konstanzer Schnitzerzeugnisse längere Zeit auch auswärts begehrt waren, verdankt die Stadt es einzig dem zugewanderten Iselin.

## ERGEBNIS

Das Ergebnis läßt sich somit in folgende *Thesen* zusammenfassen:

1) Um die Mitte der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts befand sich in Konstanz kein Bildschnitzer, der einen anspruchsvollen Auftrag hätte ausführen können.

2) Aus diesem Grunde wandte sich das Domkapitel an Niklaus Gerhaert in Straßburg, als es Hochaltar und Chorgestühl der Bischofskirche erneuern wollte. Niklaus Gerhaert kam nach Konstanz und führte dort, zusammen mit dem einheimischen Schreiner Simon Haider, den Hochaltar aus.

3) Der Altar war ein Marienaltar, vermutlich mit Kapellenschrein, reichem Gesprenge, holzgeschnitzten Figuren in Schrein und Predella und reliefgeschnitzten Marienszenen auf der Innenseite der Flügel.

4) Heinrich Iselin, ein junger und begabter Straßburger Bildhauer, der in Niklaus Gerhaerts Werkstatt gewirkt haben muß, kam gleichzeitig mit Niklaus nach Konstanz, vermutlich als dessen Gehilfe. Er ließ sich in Konstanz nieder und trat in die Haiderwerkstatt ein.

5) Diese neue Lage ermöglichte es dem Domkapitel, fortan auf Niklaus Gerhaert zu verzichten; es entzog ihm den zweiten Auftrag, und das Gestühl wurde nun von Iselin und den anderen Schnitzern der Haiderwerkstatt *nach Niklaus' Plänen* ausgeführt.

6) Iselins Tätigkeit brachte es mit sich, daß die Haiderwerkstatt zum führenden Unternehmen in der Bodenseegegend wurde. Auch andere Städte, wie Weingarten, Bregenz und Schaffhausen, wandten sich jetzt mit kleinen und großen Aufträgen nach Konstanz. In der Stadt entstanden jetzt Werke von mehr als lokaler Geltung.

7) Dieses Aufblühen der Schnitzkunst beschränkte sich aber auf die Haiderwerkstatt und auch dort auf Iselins engeren Wirkungsbereich. Die übrigen Konstanzer Schnitzer konnten sich vom Formengut Niklaus Gerhaerts und Iselins nichts Wesentliches aneignen; ihr eigenes Schaffen war nach Stil und Qualität zu verschieden.

8) Der kurze Glanz der Konstanzer Schnitzkunst mußte darum mit Iselins Tod wieder erlöschen.

9) Über das Verhältnis der Konstanzer Bildschnitzer zu Niklaus Gerhaert läßt sich also sagen: Der große Meister konnte in Konstanz keine entscheidende Wirkung ausüben. Es gab nicht eigentlich eine Konstanzer „Gerhaert-Schule“, es ließ sich nur ein Gehilfe des Meisters in Konstanz nieder.

Nachtrag zu Anm. 242, Heft 81, Seite 111:

- 498 Seit der Niederschrift der Anm. 242 brachten uns neue Forschungen zwar eine bessere Kenntnis *Michael Erharts*, aber noch keine Lösung des Syrlinproblems, d. h. noch keine allgemein überzeugende Antwort auf die Frage nach dem Meister der Ulmer Wangenfiguren. Was wir wissen müßten, ist, wie Michel Erhart in seinen ersten Ulmer Jahren geschnitzt hat.

Sein späteres Schaffen liegt offen vor uns, seit man ihm den Blaubeurer Hochaltar zuschreiben konnte: W. Paatz (S. 32, Anm. 66) mit Hilfe grundsätzlicher Überlegungen und A. Schahl in einer gründlichen stilkritischen Analyse (Adolf Schahl, *Michel Erhart — der Meister des Haller Kreuzifixus*, Württembergisch Franken, Band 47, Schwäbisch Hall 1963, S. 37 ff.). Schahl tut dabei endlich das methodisch Nächstliegende und geht von dem inschriftlich gesicherten Haller Kreuzifix von 1494 aus, was in den hundert Jahren seit der Entdeckung der Inschrift merkwürdigerweise noch niemand ernstlich versucht hat. Er stützt sein Ergebnis noch durch den Nachweis der — schon von Feurstein bemerkten — stilistischen Verschiedenheit zwischen der Blaubeurer Muttergottes und Gregor Erharts Kaisheimer Schutzmantelfigur. Im Grunde hat schon Gertrud Otto die Entstehung des Blaubeurer Altars in Michel Erharts Werkstatt nachgewiesen; sie dachte sich nur die Hauptfiguren von Gregor ausgeführt, in bedauerlicher Verkenennung des genannten Stilunterschieds (Gregor Erhart, Berlin 1943 [im folg. zit. als: Otto], S. 28 f.).

Betrachtet man sich Gregors Kaisheimer Schutzmantelmaria aber gründlicher, so entdeckt man leicht, wo dieser Bildhauer am Blaubeurer Altar tätig war: nicht an den Hauptfiguren, sondern an den Flügelreliefs. Die Maria in der Anbetung der Könige z. B. (gutes Foto im Verlag Robert Holder, Urach, Nr. 72) hat ein anderes Gesicht als Michels Figuren, viel weniger ebenmäßig, flacher angelegt (was nicht nur am Relief liegt); die untere Gesichtshälfte ist sehr breit, aber kurz, so daß Nase, Mund und Kinn eng beieinander in der breiten Fläche liegen; die kurze Nase ist wie eingedrückt, das Kinn vom Kiefer abgehoben, mit übertriebenem Grübchen; der Gesichtsausdruck beginnt „diesseitiger“ zu werden — alles wie bei der Schutzmantelmaria aus Kaisheim (und in späterer Abwandlung bei der „Schönen Deutschen“ im Louvre und bei Gregors Steinbildwerken).

Das erhaltene Oeuvre Michel Erharts umfaßt somit drei Gruppen von Werken (vgl. auch Schahl, S. 56; Paatz, S. 33 f.): aus der Zeit um 1480 die früher dem Friedrich Schramm zugeschrieben und dann von Otto (a. a. O., vgl. Anm. 242) auf Michel Erhart übertragenen Skulpturen nebst allem, was sich an sie anschließt (Wimpfen, Kaufbeuren usw.); zweitens die um das signierte Haller Werk gruppierten Kreuzfixe; und drittens einen Großteil der einst dem Gregor Erhart zugeschriebenen Werke, all das, was sich stilistisch mit dem Blaubeurer Altar verbinden läßt. Dazu gehören der Thalkirchener Altar von 1482 ff., die Muttergottes von St. Ulrich in Augsburg (wahrscheinlich aus dem dortigen Altar von 1486), die Muttergottes in Weißenau (vielleicht aus dem Weingartner Altar von 1493), die Muttergottes in München (wahrscheinlich aus einem Kaufbeurer (?) Altar um 1480<sup>499</sup>) und wohl auch, als Spätwerk, die Schutzmantelmuttergottes in Frauenstein (was am Original noch gründlich zu prüfen wäre).

Nicht nur die Maria des Frauensteiner Bildwerks scheint sich ohne weiteres den Werken der Blaubeurer Gruppe anzureihen, auch die Figürchen unter dem Mantel sind trotz ihrer Renaissancetracht im wesentlichen noch spätgotisch typisiert und idealisiert und haben gerade nicht das völlig Neuartige der — schon gegen 1502 entstandenen — Kaisheimer Mantelfigürchen (vgl. Otto T. 60 mit 63). Nur bei diesen findet man den neuen Realismus mit seiner Neigung zum Zufällig-Unregelmäßigen, Modellmäßigen, womit sich die jüngere Generation verrät (siehe etwa den Mann mit Kropf und Glatze oder die neue Haar- und Bartform — lauter Merkmale, die wir schon S. 99 ff. am Riedheimer Marientod charakterisiert haben, dem Werk eines Ulmer Meisters aus der gleichen Generation). Sollte die Zuschreibung der Frauensteiner Skulptur sich bewahrheiten, so hätten wir endlich ein, im wesentlichen eigenhändiges, Spätwerk Michel Erharts (denn die kümmerlichen Reste des Ulmer Ölbergs sind von Gehilfenhand).

Dieses umfangreiche Oeuvre sollte uns nun eigentlich ein Urteil ermöglichen, ob die Sibyllen und Weisen der Ulmer Gestühlswangen ebenfalls von Michel Erhart sein können, wie Gertrud Otto annimmt. Aber gerade die neuen Zuschreibungen erschweren das Problem. Man möchte Ottos These zunächst rundweg ablehnen, denn ein größerer Unterschied als beispielsweise zwischen der Blaubeurer Muttergottes und der Ulmer Delphica läßt sich innerhalb der Ulmer Kunst kaum denken. Die Merkmale Michel Erharts, wie wir ihn jetzt sehen, seine an allen Werken wiederkehrenden, von zahlreichen Schülern übernommenen Gesichtstypen z. B., finden wir an den Ulmer Figuren gerade nicht; zumindest ist die Verwandtschaft nicht evident.

Überhaupt sind die Ulmer Wangenfiguren — und die paar anderen „Syrlin“-Werke — recht verschieden von allem, was sonst aus Ulm bekannt ist. Dies wird uns nur deshalb nicht bewußt, weil sie als altbekanntes Ulmer Hauptwerk seit jeher Ausgangspunkt für unsere Vorstellung von Ulmer Skulptur waren. Meines Erachtens hat sich der Schnitzer dieser Figuren besonders eingehend an niederländischer Kunst geschult, jedenfalls mehr, als dies bisher durch Aufzeigen der Beziehungen zu Rogier van der Weyden und zu ikonographischen niederländischen Vorbildern dargetan wurde (Vöge u. a.). Figuren wie die delphische, hellespontische oder cimmerische Sibylle mit ihrem knapp formulierten, vergleichsweise trockenen Gesichtsschnitt, spitzen Profil und eher schwächtigen Körper, mit dem schönlinig-eleganten Verlauf der Gewandfalten und Säume verraten eine direkte Beziehung zur niederländischen Skulptur. Bezeichnenderweise rühmt Pinder die „vornehme Trockenheit“ und „wundervollste Linienbestimmtheit von außen her“ (S. 364). Ein niederländischer Zug ist auch die Freude an auffallender, realistisch ins einzelne ausgearbeiteter modischer Tracht.

Das alles scheint mir darauf hinzudeuten, daß der Schnitzer unmittelbar vorher von den Niederlanden kam (vielleicht von seinen Wanderjahren zurückkehrte) und sich in Ulm niederließ, gerade rechtzeitig, um 1468 noch an Syrlins Dreisitz, von allem an der Erythraä, eingreifen zu können.

Schon das dürfte ausschließen, daß der seit mindestens zehn Jahren in Ulm tätige Ulmer Schreiner und Unternehmer Syrlin d. Ä. die Figuren selbst geschnitzt hat. Im übrigen wird eine solche Annahme, wie längst bekannt, durch den Werkvertrag von 1469 widerlegt: danach stellen die Kirchenpfleger dem Syrlin zwar Holz und Eisenstücke zur Verfügung, aber alles übrige, auch die Bildwerke, hat er selbst zu bezahlen; und das wäre ja ein sinnloser Passus, wenn alles Bildwerk aus Syrlins eigener Werkstatt hervorgegangen wäre. Wie gern hätte ihm übrigen Syrlin sein ihm von Baum und Vöge so hartnäckig zugesprochenes Bildhauertalent schon früher angewandt und etwa am Ottenbacher Betpult die Figürchen nicht gar so „hart und ungeschickt“ geschnitzt, wie leider sogar Baum es eingestehen muß (Ulmer Kunst, S. XVII).

Merkwürdig ist nun, daß Michel Erhart seit 1469 in Ulm nachweisbar, also wohl ebenfalls gegen 1468 in die Stadt gekommen ist. Er kam nämlich von auswärts — Baum selbst ist hier Gewährsmann: „Die Erhart gehören nicht, wie die Syrlin, zu den alten Ulmer Handwerkerfamilien. Ihre Herkunft ist unbekannt“ (Schwäbische Heimat, 1954/4, S. 176).

Somit ergeben sich die zwei folgenden Möglichkeiten:

Entweder kamen um 1468 gleichzeitig zwei in gleichem Maße hochbegabte Bildhauer nach Ulm; der eine blieb anonym, der andere — Michel Erhart — bis an sein Lebensende urkundlich faßbar. Beide arbeiteten mit dem älteren Syrlin zusammen, zunächst der eine, anonyme, dann, ab 1474, der andere. Während wir vom einen nur Werke der Jahre um 1470 kennen (die Gestühlfiguren und ein paar unmittelbar sich anschließende Werke wie die Ulmer Reliquien „büste“ und die Stuttgarter Helena [V 78 und T. 74, 75]), kennen wir vom anderen, von Michel Erhart, nur spätere Werke, aber in dichter Folge bis ins 16. Jahrhundert. Diese Möglichkeit erscheint mir solange fragwürdig, als sich nicht mit Sicherheit gleichzeitige Werke der beiden Meister nachweisen lassen.

Die andere Möglichkeit wäre, daß es sich nur um *einen* Bildhauer handelt, der dann Michel Erhart hieß und der sein Ulmer Schaffen — nach Abschluß eines Privatvertrags mit Syrlin — an der Erythraä des Ulmer Dreisitzes begonnen und an den Wangenfiguren des Chorgestühls fortgesetzt hätte. Dieser Bildhauer hätte also, um es zu-



gespitzt zu formulieren, zuerst das Oeuvre des vermeintlichen „Syrilin“, dann das vermeintliche Oeuvre Schramms und schließlich noch den Hauptteil des einstigen Gregor-Erhart-Oeuvres geschaffen, ganz abgesehen von dem, was schon immer unter seinem Namen lief. Die Kluft zwischen dem Frühwerk und dem späteren wäre dann durch die Entwicklung des Bildhauers zu erklären.

Diese Möglichkeit erscheint ebenso fragwürdig wie die erste, wenn man nur die Gestüßsfiguren neben den späteren Werken ab 1480 betrachtet. Es käme deshalb darauf an, Werke aus der Zwischenzeit, d. h. den mittleren siebziger Jahren, zu finden, die den Übergang von „Syrilin“ zu „Schramm“ plausibel machen könnten. Hier fehlt uns leider das Hauptwerk, die Figuren vom Ulmer Hochaltar (offenbar ist davon alles verloren, denn „Syrilins“ Reliquienhalbf figur paßt ikonographisch nicht in den Altar, und die 91 cm hohe Stuttgarter Helena ist zu klein). Es gibt aber vielleicht doch einige Werke, deren gründliches Studium die kritischen Jahre erhellen könnte. Dazu gehört die Gregorsmesse im Berliner Museum. „Schramm“, d. h. Michel Erhart zugeschrieben, läßt sie sich dennoch leicht an „Syrilin“ anschließen. Körperform, Gesichtsschnitt, Hände und Faltschwung stehen den Gestüßsfiguren so nahe, daß eher zur Ravensburger Schutzmantelmaria hin noch eine Lücke bleibt. So sehr man sich sträuben möchte, scheint hier doch die Möglichkeit aufzugehen, daß ein überragend begabter Bildhauer den weiten Entwicklungsweg vom Ulmer Chorgestühl zum Blaubeurer Altar, ja bis zur Frauensteiner Schutzmantelgruppe zurückgelegt hat. Niederländisch geschult und von auswärts zugewandert, hätte er sich zunächst zwangsläufig von seiner Umwelt abgehoben, bis ihm die Stadt ihren Geist aufzuprägen begann — wie Straßburg dem Niklaus Gerhaert oder Nürnberg dem Veit Stoß. Die von Gertrud Otto so scharfsinnig aufgezeigten Beziehungen zwischen den Werken „Syrilins“ und Michel Erharts wären dann wirklich durch eine Identität der Bildhauer zu erklären und nicht durch die Einwirkung des einen auf den anderen. Wir verstünden dann auch, warum der spätere Michel Erhart (Blaubeuren) Multscher näher steht als der frühe: das Einleben in die Ulmer Tradition bedingte eine Annäherung an deren grundlegenden Meister. Gegen Ende des Jahrhunderts war Michel Erharts Art mit der ulmischen so verschmolzen, daß sein Werk die Ulmer Schnitzkunst geradezu repräsentierte. Er hielt einen großen, weithin bekannten Werkstattbetrieb und war jetzt der richtungweisende Bildhauer, dessen Formulierungen von zahlreichen Gehilfen und „Nachfolgern“ übernommen wurden. Dieser Werkstattbetrieb ist schuld, wenn sein späteres Schaffen scheinbar etwas erfindungsarm und eintönig wirkt. In Wahrheit sind die eigenhändige Werke — auch der späten Zeit — den Ulmer Gestüßswangen völlig ebenbürtig und verraten so viel Wandlungsfähigkeit und Erfindungskraft (ich erinnere nur an die immer neuen Abwandlungen des Marienthemas in den großen Altären), daß die Entwicklung vom „Syrilin“ bis zum späten Michel Erhart doch wohl glaubhaft wird. Es bleibt noch Aufgabe der Kunstgeschichte, den Übergang zu erhellen, also Werke aus den Jahren nach 1474 zu finden. Dann erst könnte das letzte Wort gesprochen werden.

- 499 *Die Muttergottes im Münchner Nationalmuseum* (Otto, T. 53) wurde m. E. immer zu spät datiert. Ihre frühe Entstehung — bald nach der Ravensburger Schutzmantelmaria und vor dem Thalkirchener Altar — scheint mir so offensichtlich und die Begründungen für eine späte Entstehung (z. B. Otto, S. 40) so künstlich, daß sie sich nur durch den Zwang erklären lassen, den die Zuschreibung an Gregor Erhart auferlegte. Von diesem Zwang befreit, erkennt man leicht, mit welchem Teil des Michel-Erhart-Oeuvres die Muttergottes zusammenpaßt, nämlich mit den Figuren des Kosmas und Damian in der Martinskirche zu Kaufbeuren. Hier handelt es sich um echte Geschwister. Die Merkmale: hochaufrichtete Haltung, ohne Neigung des Kopfes, unterstrichen durch lange, senkrechte Röhrenfalten des Gewandes, die nur an wenigen Stellen von Mantelfalten durchkreuzt werden; Hals und Gesicht schmal, der „Adlerblick“ starr in die Ferne gerichtet, das Haar abstehend usw. Dazu kommen gleiche Einzelformen von Gewandfalten bis zu den Riemen der Schuhe (Maria, Damian). Die Stilgleichheit ist so groß, daß sie nicht nur auf der gleichen Entstehungszeit beruhen dürfte. Ich möchte vielmehr annehmen, daß die drei Figuren zusammen in einen Altarschrein gehörten. Bei leicht erhöhtem Stand der Muttergottes ergibt sich dann auch ein Zusammenklang der Linien (z. B. bilden das untere Schleierende der Mutter-

gottes und der Rocksäum des Kosmas dann eine Waagrechte in gleicher Höhe). Tatsächlich hat man die Muttergottes in der Gegend von Memmingen, also nicht weit von Kaufbeuren, gefunden. Und vor allem: es stimmen auch die Maße. Die Kaufbeurer Heiligen sind — nach freundlicher Auskunft des Pfarramts — 178 cm hoch, also 5 cm niedriger als die Muttergottes (diese mißt 183 cm, Otto S. 88; zum Vergleich: die Blaubeurer Heiligen sind 9—12 cm niedriger als die Muttergottes in ihrer Mitte). Als Standort des Altars kann man die Kaufbeurer Pfarrkirche vermuten (eher noch als eine der Memminger Kirchen). In diesem Fall hätte sicher als eine von zwei weiteren Figuren noch der hl. Martin im Schrein gestanden.

Die Datierung des Altars ergibt sich durch Vergleich mit dem Wimpfener: Dieser muß später entstanden sein, aber vor dem Thalkirchener, denn seine Figuren stehen in der Entwicklung dazwischen, was an den männlichen Heiligen deutlich abzulesen ist. Somit entstand der Wimpfener Altar um 1480 bis etwa 1482, der Kaufbeurer (?) um 1480 oder kurz zuvor und die Ravensburger Schutzmantelmaria dann in den späten siebziger Jahren (noch früher die Gregorsmesse usw., mit der wir uns zeitlich und stilistisch dem Oeuvre „Syrllins“ nähern).

## Gesamtinhalt

	Heft/Seite
Literaturverzeichnis . . . . .	81/11
Vorbemerkungen . . . . .	81/13
 <b>I. Teil: Die Schriftquellen</b>	
<i>Die Zeit vor Niklaus Gerhaert</i>	
1. Klaus Kemerler (1428—1479) . . . . .	81/15
2. Simon Haider (1437—1480) . . . . .	81/18
3. Der „Bildschnitzer von 1445—1454“ . . . . .	81/20
4. Hans Richtmayer (1450—1460) . . . . .	81/20
5. Hans Henckel (1453—1478/79) . . . . .	81/21
6. Hans von Frankfurt (1454) . . . . .	81/22
7. Ulrich Frey (1459—1498) . . . . .	81/22
8. Der „Bildhauer am oberen Fischmarkt“ (1463—1466) . . . . .	81/26
Allgemeine Charakterisierung der Zeit vor 1465 . . . . .	81/26
 <i>Niklaus Gerhaerts Tätigkeit für Konstanz</i>	
Der Altar . . . . .	81/27
Das Gestühl . . . . .	81/33
 <i>Die Zeit nach Niklaus Gerhaert</i>	
Simon Haider (seine Tätigkeit nach 1465) . . . . .	81/36
Hans Henckel (seine Tätigkeit nach 1465) . . . . .	81/39
9. Hans von Arbon (1467—1472) . . . . .	81/39
10. Hans von Olmütz . . . . .	81/39
11. Hans Haider (1474—1519) . . . . .	81/40
12. Heinrich Iselin (1477—1513) . . . . .	81/43
13. Ulrich Griffenberg (1479—1494) . . . . .	81/48
Exkurs: Der Zuständigkeitsbereich der Bildschnitzer in Konstanz . . . . .	81/50
14. Peter Bodler d. J. (1485—1502) . . . . .	81/50
15. Kaspar Schick (1488) . . . . .	81/51
16. Kaspar Ritter (1490) . . . . .	81/52
17. Lienhard Mayer (1497—1519) . . . . .	81/52
18. Augustin Henckel (in Konstanz tätig von ca. 1499 bis ca. 1500/1501) . . . . .	81/53
19. Matthäus Walter (1501) . . . . .	81/53
20. Jörg Ritter (1509—1510) . . . . .	81/53
21. Hanns Schumacher von Frankfurt (ca. 1510) . . . . .	81/53
22. Hans Winfelder (1515) . . . . .	81/53
23. Hans Abenhuser (1520) . . . . .	81/54
24. Stefan Schön (1520—1523) . . . . .	81/54
Allgemeine Charakterisierung der Zeit nach 1465 . . . . .	81/54
<i>Anhang: Die Quellenstellen</i> . . . . .	81/57

## II. Teil: Die Werke

*Die Zeit vor Niklaus Gerhaert*

Das Chorgestühl von St. Stephan	
Übersicht . . . . .	81/73
Das Gestühl C . . . . .	81/74
Die späteren Ergänzungen (Teil D) . . . . .	81/78
Der Marienod in der unteren Münstersakristei . . . . .	81/80

*Niklaus Gerhaerts Tätigkeit für Konstanz*

Das Chorgestühl im Münster	
Übersicht . . . . .	81/81
Die kunstgeschichtliche Einordnung im Hinblick auf den Anteil Niklaus Gerhaerts	
Benachbarte Vorbilder . . . . .	81/82
Der Baldachin . . . . .	81/83
Die Ornamentik . . . . .	81/84
Die Heiligenfiguren am Gesprenge . . . . .	81/88
Die Halbfiguren am Dorsal . . . . .	81/88
Die Wangenabschlüsse . . . . .	81/89
Die Wangenreliefs . . . . .	81/96
Die Hochwangen . . . . .	81/101
Die Knauffiguren . . . . .	81/102
Das Scheidewandrelief . . . . .	81/103
Die Miserikordien . . . . .	81/104
Die Figuren über den Türen . . . . .	81/104
Das Ergebnis und sein Nutzen . . . . .	81/104

## Der Hochaltar

Die früheren Rekonstruktionsversuche . . . . .	81/106
Fischels Versuch . . . . .	81/106
Reiners' Versuch . . . . .	81/109
Die mutmaßliche Gestalt des Altars . . . . .	81/111
Der architektonische Aufbau . . . . .	81/111
Die figürlichen Bestandteile . . . . .	81/115
Die Fassung . . . . .	81/127
Schlußbemerkung . . . . .	81/129



*Die Zeit nach Niklaus Gerhaert*

## Die Werkstatt Haider — Iselin

I. Das Münstergestühl . . . . .	82/1
Händescheidung . . . . .	82/2
Die Anzahl der Schnitzer . . . . .	82/16
Der „Meister der Nordwangen“ . . . . .	82/18

## II. Die Münstertür von 1470

Übersicht . . . . .	82/20
Händescheidung . . . . .	82/23
Der erste Schnitzer . . . . .	82/27
Der zweite Schnitzer . . . . .	82/30
Der dritte Schnitzer . . . . .	82/31

## III. Heinrich Iselin, seine Werke und seine kunstgeschichtliche Stellung

## Das Weingartner Chorgestühl

Übersicht . . . . .	82/33
Der Darstellungsinhalt . . . . .	82/34
Die ursprüngliche Anordnung der Figuren . . . . .	82/38
Der Meister . . . . .	82/39
Entstehungszeit . . . . .	82/40
Gehilfenanteil . . . . .	82/40

## Die Halbfiguren der Konstanzer Münstertür . . . . . 82/40

Die frühere Forschung . . . . .	82/41
Übersicht . . . . .	82/41
Der Pelagius . . . . .	82/41
Der Konrad . . . . .	82/42

## Der Kaysersberger Jakobus . . . . . 82/43

## Falsche Zuschreibungen . . . . . 82/44

Die Ulmer Figuren . . . . .	82/44
Der Schlettstädter Christuskopf . . . . .	82/45
Fischels Zuschreibungen . . . . .	82/45

## Iselins Herkunft . . . . . 82/48

## Iselins Entwicklung und künstlerische Leistung

Die Straßburger Zeit . . . . .	82/53
Die erste Konstanzer Zeit . . . . .	82/54
Weingarten . . . . .	82/55
Das Spätwerk . . . . .	82/58

## Die Nachwirkungen . . . . . 82/58

Dombauhütte . . . . .	82/58
Überlingen . . . . .	82/59
Ravensburg . . . . .	82/59

## IV. Die Schaffhauser Kanzel . . . . . 82/60

## V. Das Gestühl von St. Peter

Übersicht . . . . .	82/62
Herkunft . . . . .	82/62
Weitere Figuren . . . . .	82/63

	Heft/Seite
Datierung . . . . .	82/63
Der Meister und seine Herkunft . . . . .	82/64
<b>VI. Die Deckenreliefs von Arbon</b>	
Die Sechsecke vom großen Saal . . . . .	82/66
Die Medaillons des kleinen Raumes . . . . .	82/67
<b>Andere Werkstätten in Konstanz</b>	
Ulrich Griffenberg . . . . .	82/68
Die übrigen Konstanzer Werke . . . . .	82/70
Die Beweinungsgruppe in der Münstersakristei — Der Konrad an der Orgel- empore — Die Muttergottes auf dem Orgelprospekt — Der Viersitz im Mariä- End-Chor — Drei Kruzifixe im Münster — Die restlichen Werke	
<b>Augustin Henckel</b>	
<b>Das Chorgestühl von St. Katharinenthal</b>	
Übersicht . . . . .	82/72
Ursprüngliche Aufstellung . . . . .	82/74
Frühere Zuschreibungsversuche . . . . .	82/75
Händescheidung . . . . .	82/76
Das Verhältnis zu Iselin . . . . .	82/78
Entstehungszeit des Werkes . . . . .	82/79
Herkunft des zweiten Schnitzers . . . . .	82/80
<b>Weitere Werke des Katharinenthaler Meisters . . . . .</b>	
Der Altar aus Unterschächen . . . . .	82/80
Der Altar aus Pfäffikon . . . . .	82/82
Die Gottmadinger Madonna . . . . .	82/82
Das Werk in Schaffhausen . . . . .	82/88
<b>Identifizierung des Meisters . . . . .</b>	
<b>Urkundlich gesicherte Werke Henckels</b>	
Der Schaffhauserbock . . . . .	82/90
Der Hochaltar von Einsiedeln . . . . .	82/90
Die übrigen Werke . . . . .	82/92
<b>Bisherige Zuschreibungen</b>	
Zuschreibungen an den „Meister H. A.“ . . . . .	82/93
Rotts Zuschreibungen an Henckel . . . . .	82/93
Die Beweinungsgruppe in Lottstetten . . . . .	82/94
Die Innsbrucker Statuen . . . . .	82/95
<b>Verzeichnis der Werke . . . . .</b>	
<b>Schlußbemerkung . . . . .</b>	
<b>Exkurs: Der Meister des Schaffhauser Mohrenbrunnens . . . . .</b>	
Ein weiteres Werk des Meisters . . . . .	82/99
Herkunft des Meisters . . . . .	82/101
Die Namensfrage . . . . .	82/102
<b>Abschluß</b>	
<b>Die Konstanzer Bildschnitzer und ihr Verhältnis zu Niklaus Gerhaert von Leiden</b>	
Ergebnis . . . . .	82/103
	82/105

# Der Schloßbühl bei Kaltbächle über Mennwangen im Linzgau

Von Franz Bohnstedt

## 1. Lage

Etwa 500 m nordöstlich von der östlichen Straßenbrücke über die Deggenhauser Aach in Mennwangen liegt der Weiler Kaltbächle. Auf dem topographischen Kartenblatt 8222, Markdorf, ist bei der Höhe 539,9 ein „Schloßbühl“ eingetragen (Abb. 1). E. Wagner berichtet in seiner Abhandlung „Fundstätten und Funde, das Badische Oberland“, 1908, darüber: „Westlich (!) von Mennwangen, unmittelbar über der

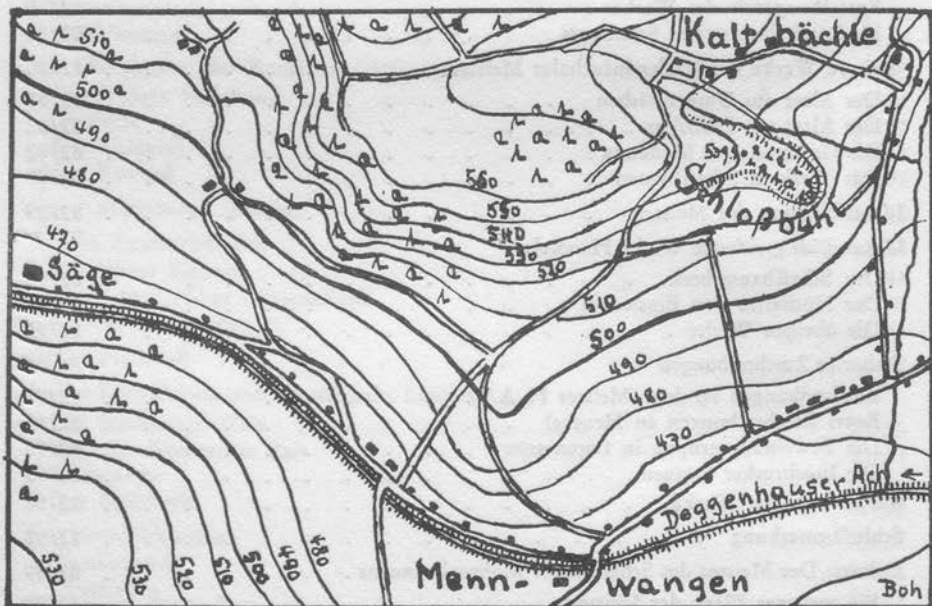


Abb. 1

Sägemühle (nördlich oder südlich?) befindet sich ein Ringwall (?), sogenannter „Schloßplatz“. 40 m lang und 10 m breit, sein unterer Umfang 160 m. Gegen den Berg hin Spuren eines Grabens. (Fragebogen der Bez. Försterei Markdorf 1882).“ An Hand des vorgenannten Kartenblattes kann man feststellen, daß die Ortsanga-



*Abb. 2 Der Schloßbühl bei Kaltbächle von Süden*



ben ungenau und daher irreführend sind. Der in der Karte eingetragene „Schloßbühl“ liegt nicht unmittelbar über der Sägemühle, sondern 1 km ostnordostwärts davon! Dagegen sind die angegebenen Maße richtig. Eine bessere Lagebeschreibung geben Schmidle und Deeken in ihrem Bericht über „Prähistorische Refugien. Badische Fundberichte 1929“. Sie schreiben: NNO von Mennwangen auf dem Hange nördlich des Tales und südlich von dem Zinken ‚Kaltbächle‘ ist ein Buckel mit ‚Schloßbühl‘ bezeichnet. P. 541.“ Bei einer Ortsbesichtigung stellten die beiden Verfasser fest, daß es sich bei dem „Schloßbühl“ nach ihrer Ansicht nur um eine rein natürliche Bildung handelt, nämlich um einen schmalen, nach Osten vorspringenden, kurzen sargförmigen Grat von Melassesandstein, der jetzt mit Nadelholz bestanden ist. Durch eine flache Eindellung im Westen ist er etwas isoliert, hat beiderseits und am Ende steile Seiten, bietet aber oben gar keine ebene Fläche und ist daher als Refugium unbrauchbar. Wie er zu dem Namen kam, wissen wir nicht.

In der Tat ist bei der geringen Ausdehnung — die Burgstelle Hohenbodman hat ähnliche Maße — der Schloßbühl als „prähistorische Fluchtburg“ kaum geeignet. Wohl aber haben wir hier eine mittelalterliche Burgstelle vor uns. Und zwar handelt es sich um eine sogenannte „spornständige“ Anlage. Auf dem Kartenblatt 8222, Markdorf, ist die Höhe des Schloßbühls mit 539,9 ü. NN angegeben. 40 m beträgt der Höhenunterschied zwischen dem vorspringenden Kopf des Bergrückens und der an seiner Ostseite vorbeiführenden Straße (Abb. 2). Der schmale Bergsporn schiebt sich mit steilen Flanken nach Südosten vor. Mit dem rückwärtigen Gelände ist er verbunden durch eine flache Einsenkung, die möglicherweise den früher an dieser Stelle vorhanden gewesenem, im Laufe der Zeit aber allmählich durch die Beackung ausgefüllten Halsgraben andeutet. Das eigentliche Burggelände umfaßt eine lang-ovale, nach den Rändern abfallende Fläche von etwa 42 mal 20 m, die das Ende des Kopfes bis zum Steilabfall einnimmt (Abb. 3). Oberflächlich sind keine Reste von früheren Bauteilen der Burg festzustellen, so daß über die Art und Verteilung der Gebäude nichts ausgesagt werden kann. Bei der geringen Ausdehnung des Schloßplatzes wird es eine Burg ohne Ringmauer gewesen sein, bei der ein turmartiger, fester Palas den wehrhaften Teil der Anlage darstellte.

## 2. Geschichtliches

Der Weiler Kaltbächle ist ein Ortsteil des Dorfes Mennwangen. In den Urkunden des Klosters Salmannsweiler läßt sich schon im 12. Jahrhundert ein Adelsgeschlecht nachweisen, das sich „von Mennwangen“ nannte. In und unmittelbar bei dem Orte Mennwangen, der sich längs der Deggenhauser Aach erstreckt, konnte indessen keine Burgstelle ausfindig gemacht werden, die dem Geschlechte von Mennwangen als Wohnsitz zugeschrieben werden könnte. Die nächste Burgstelle ist eben der Schloßbühl bei Kaltbächle und wir können wohl mit großer Wahrscheinlichkeit in ihm die ehemalige Burg der Herren von Mennwangen erkennen. Der heutige Weiler Kaltbächle könnte dann seinen Ursprung dem ehemaligen Burg- oder Bauhof zu verdanken haben, dem die Versorgung der Burg oblag.

In den Urkunden von 1134 bis 1137, gegeben an der Dingstätte in Lehstetten, dem heutigen Leustetten, mit denen die Gründung und die Ausstattung des von dem Edeln Guntram von Adelsreute auf seinem Grund gestifteten Zisterzienserklosters Salmannsweiler bestätigt werden, finden sich in der langen Zeugenreihe zwischen

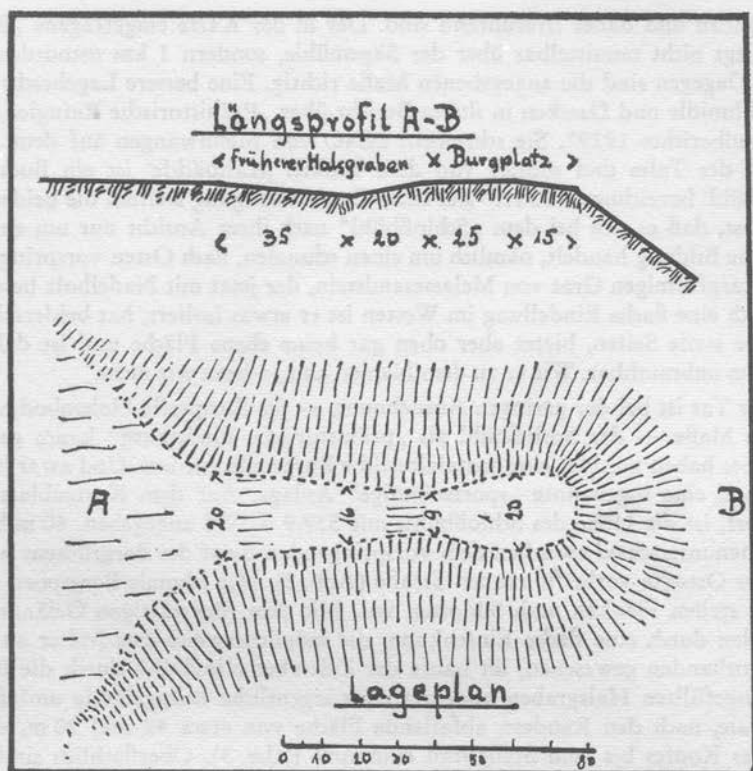


Abb. 3

Grafen und Edeln *Alwico* und *Heinrico de Minniwanc*<sup>1</sup>. Da in damaliger Zeit fast ausschließlich nur Edelfreie als Zeugen auftreten konnten, ist anzunehmen, daß auch *Alwico* und *Heinrich* von *Mennwangen* keine unfreien Dienstleute, sondern freier Herkunft waren.

Erst nach über 100 Jahren erscheint dann wieder in einer Urkunde ein von *Mennwangen*. Am 8. Mai 1243 bestätigte *Ulrich* von *Klingen* eine Vereinbarung zwischen dem Kloster *Salem* und seinem Dienstmann *Volchard* über streitige Äcker zu *Grasbeuren*. Unter den Zeugen wird der *Ritter Berthold von Mennwangen* und daneben noch *Orthlieb* als *ministro eius de Meinwanch* genannt<sup>2</sup>. Bei dem letzteren ist es zweifelhaft, ob er ein Angehöriger des Rittergeschlechtes von *Mennwangen* oder nur der Verwalter des *Ritters Berthold* in *Mennwangen* war.

In einer Urkunde, ausgestellt am 9. April 1264 in *Schmalegg*, wird unter den Zeugen zwischen *H. de Millenhoven* und *Geswin von Beuren* ein *Her. de Meinwank* erwähnt<sup>3</sup>.

1 Codex Salemitanus (Cod. Sal.) 1,2.

2 Cod. Sal. 1,251/52.

3 Fürstenb. Urk. B. 5,172.

Unter dem Vorsitz des Landrichters Swigger von Deggenhausen wird beim Landgericht zu Schattbuch am 16. Juni 1280 eine Urkunde ausgestellt, die den Ausbau der Straße von Salem nach Tepfenhart festlegt. In der Zeugenreihe steht u. a. *Hainrico de Menewanc*, filio Christins (?), d. h. der Sohn einer Christine<sup>4</sup>.

In einer Urkunde, mit der am 18. Juni 1282 Swigger von Deggenhausen als Landrichter im Linzgau den Verkauf einer Wiese in Altenbeuren durch Heinrich Schralle von Harbrechtsweiler an das Kloster Salem bestätigt, wird der Zeuge *Cunrad de Meinwank* mit dem Beinamen „Vrieli“, d. h. der „Freie“ genannt<sup>5</sup>. Woraus zu schließen wäre, daß die von Mennwangen auch zu dieser Zeit, wenn nicht zu den edelfreien, so doch zu den freien Geschlechtern gehörten, deren es im Deggenhauser Tal mehrere gab, so die von Lellwangen, von Wittenhofen, von Bächen, von Walweiler, von Falkenstein u. a.

Wir finden dann noch einen *Heinrich von Menwanck* als Zeugen in einer Urkunde vom 22. Februar 1287, mit der Ritter Werner von Riethausen Eigentumsrechte in Wickenhausen dem Kloster Salem übergibt<sup>6</sup>.

Zum Schluß sei noch folgende Urkunde angeführt:

1295, Oktober 2., Ravensburg:

Heinrich Schenk der Ältere, genannt von Schmalegg, überträgt das Eigentumsrecht der Güter, genannt Bongarten bei Roggenbeuren, welche *Mathildis*, genannt „vor dem Kirchhofe von Roggenbeuren“, *Adilheid* ihre Tochter und *Conrad*, ihr Gemahl, wohnhaft in *Mennwanch*, *Mathilde*, Tochter der vorgenannten Mathilde, und . . . genannt *Notlich*, ihr Gemahl, wohnhaft in Bermatingen, die sie von ihm zu Lehen getragen, um 6 Pfund Konstanzer Pfennige an das Kloster Salem verkauft hatten, auf deren Bitten an das Kloster unter Leistung des üblichen Verzichts.

Geschehen in Ravensburg, a. d. 1295, Oktober 2.<sup>7</sup>

Diese Urkunde ist wegen des darin genannten Personenkreises in diesem Zusammenhang interessant. Von dem Schenken Heinrich, d. Älteren, von Schmalegg hatten eine Frau Mathilde, genannt „vor dem Kirchhofe von Roggenbeuren“ mit ihren Töchtern Adelheid und Mathilde nebst deren Gatten, die Güter, genannt „Bongarten“ bei Roggenbeuren, zu Lehen, die sie an das Kloster Salem verkauft hatten. Mit der vorstehenden Urkunde leistete Heinrich von Schmalegg notwendigerweise als Lehnherr Verzicht auf sein Eigentumsrecht an den Gütern und überträgt es an das Kloster Salem. Mathilde, die Mutter der in der Urkunde mit deren Gatten erwähnten Töchter Adelheid und Mathilde, wird eigenartigerweise Mathilde, genannt „Vor dem Kirchhofe von Roggenbeuren“ genannt. Wie der Verfasser bei der Behandlung der Frage „Wo lag die Burg des Ritters *Guntram von Spiegelberg*?“ nachweisen konnte, nehmen die Kirche und der Kirchhof von Roggenbeuren die Stelle der ehemaligen Burg des Ritters Guntram von Spiegelberg am Ende des spornartig vorspringenden Bergrückens ein. Ritter Guntram von Spiegelberg entstammte einem Thurgauer Geschlecht und stiftete um 1240 die Kirche von Roggenbeuren<sup>8</sup>.

4 Cod. Sal. 2.39/41.

5 Cod. Sal. 2.267/68.

6 Cod. Sal. 2.328.

7 Cod. Sal. 2.498.

8 Zitiert von Dr. Ernst Leisi in seinem Aufsatz „Die Herrn v. Spiegelberg im Thurgau und im Linzgau“. Schr. d. V. d. Gesch. d. Bodensees u. Umgebung, Heft 79. 1961. S. 109.

Die Mutter Mathilde, von der in der Urkunde leider nicht gesagt wird, wer ihr Ehemann gewesen ist, wird „vor dem Kirchhofe von Roggenbeuren“ genannt. Die Bezeichnung „vor dem Kirchhofe von Roggenbeuren“ gehört offenbar zu ihrem Familiennamen. Sie gehörte wohl einer freien Sippe an. Ihre Tochter Adelheid und ihr Gatte Conrad wohnten nach der Urkunde in Mennwangen wohl auf der Burg, dem heutigen Schloßbühl. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in ihm den in der vorerwähnten Urkunde vom 16. Juni 1280 aufgeführten *Conrad von Mainwank*, genannt der „Vrieli“, wieder erkennen. Mit diesem Conrad von Mennwangen verschwindet das Geschlecht derer von Mennwangen nach Ausgang des 13. Jahrhunderts aus der Geschichte des Linzgaus. Es teilte damit das Schicksal vieler benachbarter Familien des niederen Adels zu gleicher Zeit.

Nachdem die Liegenschaften um Mennwangen-Kaltbächle nach und nach in den fast ausschließlichen Besitz des Klosters Salem gelangt waren, verfiel die kleine Burg auf dem heutigen Schloßbühl bei Kaltbächle über Mennwangen, und zwar im Laufe der Zeit so gründlich, daß abgesehen von der Bezeichnung „Schloßbühl“ im Kartenblatt nur unbedeutende Reste davon übrig geblieben sind.

## Zwischen Braunschweig-Lüneburg und dem Bodenseeraum

Von Helga v. Ditzfurth

Wer vom Bodensee kommt und durch die Lüneburger Heide fährt, dabei einen Besuch des Klosters Ebstorf bei Uelzen nicht scheut, stellt fest, daß er in eine Landschaft gekommen ist, die mit dem Bodenseeraum in einer Wechselbeziehung steht, die bereits im Dunkel der Urzeit begann. Aus dieser Sicht gesehen werden ihm Dinge, die längst bekannt sind, plötzlich in einem neuen Licht erscheinen, und es ist ein reizvolles Bemühen, den gegenseitigen Befruchtungen dieser beiden so verschiedenartigen Landschaften nachzugehen, die beide niemals eine politische Einheit bildeten.

In der frühen Bronzezeit, als sich rechtsseitig der Elbe und in den Skandinavischen Ländern die einzelnen Stämme der Germanen entwickelten, waren die fruchtbaren Ufer der Ilmenau mit ihrem Quellgebiet bei Uelzen bis zur Mündung der Elbe bereits von einem germanischen Volksstamm bewohnt, der die natürliche Grenze der Elbe überschritten hatte. Das restliche Heidegebiet begann sich schon langsam durch Weidewirtschaft und Holznutzung in unfruchtbares Sandgebiet zu verwandeln, durch das aber alte Handelswege von Jütland kommend ihre Verbindungen nach Süden und Westen zogen<sup>1</sup>.

Dieser Menschenschlag, der sich mit Ackerbau und Viehzucht beschäftigte und vielleicht schon die Solequellen bei Lüneburg kannte, war von beachtlicher Größe, die Frauen maßen im Durchschnitt 170—175 cm, die Männer bis zu 196 cm. Deutlich hebt sich ihre Kultur- und Lebensform von der übrigen in Norddeutschland ab durch ihre frühzeitige Verbindung mit Süddeutschland<sup>2</sup>. Aus Gräberfunden im Ilmenautal ließ sich die Entwicklung ablesen<sup>3</sup>. Jene alten Handelswege, die geschickt das Höhengelände der Heide ausnutzten und auch die sumpfigen Bach- und Flußufer zu überqueren verstanden, besaßen bereits Verbindungen über Braunschweig und die Mittelgebirge an die Donau und mögen bis an jenen urgeschichtlichen Weg bei Singen, der dann den Rhein bei Stein — Hemishofen überquerte, geführt haben.

- 1 Dr. Asmus, Hannover: „Zur Frage der ur- und frühgeschichtlichen Handels- und Verkehrsstraßen in Niedersachsen. 1957—58.“
- 2 Handbuch der Urgeschichte Deutschlands, herausgegeben v. Ernst Sprockhoff (Band I): Friedrich Holste „Die Lüneburger Gruppe“ . . . Die Ilmenau-Gruppe führte ein Leben von grundsätzlich süddeutscher Art und gibt und empfängt manche Anregung, bis zum Beginn der III. Periode die nordische Kultur, wie die Fremdkulturen im Süddeutschen Raum, eine gänzliche Wandlung im Formenschatz und Beziehungen hervorbringt.
- 3 Prof. G. Schwantes: Jastorf und sein Urnenfriedhof. 1960.



Dem Besucher des Klosters Ebstorf wird eine naturgetreue Nachbildung jener mittelalterlichen Weltkarte<sup>4</sup> gezeigt, die zu Ende des vergangenen Jahrhunderts in einer Abstellkammer des gotischen Backsteinbaues gefunden wurde. Ihr Original vernichtete der letzte Krieg.

Die Karte gibt nicht nur ein getreues Bild der mittelalterlichen Weltanschauung wieder, sondern teilt auch geschichtliche Kenntnisse mit. Im Gebiet der Ilmenau wohnten nach den ersten unbekanntenen Einwohnern die Langobarden. Ihre Nachbarn rechts der Elbe sind die Sweben, die „jetzt alemannen genannt werden“, wie auf der Karte verzeichnet steht<sup>5</sup>.

Nachdem der Großteil der Sweben und Semnonen von der Völkerwanderung mitgezogen worden war, siedelte ein Resttrupp zu den verwandten Langobarden auf das linke Elbeufer über. So finden sich heute zwischen den langobardischen Orten mit den Endungen -torf oder -büttel solche mit den Endungen -ingen, wie sie im alemannischen Gebiet bekannt sind.

Als eines der letzten Völker ging die unternehmende langobardische Jugend auf die Wanderschaft, während der zurückbleibende Teil nur langsam mit den nachrückenden Sachsen verschmolz.

Im Jahre 568 n. Chr. begannen die Langobarden in Italien einzurücken und ein Königreich mit germanischem Charakter zu bilden, das schließlich unter den Schlägen der Franken und an dem Haß der Päpste sein Ende fand.

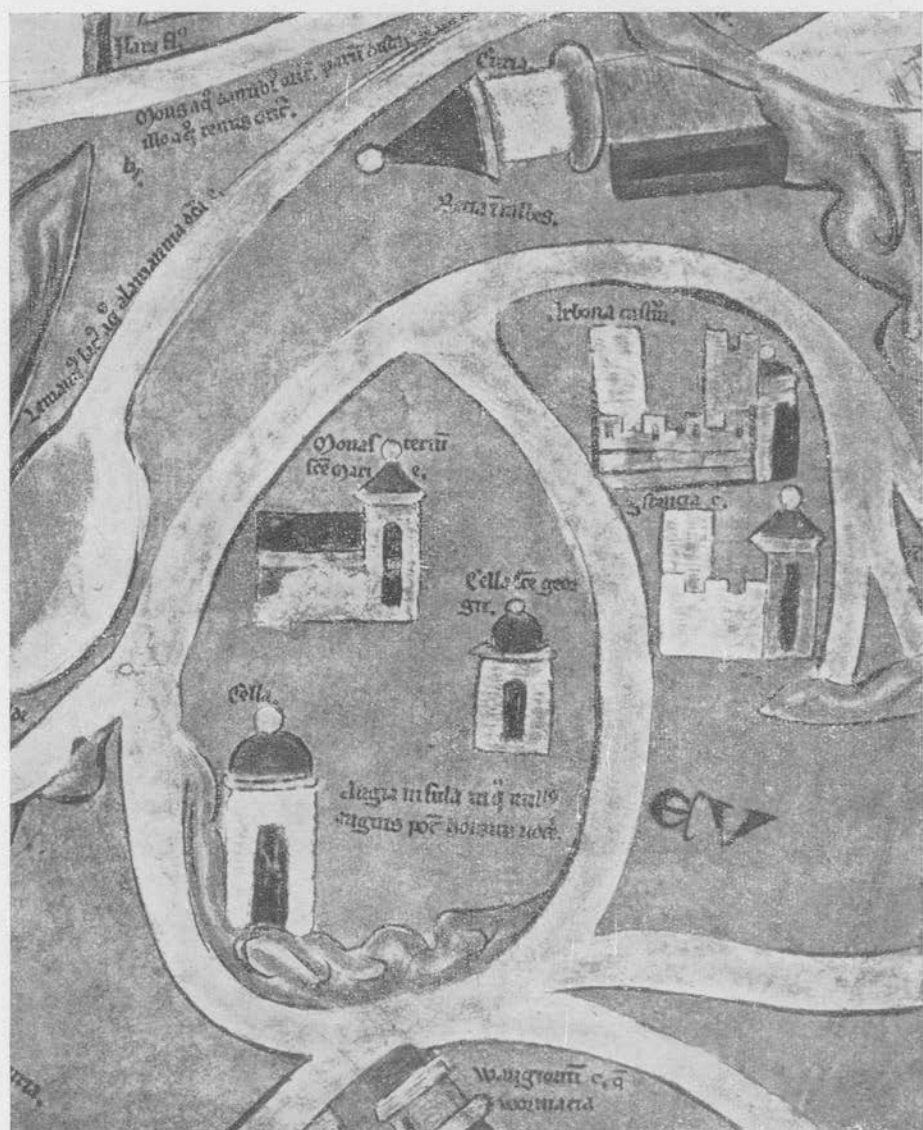
Als die Langobarden italienischen Boden betraten, brachten sie nur die einfachen Kenntnisse ihrer heimischen Holzbauweise mit. Erst im Laufe der Zeit erlernten sie den Steinbau. Trotzdem antike Vorbilder sich zur Nachahmung aufdrängten, bildeten sie einen eigenen Baustil aus. Angeregt durch die *Confessio* spätantiker Bauten entwickelten sie die Krypten. Die Krypta des St. Columban in St. Gallen und das Kuppelgrab in Disentis zeigen ihren Einfluß, wie die wulstartigen Basen an den Säulen zeigen. Der Einfluß der langobardischen Kunst aber reichte über das Bodenseegebiet hinauf bis in die Nähe des Harzes und damit in den Grenzgebiet ihrer alten Heimat. So trafen Sweben und Langobarden, einst Nachbarn an der Elbe, sich am Bodensee im Bereich der Kunst wieder<sup>6</sup>.

Die nach dem Abzug der germanischen Stämme leer gewordenen Räume rechts der Elbe wurden von slawischen Völkern besetzt und erst jahrhundertelange Kämpfe führten zu einer Rückeroberung. Aus diesem zum Grenzgebiet gewordenen Land kam nach dem Aussterben der Karolinger das sächsische Herzogsgeschlecht der Luidolfinger an die Macht. Ihnen erwuchs die Aufgabe, das in hoher Kultur blühende Bodenseegebiet mit seinen bereits bekannten Klöstern St. Gallen und Reichenau vor der Gefahr aus dem Osten zu schützen. Um diese Zeit saßen in Ravensburg — Weingarten bereits die Welfen, die einmal die gleiche Rolle in Sachsen spielen sollten.

4 Die Abbildung neben Seite 120 ist entnommen den Veröffentlichungen des Niedersächsischen Amtes für Landesplanung und Statistik, Hannover, Reihe A, Band 19 „Die Ebstorfer Weltkarte“ von Walter Rosien. Das Klischee wurde freundlicherweise vom Niedersächsischen Institut für Landeskunde und Landschaftsentwicklung an der Universität Göttingen zur Verfügung gestellt.

5 Walter Rosien: Die Ebstorfer Weltkarte. 1952.

6 A. Knöpfli: Kunstgeschichte des Bodenseeraumes. F. Wiedermann: Bodenseehft November 1960.



Ebstorfer Weltkarte: Insel Reichenau und Umgebung. In der Mitte die Insel mit den drei Kirchen, oben links die Isar, rechts ein Stück Alpen mit Chur, darunter die Bodenseeorte Arbon und Konstanz, ganz unten Worms.

Es ist nur natürlich, daß während der Regierungszeit des sächsischen Königshauses ein vielseitiger Austausch zwischen Nord und Süd begann. Das Christentum, bisher nur von einer dünnen Oberschicht getragen, erfaßte das ganze Volk und begann seine ersten missionarischen Versuche bei den slawischen Stämmen jenseits der Elbe.

Die germanische Holzbauweise wurde immer mehr verdrängt, und im Steinbau fanden die Sachsen den ersten Zugang zur Kunst<sup>7</sup>, in der sie ihre besondere Kraft entfalteten. Der anhaltende Kampf mit den heidnischen Nachbarn ließ ihre Kirchen zu Gottesburgen werden, gleich geeignet als Stätten der Verehrung Gottes wie zur Verteidigung und Zuflucht vor äußeren Feinden. Das schönste Zeugnis dieser Bauweise ist St. Michael in Hildesheim, aber auch noch manche kleine Kirche in der Heide, wie Suderburg und Zeetze, die auch den Übergang von der Holz- zur Steinbauweise demonstrieren, legen den Beweis dafür ab. Im Norden nahm die romanische Bauweise ihren Anfang, erst später sollten Plastik und Malerei von Süden aus ihren Zugang finden, da die germanischen Völker Bilder und Bilderverehrung nicht kannten. Dafür blühte bei ihnen die Kunst des Wortes, und das erste christliche Kunstwerk ist der Sang des Heliand, den ein unbekannter Mönch dichtete.

Bei Bevensen an der Ilmenau steht ein altes Heliandkreuz, vermutlich aus dem 9. Jahrhundert, dessen Vorderseite eine Rune schmückt „Ruhe in Gott“. Die gleiche Rune fand sich noch einmal auf einem altschwäbischen Kreuz.

Zum Bistum Hildesheim gehörte auch der südliche Teil der Heide mit dem erhalten gebliebenen Kloster Wienhausen, einem schönen Kulturdenkmal. Von hier nahm einst Bischof Godehard einen kranken Knaben mit nach Hildesheim, um ihn gesund zu pflegen.

Nach dem 1022 erfolgten Tode des kunstsinnigen sächsischen Bischofs Bernward hatte Heinrich II. den Bayern Godehard vom Kloster Altaich/Donau auf den verwaisten Bischofsstuhl berufen. Altaich war 731 von Bischof Pirmin nach seinem Fortgang von der Reichenau gegründet und mit Reichenauer Mönchen besetzt worden.

Godehard, den neben Reformgeist Liebe zur Wissenschaft auszeichnete, holte sich vermutlich einen Reichenauer Mönch an seine neugegründete Schreibstube in Hildesheim.

Godehards Fürsorge für Kranke und Sünder blieb nach seinem Tode 1038 im Gedächtnis der Menschen haften. Schon 1131 wurde er heiliggesprochen und Benediktiner und Zisterzienser verbreiteten seinen Kult. Letztere erbauten zu seinen Ehren auf der Höhe des neugewonnenen Alpenpasses eine Kapelle. Damit blieb sein Name als geographischer Begriff St. Gotthard erhalten, er selber mit seiner Menschenliebe ist fast vergessen<sup>8</sup>.

Als Sohn des Grafen von Supplinburg am Harz wurde Lothar in der Lüneburger Heide geboren. Die besonderen Umstände seiner Geburt gingen in die Heimatgeschichte der Heide ein. Nur soviel sei davon hier berichtet, daß der Graf von Supplinburg Herzog Magnus Billing auf einen Kriegszug begleitete und dabei sein Leben verlor, so daß er die Geburt seines Sohnes nicht mehr erfuhr.

7 A. v. Reitzenstein: Deutsche Baukunst. 1957.

8 Prof. Dr. K. Algermissen: Bernward und Godehard von Hildesheim. 1960.

Herzog Magnus war der letzte männliche Nachkomme der Billinger, die auf der Lüneburg saßen. Seine jüngste Tochter Wulfhilde vermählte er mit dem Welfen Heinrich, der später den Beinamen „der Schwarze“ bekam. Damit kam bereits ein Teil des Lüneburger Landes an die Welfen.

Bei Celle saß ein anderes altes Herzogsgeschlecht der Heide, die Brunonen. Die Letzte der Familie war Richenza; sie wurde die Gemahlin Lothars, der nach dem Tode von Magnus Herzog von Sachsen wurde.

In dem selbstbewußt gewordenen Sachsenland verfolgte man schon lange mit Mißtrauen die Bestrebungen der Salier, eine zentrale Reichsgewalt zu bilden und die Stammesherzogtümer abzuschießen. Daher sah man auch ungern den Bau der Königspfalz in Goslar, die Heinrich III. errichten ließ. Mit dem Sieg Lothars 1115 über Heinrich V. fand dieser Kampf sein Ende.

Vor seiner Wahl zum Nachfolger Heinrich V. war Lothars und Richenzas einziges Kind, Gertrud, bereits mit Heinrich dem Stolzen verlobt worden. Noch einmal trug mit Lothar ein Sachsenherzog die Kaiserkrone, es begannen aber auch die bekannten Kämpfe zwischen Welfen und Staufern.

Nach dem Tode Kaiser Lothars fiel das Herzogtum Sachsen als Erbe seinem Schwiegersohn Heinrich dem Stolzen zu. Er konnte sich damit rühmen, daß sein Besitz von der Ostsee bis zum Mittelmeer reiche.

Ein Jahr vor seinem plötzlich in Goslar 1121 erfolgten Tode wurde ihm vermutlich in Ravensburg sein Sohn, Heinrich der Löwe, geboren. Nach damaliger Sitte wurde er mit sieben Jahren im Kloster Weingarten getauft. Seine Großmutter, die Kaiserinwitwe Richenza, übernahm für ihn die Wahrung seiner Rechte<sup>9</sup>. Wie oft mag dieser Welfe den Weg zwischen dem Bodensee und Braunschweig-Lüneburg zurückgelegt haben!

Dem Kloster des heiligen Gallus war Heinrich der Löwe besonders zugetan, und so wird er es gewesen sein, der den Galluskult in seinem sächsischen Herzogtum einführte. Im kaiserlichen Lager von Asti, 1155, stellte er als Herzog von Bayern und Sachsen eine Urkunde aus, in der er allen seinen Dienstmannen erlaubte, der Kirche Ittingen bei Frauenfeld, die aus seinem Hausgut erbaut war, Vermächtnisse zu machen. Bischof Bernhard von Hildesheim waltete dabei als Zeuge. Sieben Jahre später schenkte Welf VI, Ittingen dem Kloster St. Gallen, wobei Heinrich als *Saxoniae dux* zustimmte<sup>10</sup>.

Glanz und Macht seiner Stellung mag manchen adeligen Herrn aus der alten Welfenheimat zu Heinrich dem Löwen gelockt haben, so daß sie in Sachsen eine neue Heimat fanden.

Der Sachsenspiegel beginnt in seiner Vorrede mit der Aufzählung der Geschlechter, die aus Schwaben und Franken stammen, dabei sind die schwäbischen Namen weit in der Überzahl. Auch von einer alten Sage berichtet der Sachsenspiegel, der keine 40 Jahre nach dem Tode des Löwen entstand. Danach sollen die Schwaben einmal in Sachsen eingedrungen sein, als in alter Zeit die Sachsen auf einer Fahrt nach Eng-

9 H. Prutz: Heinrich der Löwe.

10 Stiftsarchiv St. Gallen / P. Staerkle: Von den St.-Gallus-Patrozinien“, St.-Gallus-Gedenkbuch.



land sich befanden. Zum Ärger der Sachsen heirateten die Schwaben inzwischen sächsische Frauen, daraus soll das in dem Buch erwähnte schwäbische und sächsische Recht entstanden sein<sup>11</sup>.

Nach dem verlorenen Kampf Heinrich des Löwen gegen die Staufer wurde nicht nur seine Macht zerschlagen, sondern auch die Einheit des Sachsenlandes für immer vernichtet.

Für wenige Jahre gelangte mit seinem Sohn Otto IV. ein Welfe auf den Königs-  
thron und für diese Zeit kehrten nochmals die alten Hausgüter am Bodensee in welfischen Besitz zurück.

In der kurzen Spanne von vier Jahren, die es Otto nach seinem Sturz noch vergönnt war, in Braunschweig zu leben, ist vielleicht die Ebstorfer Weltkarte entstanden. Gervasius von Tilbury, ein gelehrter Engländer, den Otto IV. während der Zeit seiner Macht zum Marschall von Burgund ernannt hatte, wurde Probst des Nonnenklosters Ebstorf und hat möglicherweise die Karte zur Belehrung der Nonnen bei den kunstsinnigen Mönchen des Michaelisklosters Lüneburg in Auftrag gegeben<sup>12</sup>.

Selbst wenn die Karte später entstanden sein sollte, gibt sie, wie schon angeführt, manchen Hinweis auf die alten Beziehungen zwischen Braunschweig-Lüneburg und dem Bodenseegebiet. Alle Orte, die für das Heidegebiet und damit auch für das Kloster von Bedeutung waren, sind durch Größe oder besondere Kennzeichen hervorgehoben.

Zu diesen Orten gehört auch die Insel Reichenau. In der Beschreibung der Insel heißt es „in der keine Schlange dem Menschen schaden kann“, womit auf die Pirminssage hingewiesen wird. Alle drei Kirchen sind eingezeichnet. Rechts daneben findet sich Konstanz, Arbon und die Alpen mit Chur. Auch Radolfzell fehlt nicht, denn wer vom Norden zur Reichenau wollte, kam hier vorbei. Möglich, daß das Kloster Reichenau für Pilgerzüge aus der Heide nach Rom oder Jerusalem ein Rastort war und daher zu der ausführlichen Beschreibung kam. — —

Mit dem Aufblühen der Städte und dem Wachsen der Handelsorganisationen kamen neue Kräfte an die Macht. Im Norden bildete sich im 14. Jahrhundert die „dudesche Hanse“, deren Gebiet hauptsächlich das Meer und die Flüsse waren, während die oberdeutschen Städte neben der Flußschiffahrt hauptsächlich die Landwege benutzten. Im 15. Jahrhundert begannen die Fugger immer mehr an Bedeutung zu gewinnen und in einen Wirtschaftskampf mit der Hanse zu treten.

Bei der Gründung neuer Faktoreien schoben die Fugger Einheimische als Mittelsleute vor, so daß ihre Beteiligung nicht gleich zu erkennen war. So entstanden Fuggerfaktoreien in Lüneburg und Hamburg und durch halbkirchliche Geschäfte sogar in Lübeck, der Hochburg der Hanse.

1497 strengte der Domherr Johann Voltze von Bardowik bei Lüneburg vor dem Lübecker Rat eine Wechselklage für Georg Fugger und Anton Meyer aus Nürnberg an<sup>13</sup>.

11 G. Rotermond: „Der Sachsenspiegel“.

12 W. Rosien: Die Ebstorfer Weltkarte. 1952.

13 v. Pöllnitz: Die Fugger. D. Schäfer: Deutsche Hanse.



Aber auch am Bodensee, z. B. in Lindau und Stein a. Rh., gab es Fuggersche Mittelsmänner. Im Archiv von Stein a. Rh. gibt eine Akte von 1521 folgendes bekannt: Hans Vombüler, Bürgermeister zu Lindau aus Gewalt des Jacob Fugger, Ambros Höchstetter und Hans Manlich zu Augsburg und ihre Gesellschaft quittieren neben vielen anderen den Behörden von Stein, daß sie das sämtliche Vermögen von Hans Albrecht, dem Älteren, von Stein ausgeliefert erhalten haben. Vermutlich war dieser Kaufmann in Konkurs geraten<sup>14</sup>.

Selbstverständlich ließ sich die Hanse die Einmischung in ihr Gebiet nicht gefallen, aber zu einer offenen Rivalität zwischen Fugger und Hanse ist es nicht gekommen. Der Dreißigjährige Krieg tat beiden Organisationen viel Schaden und die anschließende politische Entwicklung führte zu ihrer langsamen Auflösung.

Mit Beginn der Reformation sollten sich auch die Beziehungen zwischen dem Bodenseeraum und Braunschweig-Lüneburg verändern.

Fast gleichzeitig, 1517 und 1518, begannen Martin Luther und Ulrich Zwingli ihre reformatorische Arbeit. So viel Gemeinsames die beiden Reformatoren hatten, so viel trennte sie auch. Trotzdem fanden Norden und Süden durch ihre Lehren zusammen, wobei die Grenzstädte Konstanz, Schaffhausen und Basel die Verbindungsglieder spielten. Thomas Blarer hatte wie Herzog Ernst von Lüneburg in Wittenberg studiert und dabei Luther kennengelernt. Als er aus Wittenberg zurückkehrte, schloß sich den Freunden der Brüder Blarer Urbanus Regius an, Professor in Augsburg, geboren in Langenargen. Der Glaubensstreit hatte ihn von seinem früheren Freund Johannes Eck getrennt, oft weilte er nun zu Besuch in Konstanz.

Im Jahre 1530 lernte Herzog Ernst von Lüneburg den Professor in Augsburg kennen und holte ihn als Hofprediger nach Celle, um ihm die Aufsicht über das Kirchenwesen in seinem Herzogtum zu übertragen. Geboren an den freundlichen Ufern des Bodensees, sollte Urbanus Regius die ersten Bewohner der Heide der protestantischen Kirche gewinnen helfen<sup>15</sup>.

Anders als Luther interessierte sich Zwingli auch für die politischen Verhältnisse. Im „christlichen Burgrecht“ versuchte er den Grundstein zu einer antihabsburgischen Weltliga zu legen, einer „gemeinen Christenheit zu Nutz“. Der Ausgang des Abendmahlgesprächs in Marburg und die Rivalität zwischen Zürich und Bern verhinderten schon zu Beginn die Ausführung.

An seine Stelle trat ein Jahr später der Schmalkaldener Bund, wenn er sich auch nicht mit so weitreichenden Plänen befaßte. In ihm schloß sich der Kurfürst von Sachsen mit dem jungen Landgrafen von Hessen und 24 Städten zur gemeinsamen Verteidigung bei religiösen Anfeindungen zusammen. Diesem Bund traten weitere Mitglieder bei und ein Jahr nach seiner Gründung reichte er von Konstanz und Lindau bis Bremen und Lübeck, von Straßburg bis an die baltische Küste<sup>16</sup>.

Zu dieser Zeit mußten bereits viele Menschen ihres Glaubens wegen die Heimat verlassen. Die Protestanten halfen sich untereinander, gleich welcher evangelischen Kirche sie angehörten. In Zürich, als dem Mittelpunkt der schweizerischen Refor-

14 Stadtarchiv Stein a. Rhein.

15 E. Issel: Die Reformation in Konstanz / J. Meyer; Nieders. Kirchengeschichte.

16 Handbuch für Kirchengeschichte, Stuttgart.

mation, wurden entsprechende Nachrichten gesammelt und an die anderen Kantone weitergegeben.

Nach Schaffhausen ging daher 1545 ein Bericht, daß die Herzöge Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Vater und Sohn, Protestanten verfolgten, vor einem Betreten ihres Gebietes wurde gewarnt. Nur die Städte Braunschweig und Goslar konnten den evangelischen Glauben einführen. 1538 fand in Braunschweig eine glänzende Tagung statt, an der auch Konstanz teilnahm. Während der Tagung trat Konstanz einem Bündnis bei, das Hamburg und Braunschweig mit König Christian von Dänemark geschlossen hatten<sup>17</sup>.

Um den verheerenden Einfällen der Herzöge Heinrich in die Gebiete der Städte Braunschweig und Goslar ein Ende zu setzen, bemächtigte sich der Schmalkaldische Bund ihres Herzogtums und setzte Vater und Sohn gefangen. Ein Bericht über diese Aktion ging von Konstanz nach Zürich<sup>18</sup>. Mancher Brief mag noch gefolgt sein, ging aber im Laufe der Zeit verloren.

Vom Beginn der Reformation bis heute gab es immer wieder Pläne zur Vereinigung aller protestantischen Glaubensbekenntnisse, wie auch immer wieder der Versuch gemacht wurde, die Spaltung zwischen katholischer und protestantischer Kirche zu überbrücken.

Nach dem Tode Kaiser Maximilians II. tauchte ein Plan für die Einigung aller Protestanten auf, von dem nur der Calvinismus ausgeschlossen werden sollte, welcher vom Genfer See seinen Weg nach Norden gefunden hatte; damit wäre es zu einer gefährlichen Spaltung gekommen.

Zu den einsichtigen Männern, die die Concordienformel auf Vorstellung Englands ablehnten, trotzdem er sie zuerst unterstützt hatte, gehörte Herzog Julius von Braunschweig<sup>19</sup>.

Aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges und aus den folgenden Jahren findet sich kein nennenswerter Briefwechsel. Aber die Verbindung kann nicht abgerissen sein; anders ist der nun folgende Schriftwechsel nicht zu verstehen. Im Jahre 1668 bittet Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, Zürich oder Basel möchten die Patenschaft bei seiner am 7. Juni dieses Jahres geborenen Tochter Amalie Antonie übernehmen. Da die kleine Prinzessin schon mit fünf Monaten starb, kam es nicht zu der Patenschaft<sup>20</sup>.

Dafür übernahm Herzog Anton Ulrich die Patenschaft eines Kindes in Schaffhausen, dem er ein Patengeschenk schickte. Leider fand sich nur der sehr schlecht geschriebene Briefentwurf, aus dem sich nicht feststellen ließ, um welche Schaffhauser Familie es sich handelt.

Aus einem Briefwechsel in den Jahren 1706—1707 zwischen der Witwe des Herzogs Christian Carl von Holstein-Norburg (die Gemahlin Anton Ulrichs stammte aus diesem Fürstenhaus) und Zürich ließ sich entnehmen, wie diese Patenschaft vor sich ging. Der Herzog war bei der Geburt seines Sohnes bereits tot, darum sah sich die Witwe nach einem Schutz um und bat Zürich um Übernahme der Patenschaft.

17 Stadtarchiv Konstanz.

18 Staatsarchive Zürich und Schaffhausen.

19 Staatsarchiv Zürich

20 Staatsarchiv Zürich

Die Stadt sagte zu und in ihrem Auftrag reiste ein Leutnant von Escher durch die ganzen deutschen Länder nach Norden, wobei er vermutlich durch die Lüneburger Heide kam, um im Schloß zu Glückstadt der Herzogin 24 Goldstücke als Patengeschenk zu überreichen<sup>21</sup>.

Als sich 1687 Kurbrandenburg und Braunschweig-Lüneburg um das Amt Gartow, auf der Heideseite der Elbe gelegen, stritten, ging darüber wohl ein Bericht nach Zürich, aber helfen konnte man von dort aus nicht<sup>22</sup>.

Ganz anders lag die Sache bei dem Kampf, den Stein a. Rh. mit Österreich um Ramsen führte. Stein trat im 16. Jahrhundert zum reformierten Glauben über. Ramsen, daß die Steiner Bürger von den verarmten Klingenbergern gekauft hatten, blieb katholisch. Österreich war besorgt, man könne die Ramsener Einwohner zu dem neuen Glauben zwingen und machte daher alte Ansprüche geltend. Da Stein a. Rh. zu klein war, um sich allein behaupten zu können, schloß es sich dem mächtigen Zürich an.

Zürich suchte in diesem Streit Unterstützung bei den protestantischen Fürsten, so wandte es sich auch an den zu Macht und Ansehen emporgestiegenen Kurfürsten von Hannover, dem durch Heirat das Herzogtum Lüneburg zugefallen war. Auf dem Verhandlungswege verwendete sich Kurfürst Georg Ludwig zwischen 1700 bis 1706 für die Eidgenossen beim Kaiser, nachdem er sich durch einen mehrere Seiten umfassenden Bericht über die Rechtslage und ihre Entstehung hatte unterrichten lassen<sup>23</sup>.

Auch in den nachfolgenden Jahren, z. B. im Toggenburger Krieg 1712, gingen weitere Hilfsgesuche nach Hannover. Sogar nach seiner Erhebung zum englischen König pflegte Georg Ludwig weiter die Beziehungen zur Schweiz. Seine oft bewiesene Hilfsbereitschaft gab ihm ein gewisses Recht, das er einmal geltend machte.

In der Schweiz war der Consensus Tigurinus die Formel, die zwinglische und calvinische Lehre verband, fast in Vergessenheit geraten und die Auffassungen hatten sich wieder getrennt. Plötzlich erinnerte sich man ihrer und wollte ihr durch Unterschrift zu neuer Anerkennung verhelfen. Einsichtige Professoren und Theologen hatten im Westen ihre allmähliche Abschaffung bereits erreicht, aber in Bern und Zürich gab es Verfolgungen und Amtsenthebungen bei Unterschriftsverweigerung.

Da griff Georg Ludwig ein und forderte 1722 die beiden Städte auf, ihre Zwangsmaßnahmen zu beenden.

Hatte man sich bisher von Zürich aus immer wieder um Hilfe an das hannoversche Fürstenhaus gewandt „wegen der catholischen Orte Machinationen wider Zürich und Bern“, so war man doch nicht bereit, einen Einfluß auf Innerschweizer Angelegenheiten hinzunehmen und schickte eine dementsprechende Antwort nach Hannover, wo sich Georg Ludwig auch als König oft aufhielt.

21 Staatsarchiv Zürich

22 Staatsarchiv Zürich: „Streitiges Homagium zwischen denselben wegen des dem Johanniter-Orden zugehörigen Amtes oder Hauses Gartau.“ Brandenburg soll Regimente Dragoner und 4000 Fußvolk gegen die Türken schicken.

23 Staatsarchiv Hannover: Äußere Angelegenheiten / Sign. St. A. Han. Cal. Br. Archiv. des. 24 Schweiz.

König Georg I. war gegen kirchlichen Zwang und darum nicht gewillt, diese Antwort einfach hinzunehmen. Er wandte sich an seinen Schwiegersohn, Friedrich Wilhelm von Preußen, und gemeinsam forderten die beiden Könige energisch völlige Freiheit des Glaubens. Um keinen Religionskrieg heraufzubeschwören, gaben die Städte nach, und in den folgenden Jahren wurde die Formel völlig aufgehoben<sup>24</sup>.

Auch König Georg II. nahm noch bei politischen Verhandlungen die Interessen der Eidgenossenschaft wahr; später hörten jedoch die persönlichen Beziehungen zwischen dem Bodenseeraum und Braunschweig-Lüneburg auf.

Wie zu Beginn der geschichtlichen Zeit ist es heute besonders der Handel, der über alle Grenzen hinweg eine direkte Verbindung zwischen dem Bodenseeraum und der Lüneburger Heide herstellt.

---

24 Stadtbibliothek Schaffhausen: Alte helvetische Kirchengeschichte.

## *Der Ausverkauf des Klosters Löwental*

*Von Max Messerschmid*

In einer ausführlichen Abhandlung „Das Kloster Löwental zur Zeit seiner Aufhebung“<sup>1</sup> nennt Dr. Karl Otto Müller unter anderem ein zweistöckiges Haus in St. Georgen für gediente Knechte und arme Leute. Weiter führt er die daneben liegende kleine, dem hl. Georg geweihte Kapelle und die ebenfalls im Eigentum des Klosters stehende St.-Blasius-Kapelle in Meistershofen an. Außerdem zählt er die Schupflehengüter des Klosters auf und erwähnt noch den Verkauf der Mal-, Öl- und Sägemühle an den Besitzer der Trautenmühle. Auf nähere Einzelheiten des weiteren Schicksals dieser Gebäude geht der Verfasser nicht ein.

Die württembergische Verwaltung war sehr daran interessiert, Gebäude, welche nur geringen Nutzen abwarfen entweder zu verkaufen, oder doch wenigstens vorteilhaft zu verpachten. Hatte es den Anschein, ein Gebäude einem anderen nützlichen Zweck zuführen zu können, so wurde auch eine solche Möglichkeit untersucht und ins Auge gefaßt. Bei der großen Menge der Objekte, welche in diesen Jahren an Württemberg durch die Säkularisation gefallen waren, war es oft unmöglich, einzelne Gebäude, ja sogar ganze Gebäudekomplexe sofort einer für den Staat nützlichen Verwendung zuzuführen, zumal König Friedrich sich in den neuwürttembergischen Landesteilen alle Entscheidungen, auch solche von geringer Bedeutung selbst vorbehalten hatte. Das wurde nicht viel besser, als er am 30. Oktober 1816 starb und sein Nachfolger König Wilhelm die Regierungsgeschäfte übernahm. Auch bei ihm mußte vor jedem Verkauf die Genehmigung eingeholt werden. Da der Dienstweg eingehalten werden mußte, nahm jeder Verkauf, vom ersten Antrag bis zur endgültigen Genehmigung drei bis vier Monate in Anspruch.

In einer Reihe kleiner Abhandlungen soll nun soweit die Akten aussagen, das weitere Schicksal jener oben genannten Gebäude geschildert werden<sup>2</sup>.

### ÜBERGABE DER KAPELLEN VON ST. GEORGEN UND MEISTERSHOFEN

Am 22. Dezember 1820 berichtete die Finanzkammer des Donaukreises in Ulm an das Finanzministerium in Stuttgart, daß das Kameralamt Friedrichshafen bei Ein-sendung der Domäneverzeichnisse am 9. November zum geplanten Verkauf der

1 Siehe Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees u. s. U. Heft 61/1934, Seite 80—127.

2 Sämtl. Akten liegen im württ. Staatsarchiv Ludwigsburg unter E 234 Büschel 1301. Es ist mir eine angenehme Pflicht, dem Staatsarchiv meinen herzlichen Dank für die Ermöglichung der Einsichtnahme auszusprechen.





St. Georg

Kapellen in St. Georgen um 60 Gulden und der zu Meistershofen<sup>3</sup> um 70 Gulden (taxiert), den Vorschlag gemacht habe, die Kapellen unentgeltlich an die betreffenden Gemeinden abzutreten, da diese den Wunsch geäußert hätten, ihnen die Kapellen gegen Übernahme der Unterhalts- und etwaigen Kultkosten zu überlassen.

Eine Anfrage bei der geistlichen Behörde ergab, daß die Veräußerung der fraglichen, vom Kloster Löwental herrührenden Kapellen nicht wohl tunlich sei, weil sie in der Mitte der Orte gelegen und zur Pflege der Andacht höchst nötig seien, wenn die Einwohner wegen schlechter Witterung verhindert wären, die Pfarrkirche zu besuchen. Die Einwohner würden es mit Dank anerkennen, wenn ihnen diese Kapellen für immer unentgeltlich gegen Übernahme der Baukosten überlassen würden<sup>4</sup>.

Am 28. März 1821 schrieb die Regierung des Donaukreises an die Finanzkammer in Ulm, daß nichts gegen die Erwerbung der dortigen Kapellen durch diese Ge-

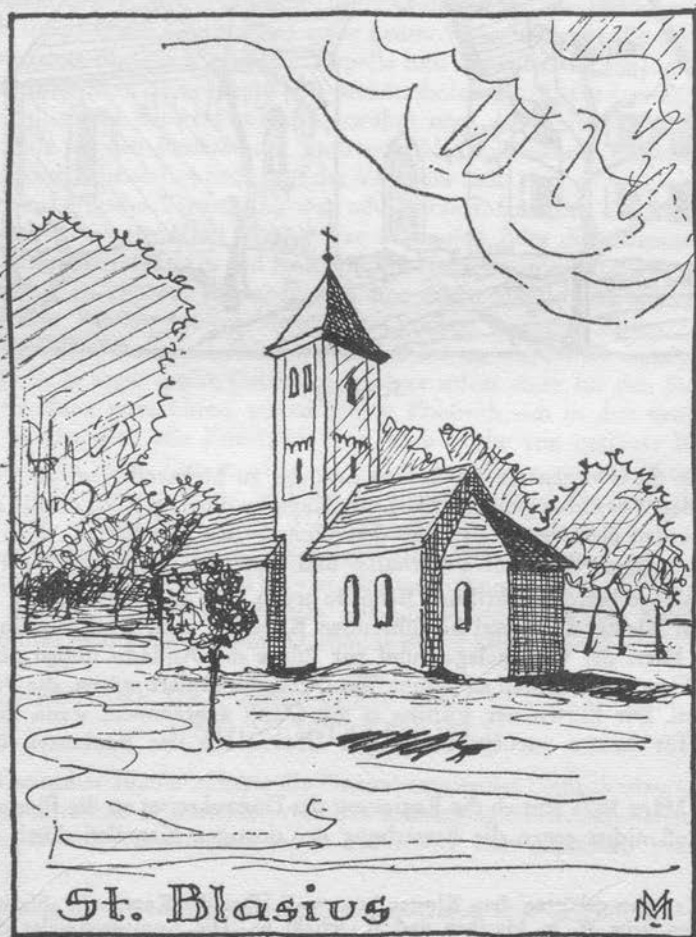
3 Beide Kapellen gehörten dem Kloster Löwental. Über die Kapelle St. Blasius in Meistershofen siehe W. v. Matthey und A. Schahl in „Die Kunstdenkmäler des Kreises Tettngang“, Stuttgart 1937, Seite 131, desgl. Kapelle St. Georg, Seite 153.

4 Die Kapelle in Meistershofen ist das einzige ganz erhaltene romanische Bauwerk im Kreis Tettngang.

meinden zu erinnern sei. Man habe jedoch die Hoffnung, daß die vorhandenen heiligen Gefäße und alle Kirchenparamenten mit überlassen würden. Es sei doch immerhin ein Gewinn für die Kgl. Finanzkammer, wenn sie den Unterhalt dieser Gebäude verliere, die sie „de jure“ zu unterhalten verbunden wäre.

Stuttgart schrieb am 26. April, daß der König vermög höchster Entschließung vom 19. April die Abtretung genehmigt habe. Es wurden nunmehr von der Kameralverwaltung Friedrichshafen folgende zwei Urkunden ausgestellt:

*Nachdem durch gnädigstes Dekret der Kgl. Finanzkammer für den Donaukreis vom 15. Mai das Kameralamt davon in Kenntnis gesetzt worden ist, daß Seine Königliche Majestät vermög höchster Entschließung vom 19. April*



des Jahres gnädigst genehmigt haben, daß der Gemeinde St. Georgen, einem Filial von Friedrichshafen, die dortige Kapelle mit den darin befindlichen Paramenten unter der Bedingung unentgeltlich überlassen werde, daß sie nicht nur die Unterhaltungskosten dieser Kapelle, sondern auch die etwaigen Kultkosten künftig zu übernehmen habe, so wurde solches den Ortsbewohnern von St. Georgen eröffnet, und als diese hierauf erklärten, daß sie sich verbindlich machen, diese Bedingungen zu erfüllen, so wurde ihnen die Kapelle mit den darin befindlichen Paramenten, bestehend in einigen unbedeutenden Gemälden, nebst der darauf befindlichen Glocke von ca. 15 Pfund unentgeltlich übergeben.

Welches beurkunden, den 16. Juni 1821

Kameralverwalter zu Friedrichshafen: Bekh

Stadtpfarrer zu Friedrichshafen: Kling

Von Seiten der Gemeinde zu St. Georgen: Caspar Scherer, Conrad Günthör, Georg Benz, Conrad Mezger, Johann Schiele, Joseph Butscher, Martin Hildebrand, Jakob Bosch, Anton Butscher.

Nachdem durch gnädigstes Dekret der Kgl. Finanzkammer für den Donaukreis vom 15. Mai das Kameralamt davon in Kenntnis gesetzt worden ist, daß Seine Königliche Majestät vermög höchster EntschlieÙung vom 19. April des Jahres gnädigst genehmigt haben, daß der Gemeinde Meistershofen, einem Filial von Jettenhausen, die dortige Kapelle mit den darin befindlichen Paramenten unter der Bedingung unentgeltlich überlassen werde, daß sie nicht nur die Unterhaltungskosten dieser Kapelle, sondern auch die etwaigen Kultkosten künftig zu übernehmen haben, so wurde solches den Gemeindevorstehern eröffnet, und als hierauf das Pfarramt Jettenhausen erklärte, daß sich die ganze Pfarrgemeinde Jettenhausen verbindlich mache, diese Bedingung zu erfüllen, so wurde derselben nicht nur die Kapelle, sondern auch die darin befindlichen Paramente, bestehend in 1 silbernen Kelch (32 Loth schwer)<sup>5</sup>, 2 hölzerne Leuchter, 4 kleine Blumenstöcklein, 1 alt Meßgewand, 1 alt Meßbuch, 1 altes zerrissenes Alb- und Altartuch und 2 Opferkännlein nebst Teller von Zinn, auch eine Glocke von ca. 40 Pfund unentgeltlich übergeben.

Welches beurkundet, den 18. Juni 1821

Kameralverwalter zu Friedrichshafen: Bekh

Von Seiten der Gemeinde Jettenhausen und Meistershofen: Matthaeus Severinus Blumenstetter, Pfarrer, Jacob Bucher, Konrad Frick, Franz Strobel, Joh. Baptist Waldher.

Kameralverwalter Bekh meldete am 2. Oktober 1821 an die Finanzkammer Ulm, daß der Befehl vom 15. Mai d. J. ausgeführt sei und legte Duplikate der hierfür gefertigten Urkunden vor.

<sup>5</sup> Ein Lot = 15<sup>5</sup>/<sub>8</sub> Gramm.

32 Lot demnach genau 500 Gramm oder 0,5 kg.

Die St. Georgskapelle ist 1899 an die katholische Kirchengemeinde St. Nikolaus übergegangen, in deren Besitz sie bis heute geblieben ist.

Die St. Blasiuskapelle in Meistershofen wurde 1902 von der Pfarrgemeinde Jettenhausen übernommen, welche sie heute noch besitzt.

## DAS ARMENHAUS ODER SOGENANNTHE KNECHTENHAUS DES KLOSTERS LÖWENTAL

Im Vermögensetat des Frauenklosters Löwental vom Jahre 1806 ist unter Gebäude zu St. Georgen im landvogteilichen Amt Fischbach aufgeführt: „Ein zweistöckiges Haus, welches zur Wohnung für ausgediente Klosterknechte und arme Leute bestimmt ist.“ In einem Bericht von 1820 wird ausgeführt, das Haus sei ganz von Holz gebaut, von geringer Beschaffenheit, habe vier Wohnungen und könne zu 300 Gulden angeschlagen werden.

Jede der im Haus wohnenden Personen genieße auch ein Stückchen Garten und habe deswegen einen gewissen Hauszins zu entrichten. Im Jahre 1806 wohnten in dem Haus und hatten zu bezahlen:

Magnus Butscher, Hofknecht und sein Weib (er versieht noch Knechtsdienst)	2 Gulden
Joh. Georg Liz und sein Weib	4 Gulden
Joseph Bucher und sein Weib	4 Gulden
Jakob Frey und sein Weib	3 Gulden
Matthäus Eberle und sein Weib	3 Gulden
Franz Joseph Bruderhofer und sein Weib	3 Gulden
Anna Maria Lizin	1 Gulden 30
Regina Scheerer	1 Gulden 30
Magdalena Freyin	1 Gulden 30
Barbara Freyin	1 Gulden 30
Maria Mezlerin	1 Gulden 30
Franziska Mattin	1 Gulden 30
Ursula Mattin	1 Gulden 30

Zusammen also 19 Personen, welche im Jahr 29 Gulden 30 Kreuzer Zins zahlten.

Das ganze Haus sei in allem ohne Ausnahme vom Kloster zu unterhalten gewesen.

Vor dem Haus auf einem Hofplatz standen einige Kirschenbäume, deren Ertrag jährlich versteigert wurde. Von 1809 bis 1820 trugen die Bäume in sechs Jahren nichts, während der jährliche Ertrag in dieser Zeit einen Erlös von durchschnittlich 2 Gulden 28 Kreuzer 4 ½ Heller erbrachte.

Auch von den in den Jahren 1809—1820 angefallenen Baukosten wurde eine Aufstellung hergestellt. Die Gesamtkosten in diesen 12 Jahren betrug 226 Gulden 8 Kreuzer und 4 Heller. Das ergab einen Jahresdurchschnitt von 18 Gulden 50 Kreuzer 4 Heller.

Am 22. Januar 1821 wurde das Gebäude vom Bürgermeisteramt Berg geschätzt, da St. Georgen damals zum Gemeindeverband Berg zählte. Es wurden zweierlei

Schätzungen durchgeführt. Das eine Mal mit der Last, daß die auf Lebenszeit ins Armenhaus Aufgenommenen dort verbleiben sollen. Dabei wurde das Haus mit 275 fl., der Krautgarten mit 45 fl., zusammen also mit 320 fl. geschätzt. Das zweite Mal frei von dieser Last, das Haus auf 460 fl., der Krautgarten auf 65 fl. zusammen also 525 fl. Der Brandversicherungsanschlag war auf 375 fl. festgesetzt. Die Schätzer waren Bürgermeister Wagershauser und Gemeindepfleger Frick.

Die Ereignisse überschneiden sich nun, denn am gleichen Tag erscheinen vor Kameralverwalter Bekh in Friedrichshafen Anton Butscher, Kaspar Scheerer und Georg Benz von St. Georgen im Namen der ganzen dortigen Gemeinde und brachten vor, sie hätten erfahren, daß die Oberschultheißerei Berg, wozu auch St. Georgen gehöre, das Armenhaus erwerben wolle, um darin alle die armen Leute der Schultheißerei, welche keine Herberge haben, unterzubringen. Das wäre für St. Georgen sehr nachteilig, wenn in kurzer Zeit das Haus mit so vielen alten Leuten angefüllt werde. Da sei dann auf ihren Gütern, besonders auch auf den herrschaftlichen Gütern nichts mehr sicher.

Um dem vorzubeugen, habe sich die Gemeinde St. Georgen entschlossen, das Haus zu kaufen und noch mehr dafür zu bezahlen, als es wert sei.

Sie machten sich im Namen der Gemeinde verbindlich 350 Gulden zu bezahlen, wenn die gegenwärtig dort befindlichen Leute bis zu ihrem Absterben dort belassen werden müßten, und zwar für das Haus samt Vorplatz 300 fl. und für den Garten 50 fl.

Wenn die darin befindlichen Leute das Haus sogleich verlassen und vom Schultheißnamt Berg für sie gesorgt werden müsse, für Haus samt Vorplatz 500 fl. und für den Garten 50 fl., zusammen also 550 fl.

Am selben Tag hielt der Gemeinderat und das Bürgerkollegium Berg eine Sitzung ab, da anscheinend der Antrag der Bewohner von St. Georgen beim Kameralamt Friedrichshafen rasch bekannt wurde. Man beschloß daher, bei der Kameralverwaltung Friedrichshafen anzufragen, wohin die im Armenhaus zu St. Georgen befindlichen Armen künftig untergebracht werden sollen, wenn das Haus nicht von der Gemeinde Berg erworben würde. Sollte der Protest unbeachtet bleiben, wenn die Gemeinde St. Georgen dieses Haus nicht kaufe und den darin wohnenden Leuten lebenslänglich Herberge lassen wolle, so werde man es auf Rechnung des Amts Berg erkaufen und als Armenhaus weiterführen. Schließlich beschloß man, den Gemeindepfleger Frick von Berg als Steigerer abzuordnen und ihn zu ermächtigen bis auf 400—425 fl. gehen zu dürfen.

Am 26. Januar 1821 fand nun die Verkaufsverhandlung statt. Dies wurde zuvor allen umliegenden Behörden durch Schreiben und außerdem im Ravensburger Intelligenzblatt bekanntgemacht.

Die Verkaufsbedingungen waren folgende:

1. Das Gebäude samt Hofplatz und den tragbaren Kirschbäumen und das Gärtlein werden für eigen und zehntfrei verkauft.
2. Ein Drittel des Kaufschillings ist nach erfolgter Ratifikation, die restlichen zwei Drittel in zwei verzinlichen Jahreszielen, von der Ratifikation an gerechnet, zu bezahlen.



3. Ab dem Tag der Ratifikation hat der Käufer alle Steuern und Abgaben zu entrichten.
4. Für das angegebene Maß des Gartens wird keine Gewähr geleistet.
5. Der Käufer ist verbunden, diejenigen Dienstboten und armen Leute, welche noch vom Kloster Löwental in das Gebäude aufgenommen wurden, solange sie leben und deren Kinder bis zum 14. Lebensjahr wohnen zu lassen und überhaupt das zu tun, wozu sich das vormalige Kloster Löwental verbindlich gemacht hatte.
6. Die Bezahlung der Ratifikationstaxen, alle Verkaufskosten, die Kosten der Inserate und die Gebühren der gerichtlichen Insinuation (Aushändigung, Zustellung) hat der Käufer zu bestreiten.
7. Das Eigentumsrecht bleibt vorbehalten bis zur völligen Bezahlung. Auch sind Bürgen zu stellen.
8. Wird die gnädigste Ratifikation des Verkaufes ausdrücklich vorbehalten.

Unter diesen Bedingungen wurde das Haus samt Vorplatz und Garten um 350 Gulden feilgeboten.

Anton Butscher bot nun für sich und sämtliche Bürger zu St. Georgen 400 fl., worauf ihm das Objekt auch um diesen Preis verblieb. Das Verkaufsprotokoll unterzeichneten Anton Butscher, als Mitkäufer, Bürgen und Selbstzähler Joseph Georg Benz, Kaspar Scherer, Joseph Butscher, Conrad Günthör, Johann Schiele, Conrad Maier und Martin Hildebrand.

Daraufhin wurde dasselbe Objekt nochmals zu den Bedingungen Nr. 1, 2, 3, 4, 6, 7 und 8 und der weiteren Bedingung, daß die noch vom Kloster Löwental aufgenommenen Personen und deren Kinder das Haus innerhalb einem Vierteljahr zu räumen haben und der Käufer ohne die Last der Duldung dieser Personen in Haus und Garten feilgeboten. Der Anschlag lautete diesmal: Das Haus 460 fl., Garten und Vorplatz 65 fl., zusammen also 525 fl.

Anton Butscher bot nun 550 fl. und verblieb ihm das Anwesen um diesen Betrag. Die Bürgen und Selbstzahler waren dieselben. Die Verkaufsverhandlungen leitete Kameralverwalter Bekh. Urkundspersonen waren Bürgermeister Wagershauser und Gemeinderat Dortenmann von Berg.

Die Kosten der amtlichen Schätzung des Armenhauses, für welche der Käufer aufkommen mußte waren folgende:

Bürgermeister Wagershauser	Taggeld	12 Kreuzer
beim Anschlag	1 Imbiß	30 Kreuzer
beim Verkauf	$\frac{1}{2}$ Tag = Taggeld und 1 Imbiß	42 Kreuzer
Gemeinderat Frick beim Anschlag		42 Kreuzer
Gemeinderat Dortenmann als Urkundsperson		12 Kreuzer
Joachim Schwägler, Amtsbote bei der Bekanntmachung des Verkaufs in der ganzen Schultheißerei		
1 Tag außerhalb seines Wohnortes		<u>30 Kreuzer</u>
Zusammen also Gebühren		2 fl. 48 Kreuzer

In seinem Bericht über den Verkauf bemerkte Kanzleiverwalter Bekh noch besonders, daß in den letzten 12 Jahren pro Jahr 18 fl. 50 kr. 4 hl. für die Unter-

haltung des Gebäudes ausgegeben wurden. Der Betrag wäre aber ungleich höher ausgefallen, wenn man die nötigen Reparaturen an Fenstern, Türen, Schössern, der äußeren Bretterverschalung der Riegelwandungen und an den irdenen Öfen durchgeführt hätte. Das hätte jedoch Kosten verursacht, die in keinem Verhältnis zur jährlichen Pachteinnahme gestanden wären. Man habe daher nur das allernotwendigste, besonders am Dach gemacht. Beim übrigen hätten die Hausbewohner nachgeholfen, soweit es ihnen möglich war und in ihren Kräften gestanden habe. Nun müßten aber in Bälde bedeutende Reparaturen vorgenommen werden, wenn das Haus noch länger beibehalten werden wolle.

Er berichtete ferner, daß der Bürgermeister und Gemeindepfleger von Berg protestiert hätten, als bekanntgemacht wurde, daß der Verkauf des Hauses um 550 fl. die Entfernung der Bewohner zur Folge habe. Es sei Obliegenheit des Kameralamts jene armen Leute bis zu ihrem Absterben im Hause zu lassen.

Am 9. Februar 1821 schrieb Ulm an die Kameralverwaltung Friedrichshafen, man sei geneigt, den Verkauf des Hauses um 400 fl. in Stuttgart zu beantragen, sobald die Gemeinde St. Georgen die Erlaubnis zum Kauf des Hauses bei der Kgl. Kreisregierung eingeholt habe. Die Gemeinde solle unverweilt darum nachsuchen.

Bekh berichtet am 20. Februar, die Bürger St. Georgens hätten erklärt, daß sie das Armenhaus nicht für die Gemeinde, sondern als Privateigentum für sich selbst erkauf hätten. Aus ihren privaten Mitteln würden sie es bezahlen. Auch bilde St. Georgen keine eigene Gemeinde, sondern gehöre mit vielen Weilern und Höfen dem Gemeindeverband des Bürgermeisteramts Berg an. Da der Kaufschilling nicht aus der Gemeindekasse bezahlt werde, hätten sie es auch nicht nötig, um Erlaubnis zum Kauf des Hauses nachzusuchen. Eben deswegen, daß das Haus nicht vom Gemeindeverband für sämtliche Armen des Verbandes erkauf werde, seien sie als Käufer zusammengetreten. An dem Kauf würden sich die Bürger St. Georgens wie folgt beteiligen:

Anton Butscher	48 fl.	Joseph Butscher	46 fl.
Georg Benz	46 fl.	Johann Schüle	46 fl.
Conrad Günthör	45 fl.	Jakob Bosch	45 fl.
Martin Hildebrand	45 fl.	Kaspar Scherer	45 fl.
Conrad Mayer	34 fl.	zusammen	400 fl.

Nur damit nicht noch mehr arme Leute in den Ort kämen, würden sie dieses Opfer bringen. Sobald das erfüllt sei, wozu sich das vormalige Kloster verbindlich gemacht habe, würden sie es abrechnen oder früher oder später um einen geringeren Preis sogar verkaufen. Den Erlös würden sie im selben Verhältnis teilen, wie den Kaufschilling.

Am 6. März bat Ulm das Finanzministerium unter Schilderung der Umstände und Beweggründe um Genehmigung. Am 21. April wurde dem Verkauf zugestimmt mit dem Anfügen, daß in Ansehung der Erfüllung des Vertrages ein Käufer für alle und alle für einen zu haften hätten.

## DIE SCHNEID-, ÖL- UND MAHLMÜHLE LÖWENTAL

In der eingangs erwähnten Abhandlung „Das Kloster Löwental zur Zeit seiner Aufhebung“ wird berichtet, daß am 17. September 1819 die Mahl-, Öl- und Sägmühle des Klosters um 6175 fl. an den Besitzer der Trautenmühle, Joh. Gg. Geßler, verkauft wurde. Im folgenden wird nun geschildert, wie ein Teil des Kaufpreises erlegt wurde.

Am 19. Januar 1820 richtete Geßler ein Gesuch an das Kameralamt Friedrichshafen mit der Bitte, es solle 600 fl. „Staatskapital“ an Zahlungs Statt annehmen. Einen Teil der Mühle, nämlich die Ölmühle, habe er vor kurzem an seinen Stiefsohn Xaver Brielmann abgetreten, welcher sich kurz darauf mit der Tochter des Gg. Gebhard zu Löwental verheiratet habe. An dem Kaufschilling habe er bereits 1200 fl. abbezahlt. Der Schwiegervater seines Stiefsohnes, eben jener Gg. Gebhard, trete nun ein bei der Stadt Buchhorn am 2. März 1801 angelegtes Kapital von 600 fl., das 1812 an die Staatshauptkasse übergegangen sei, an Zahlungs Statt ab.

Das Finanzministerium genehmigte dies am 27. März unter der Bedingung, daß Gebhard dieses Kapital zuvor an den Käufer der herrschaftlichen Mühle legal abtreten müsse.

## VERKAUF EINES HEIMGEFALLENEN SCHUPFLEHENS

Am 21. Februar 1818 war die Witwe des Raimund Ammann gestorben. Sie hatte das Schupflehen<sup>6</sup> ihres verstorbenen Mannes noch bis zu ihrem Tode umgetrieben. Mit ihrem Tode war das in St. Georgen gelegene Lehen heimgefallen. Es bestand aus Haus, Scheuer und Speicher, sowie einer Backküche und drei Jauchert Grundstücken<sup>7</sup>. Die Gebäude waren in sehr schlechtem Zustand mit Ausnahme der Backküche, wohl weil sie massiv gebaut und neu war.

Die Lehensabgaben betragen:

a) jährlicher Geldzins einschließlich 3 fl. für das Brennholz	24 fl. 40 kr. 2 $\frac{2}{3}$ hl.
b) Erdschatz auf zwei Leiber: $\frac{1}{25}$ von 33 fl.	1 fl. 19 kr. 1 $\frac{1}{3}$ hl.
c) Hauptrecht, wovon aber die früheren Fälle nicht zu erheben sind	1 fl. 19 kr.
zusammen	<hr/> 27 fl. 18 kr. 4 hl.

Die Lehensemolumente hingegen:

a) 7 Klafter Brennholz je 3 fl. 15 kr.	22 fl. 45 kr.
b) Bauholz- und Dachplattenbeitrag	4 fl.
zusammen	<hr/> 26 fl. 45 kr.

Der jährliche Betrag des Schupflehens bestand daher nur aus 33 kr. 4 hl. (Berechnung laut Finanzkammer Ulm vom 12. Mai 1818).

6 Näheres über Schupflehen siehe Schriften BGV Heft 61, Seite 102.

7 Das Flächenmaß Jauchert, Juchert, schon in der Karolingerzeit jurnalīs, jugerum genannt, umfaßt 36 a 37,9 m<sup>2</sup>, drei Jauchert also 1 ha 9 a 14 m<sup>2</sup>.

Eine amtliche Schätzung des Schultheißenamtes Eriskirch vom 30. März 1818 ergab folgendes:

1. Ein Wohnhaus mit angebauter Scheuer und Stallung samt Stadelwerk, meist mit Schindeln gedeckt, unter einem Dach	150 fl.
2. Ein sehr schlechter unbewohnbarer Speicher mit einem gedremten Keller <sup>8</sup>	24 fl.
3. Eine sehr kleine Backküche, mit Ziegeln gedeckt Bemerk.: Sämtliche Gebäude sind von Holz. Das Haus nebst dem Speicher alt, ersteres auch ziemlich gesunken. Der Backofen neu erbaut.	26 fl.
4. 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{16}$ Jauchert 19 Ruthen Gras- und Baumgarten	50 fl.
5. 1 Jauchert Acker, der Waldacker genannt	11 fl.
6. 1 Jauchert, das Einfänge, wovon $\frac{1}{4}$ Grasboden	14 fl.
	zusammen 275 fl.

Drei Versteigerungen waren notwendig. Bei der dritten (29. April) wurde es um 694 fl. als freies Eigentum und ohne Zinsvorbehalt an Joseph Butscher von St. Georgen verkauft.

Am 23. Juni 1818 wurde der Verkauf genehmigt, wobei der Käufer noch 8 fl. 17 kr. 3 hl. für Taxe, Schreib- und Stempelgebühren zu bezahlen hatte.

8 Ein gedremter (geträmter) Keller d. h. ein mit einer Holzbalkendecke versehener Keller.

## Autorenverzeichnis

*Franz Bohnstedt, Oberstleutnant a. D., Überlingen, Friedhofstraße 11*

*Dr. Wolfgang Deutsch, Kunsthistoriker, Schwäbisch Hall, Postfach 206*

*Helga von Ditfurth, Altenhagen I über Hameln, Kreisaltersheim*

*Max Messerschmid, Bauingenieur, Friedrichshafen, Bahnhofplatz 1*



## Buchbesprechungen

Alfons Kasper, *Kunstwanderungen kreuz und quer der Donau, Band III: Zwischen Mühlheim — Beuron — Veste Wildenstein — Werenwag — Hausen — Stetten a. k. M. — Inzigkofen — Sigmaringen — Meßkirch — Kloster Wald — Krauchenwies — Habstal — Bingen bis Veringenstein — Wilflingen — Heiligkreuztal — Scheer — Heuneburg — Herbertingen — Neufra — Riedlingen.* Verlag Dr. Alfons Kasper, Schussenried (Württ.). 168 S. mit 84 Abb. einschl. Wanderkarte kart. 6,— DM.

Dieses 3. Bändchen des Zyklus „Oberschwaben“ beginnt seine 13 Wanderungen in der Landschaft der *Oberen Donau* mit dem wildromantischen Felsental, steigt an den Ufern der Beera hinauf zum Naturschutzgebiet Irrendorfer Hardt, führt Donau abwärts an der Lauchert zu den Burgen von Hornstein, des Bittelschiesser Tälchens, Jungnau und Veringenstein, wo schon die 4 Höhlen den Neandertalmenschen als Rastplätze gedient haben. Weiter unten, wo die Donau nicht beengt, ragt die aufgedeckte älteste Burg des Gebietes, die von griechischen Wehranlagen inspirierte *Heuneburg* bei Hundersingen über die Donau. Die *Romanik* vertreten der Bergfried von Dietfurt, die Burgkapelle in Veringenstein und der Schloßsturm in Sigmaringen. Außer den Schlössern des Landadels in Werenwag, Scheer, Meßkirch, Neufra, Wilflingen, Mühlheim, Langenenslingen alle möglichen Formen: das aus einer *Wachtburg* entwickelte Jagdschloßchen Bronnen, die *Veste Wildenstein* neben dem aus einem *Burgturm* gestalteten mittelalterlichen *Wasserschloßchen* in Krauchenwies, die dortige *Sommer-Residenz* mit dem ehem. *Jagdschloßchen* bei Krauchenwies, die *Residenz* der Fürstin — das im klassizistischen *Weinbrenner-Stil* umgebaute *klösterliche Amtshaus* in Inzigkofen usw.

Zu den best erhaltenen mittelalterlichen *Nonnenklöstern* zählt Heiligkreuztal; das *frühbarocke* Gepräge Michel Beers hat das Augustinerinnen-Kloster Inzigkofen am besten bewahrt; das Zisterzienserrinnenstift Wald zeigt Trakte der *Renaissance* und des *Hochbarock* — letzterer herrscht auch im ehem. Dominikanerinnenkloster Habstal und im Augustiner-Chorherrnstift Beuron. Unter den *Gotteshäusern* hat die St.-Gallus-Kirche in Mühlheim noch romanische Steinschichten um 1000, die romanische Basilika von Veringendorf verkörpert den schwäbisch-konstanzischen Kirchentyp ohne Querschiff mit 2 Osttürmen und ursprünglich 3 Apsiden. Querschifflos ist auch die nach dem Vorbild von Salem erbaute dreischiffige, platt geschlossene Pfeiler-Basilika von Heiligenkreuztal. Zu den schönsten *spätgotischen* Kirdtürmen zählt der Binger. Die saalartige, im *Régence-Stil* erbaute Pfarrkirche in Wilflingen ist von dem fürstbischöfl. konstanzischen Oberbaudirektor Gessinger inspiriert. Die spätgotischen Kapellen haben Parallelen in der *spätbarocken* Josefskapelle zu Sigmaringen: sie ist aber in der Anlage von Hans Alberthal und dem Umbau von Michel Beer verpflichtet. Joseph und Martin Schneider, Zwiefalten, sind zu verfolgen am Oberen und Unteren Torbau zu Heiligkreuztal, bei der Hedinger Marienkapelle und bei der *Zentralkirchenlösung* der Ertinger Motiv- oder Marienkapelle. Johann Martin Ilg aus Dornbirn griff mit der Korbbogentonne der Sigmaringer Stadtpfarrkirche auf die Lösung der Bregenzer St.-Gallus-Kirche von Franz Beer zurück. Als Wegbahner des *Klassizismus* stellt sich Christian Großbayer in der Inzigkofer Klosterkirche vor. Mit den Plänen des Frankfurter Baurats Burnitz der Weinbrenner-Schule kam die „Kunst der Goethezeit“, die nach Wilhelm Pinder den Tod der sakralen Architektur brachte.

Auch die Entwicklung der *Stukkatur*, der *Fresken*, *Tafelbilder*, *Skulpturen*, *Plastiken* u. a. runden Kapitel ab wie: Die Sonderbedeutung/Ansichten/Quellen und Forschungen/Schrifttum: 1. Allgemeines, 2. Zu dem Porträt Oberschwabens usw. Der Band III wird fortgesetzt durch Band IV (mit Kassette einschl. alphabet. Künstler- sowie Ortsregister über Oberschwaben I—IV) *Von Zwiefalten bis Ulm a. D.*

Die bereits im In- und Ausland anerkannten preiswerten Kunstführer helfen das „Land des Barock“ entdecken und gehören als bewährte Cicerone in die Tasche jedes Kunstfreundes und aufgeschlossenen Wanderers.

\*

*Alfons Kasper, Der Bibliotheksaal des Prämonstratenserstifts Schussenried. Eine Einführung. 2. verbesserte Auflage, Verlag Dr. Alfons Kasper, Schussenried (Württ.), 16 S. mit 12 Abb. 0,80 DM.*

Die Bedeutung des Schussenrieder Bibliothekssaals wurde bereits von urteilsfähigen Zeitgenossen erkannt: der St. Galler Bibliothekar P. Nepomuk *Hauntinger* nennt ihn in seinem Berichte über die Bibliotheken Schwabens und Bayerns (1784) „den schönsten Bibliotheksaal, den wir auf unserer Reise gesehen haben“.

Die im ganzen Abendland einzigartig reiche Ikonographie blieb bis jüngst verkannt. Adolf *Feulner* in seinem Handbuch „Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland“ (1929) und Hans *Tintelnot* in seinem Standardwerk „Die barocke Freskomalerei in Deutschland“ (1951) übernahmen die Auffassung des Heimatforschers Bernhard *Rueß*: „Der Bilderkreis zielt auf Christus den Gekreuzigten hin.“ Schon 1923 hatte Pfarrer *Kohler* im Verein mit Kennern der Ikonographie die Inschrift unter dem 4. Hauptbild „Sedes sapientiae, magnificata a Nicolao antistite“ zum Programm des gesamten Deckenbildes erhoben. Wilhelm *Mrazek*, der Verfasser der „Ikonologie der barocken Deckenmalerei“ (1955) lehnte diese Deutung ab, da das Gesamtprogramm eines barocken Deckenfreskos nur im Zenit zu entschlüsseln, wo in Schussenried das Lamm auf dem Buch mit den 7 Siegeln. Schließlich wurde auch in der führenden „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ unter Berufung auf den Rahmenartikel von Heinz *Köhn* über *Sedes sapientiae* im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte bestritten, daß im Schussenrieder Bibliothekssaal „Sedes sapientiae“ (= Sitz der Weisheit) dargestellt. Nun aber hat schon *Cesare Ripa* in seiner deutschen Ausgabe der grundlegenden *Ikonographie* (1704) das Lamm Gottes auf dem Buch mit den 7 Siegeln als Symbol der göttlichen Weisheit gedeutet. Der Bauherr selbst hat sich in dem zu Lebzeiten gemalten Abtbildnis verewigt vor dem Hintergrund einer Bibliothek mit dem ikonographischen Programm: *Sedes Sapientiae*. Das Entschlüsseln der Hauptmotive führt von Maria im Westen mit dem Kind zu Christus am Kreuz im Osten als Ausgang der Erlösung, das Lamm auf dem Buch mit den 7 Siegeln stellt die Verklärung des Zenitsymbols „*Sedes sapientiae*“ dar. In dem beim Verlag der Schönen Bücher Dr. Wolf Strache, Stuttgart vorbereiteten Standardwerk „*Das Prämonstratenser-Stift Schussenried/ Bibliotheksräume und ihre Schätze*“ werden die Entwicklung der scholastischen Themen und die Sonderformen der Sakralbibliothek, auch die Vorbilder und Varianten der Skizzen in größerem Zusammenhang gewürdigt. Diese *Einführung* in den Schussenrieder Bibliotheksaal beschränkt sich auf das Wesentliche: 1. Baugeschichte, 2. Gestaltung, A. Des Außenbaues. B. Des Innenraumes, a) architektonisch: Emporentypus — Galerien mit Freistützen, b) ikonographisch: 1. Buntfarbige Fresken: Das Hauptdeckenbild, die 4 Mittelgruppenbilder, die 8 Wissenschaften, die 4 Künste in den Ecken der oberen Flachdecke, die 4 Elemente in den Mitten und an den Ecken der Galeriedecke. In Grisailen ausgeführt sind die Künste und Wissenschaften des Friedens und Krieges. In anderen einfarbig getönten Malereien (Camaïeu-Manier) gestaltet sind: in Weiß Apoll und Pallas Athene, in Braun-Weiß auf goldenem Grund die 4 Kardinaltugenden; einheitlich in Gold gefaßt sind die Stukkaturzyklen: das Wappen des Abts Nikolaus Kloos und des Klosters, die 4 Elemente an den 4 Ecken der oberen Flachdecke, die 56 Stuckflachreliefs an den Fensterleibungen als Verkörperungen der geistlichen und weltlichen Disziplin.

In glücklichem Zusammenwirken des Stukkateurs Jakob *Schwarzmann* aus Schnifis (Vorarlberg), des fürstbischöfl. Hofmalers Franz *Hermann* aus Kempten, des Bildhauers Fidel *Sporer* aus Weingarten als Schöpfer der 8 Kirchenlehrer und der so leidenschaftlich streitenden Puttenpaare der Häresien im Verein mit dem Schnitzer der Balustradenbüsten Johann Baptist *Trunk* aus Meersburg, dem Klosterbaumeister Jakob *Emele*, Schüler von Dominikus *Zimmermann*, haben sich in dieser geheimnisvollen Raummusik des Spätrokoko verewigt. Auch die auf die Fresken bezogenen Bücherregale bilden mit ihren Schätzen einen einzigen geistigen Kosmos, der noch wie Dantes „Göttliche Komödie“ aus der Weisheit des *Jenseits*, der *Offenbarung* schöpft.

*Josef Reck, 500 Jahre Goldach* (Herausgegeben von der Politischen Gemeinde Goldach, 1964), 280 S., reich illustriert.

Die Gemeinde Goldach bei Rorschach (Kanton St. Gallen) feierte im Sommer 1964 den 500. Jahrestag ihrer Zugehörigkeit zum Staat der Fürststäbte von St. Gallen. Zu diesem Anlaß schuf Josef Reck — ein Historiker aus der Schule Oskar Vasellas und in Goldach seit Jahrzehnten in Lehramt und Seelsorge tätig — eine hervorragende Ortsgeschichte, worin er die Ergebnisse zahlreicher, in Zeitschriften wie als selbständige Arbeiten erschienener Einzeluntersuchungen verwerten konnte.

Die Siedlung auf der Terrasse am Bodensee tritt zur Karolingerzeit ins Licht der Geschichte. An vorgeschichtlichen Zeugnissen sind nur zwei Bronzebeile bekannt und römische Funde fehlen ganz, obschon die Straße zwischen den Kastellen Arbon und Bregenz das Gebiet berührte. Der Flurnamenbestand ist deutsch. Die Abtei St. Gallen erwarb im 8. und 9. Jahrhundert Besitz in Goldach und kam dabei mit dem Hochstift Konstanz in Konflikt, das hier offenbar ältere Rechte besaß. Nach einer breiten Lücke in der Überlieferung erscheint gegen das Ende des Mittelalters Untergoldach dann als St. Galler Lehen der Herren von Rorschach in den Urkunden. Obergoldach aber war seit dem 13. Jahrhundert konstanztisches Lehen der aus dem Allgäu stammenden Edlen von Sulzberg, die der Burg am Goldenberg ihren Namen gaben. Die beiden Dörfer bildeten nach der Zelgenordnung seit alters getrennte Siedlungen mit eigener Allmend und noch weit über das Mittelalter hinaus gesonderte Gemeinden. Nach dem Niedergang des Adels trat das Kloster St. Gallen in die Lücke. Es erwarb im Laufe des 15. Jahrhunderts Untergoldach von seinen Rorschacher Ministerialen und überließ Konstanz das Dorf Horn bei Arbon im Tausch gegen die Gerichtshoheit über Obergoldach, welche nach dem Aussterben der Sulzberger an St. Galler Stadtbürger gekommen war. Indessen verblieben dem Hochstift bis ins 18. Jahrhundert hier namhafte grund- und leibherrliche Rechte.

Durch den Übergang an St. Gallen wurde das Schicksal der beiden Dörfer mit der Eidgenossenschaft verbunden, der das Galluskloster seit 1451 als sogenannter Zugewandter Ort angehörte. Auf eidgenössischer Seite kämpften die Goldacher im Burgunder- und im Schwabenkrieg und in den oberitalienischen Feldzügen zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Den wiederholten Versuchen der übrigen St. Galler Gotteshausleute zur Abschüttelung der äbtischen Herrschaft, nach dem Klosterbruch von 1489 und während der Reformation, liehen sie nur zögernd Beistand. Im wesentlichen verlief das Dasein fortan im ruhigen Gleichmaß dörflichen Lebens, bis der Untergang des geistlichen Fürstenstaates am Ende des 18. Jahrhunderts die politischen Verhältnisse umgestaltete und Goldach den Weg zu einer neuen Entwicklung im Kanton St. Gallen öffnete. Bald siedelten sich industrielle Betriebe an, und vor allem gab der stürmische wirtschaftliche Aufschwung seit dem Ende des zweiten Weltkrieges dem ehemaligen Bauerndorf ein völlig neues Gesicht. Heute ist Goldach ein Industrieort mit 7300 Einwohnern, wovon die Ortsbürger kaum mehr zwei Prozent stellen.

Von dieser starken Überfremdung und dem raschen Strukturwandel wurden Zielsetzung und Gestalt des Werkes mitbestimmt. Verfasser und Gemeindebehörden wollten nicht allein eine wissenschaftlich zuverlässige, quellenmäßig fundierte Ortsgeschichte schaffen, sondern zugleich die Zuzüger in fesselnder Weise mit der Vergangenheit Goldachs vertraut machen, um sie enger an die Wohngemeinde und künftige neue Heimat zu binden. Deshalb wurde das Geschehen im kleinen Bauerndorf häufig ins Blickfeld größerer, auch kultur- und geistesgeschichtlicher Zusammenhänge gestellt und die Darstellung oft zu einer Geschichte des gesamten Raumes zwischen St. Gallen, Rorschach und Arbon oder des späteren Rorschacher Amtes der st. gallischen Alten Landschaft ausgeweitet. Auch hat Professor Reck im Hinblick auf dieses Ziel das Bild bei der Schilderung der Frühzeit und der Ursprünge der Dorfsiedlungen in manchen Zügen bewußt kräftiger gezeichnet und zu einem abgerundeten Ganzen gestaltet, wo die zögernde Einzelforschung bei der spärlichen Überlieferung zur Zeit erst eine lückenhafte Skizze wagen würde.

Besonders eingehend ist auf Grund der St. Galler Urkunden des 8. bis 10. Jahrhunderts der Zusammenstoß der geistlichen Grundherrschaften von Konstanz und St. Gallen im Raume um Goldach dargestellt. Diese langewährenden Streitigkeiten konnten erst durch Vermittlung des Königs beigelegt werden. Die Rivalität zwischen Hochstift und Galluskloster gewann auch in den Kämpfen des 13. Jahrhunderts politische Bedeutung, wobei die

Herren von Arbon — das mächtigste konstanzer Dienstmannengeschlecht — in Goldach und im südlich angrenzenden Bergland eine weitgespannte Wirksamkeit entfaltet und die starke Konstanzer Feste Sulzberg den Weg von Rorschach nach St. Gallen sperrte. In diesem Zusammenhang bekräftigt der Autor die von ihm früher vorgetragene Auffassung, die urkundlich erst seit der Mitte des 13. Jahrhunderts und als Eigenkirche des Adels belegte Mauritiuskirche in Obergoldach, deren Sprengel weit in heute appenzellisches Gebiet griff, sei im Zuge einer systematischen Organisation der Pfarreien in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstanden.

Die entscheidende Wende der Goldacher Geschichte, der Übergang des Gerichts Sulzberg an St. Gallen, wird in Ursachen und Wirkungen gründlich erörtert. Abt Ulrich Rösch faßte 1463 und 1469 Unter- und Obergoldach samt dem früheren Freigericht Untereggen in ein neues Niedergericht zusammen. Er brach damit die erste Bresche in den Riegel, der das Gallusstift noch am Ende des Mittelalters von seinen alten Besitzungen am Bodensee trennte und leitete die Bildung des fürstbischöflichen Territorialstaates ein. Beim Aufbau der neuen Verwaltungs- und Gerichtsorganisation wurden die Rechtsverhältnisse auf dem Wege einer Vereinbarung zwischen Abt und Gotteshausleuten klargestellt und schriftlich fixiert. Die damals entstandene Goldacher Gerichtsoffnung, deren reich illuminiertes Titelbild zum schönsten Schmuck des Buches gehört, verkörpert mit unwesentlichen Abweichungen den eigenständigen Typus der st. gallischen Weistumsfamilie.

Neue Ergebnisse vermittelt Reck insbesondere bei der Schilderung der Reformationszeit. Wohl unter dem Einfluß Vadians führte der Goldacher Pfarrer Pelagius Amstein einen Teil der Gemeinde dem neuen Glauben zu. Er stieß auf den heftigen Widerstand der Altgläubigen, und in den oft gewalttätigen Auseinandersetzungen wurde im Frühjahr 1529 sogar ein Prädikant erschlagen. Nach dem Zweiten Kappelerkrieg kehrte Goldach mit der übrigen äbtischen Landschaft bald zum katholischen Bekenntnis zurück, und die stete Glaubenssorge der geistlichen Landesherren trug seit der Wende zum 17. Jahrhundert reiche Frucht. Höhepunkte kirchlichen Lebens waren 1670 der Neubau des Gotteshauses und 100 Jahre später die mit großem Gepränge in Gegenwart des Fürstbistums begangene Translationsfeier des Glaubenszeugen Valentin.

Einblicke in Höhen und Tiefen menschlichen Schicksals vermitteln auch die Abschnitte über die Schloßherren von Sulzberg. Am Ausgang des Mittelalters kam die Burg an die Mötteli vom Rappenstein, deren sprichwörtlicher Reichtum bis heute in Sagen weiterlebt. Ihnen folgten die Studer von Winkelbach. Sie verarmten im französischen Solddienst, und die meisten Söhne dieses Soldatengeschlechts fanden wie viele Goldacher auf fremden Schlachtfeldern einen frühen Tod. Im 17. und 18. Jahrhundert bildete sich in Goldach wie andernorts ein Dorfpatriziat aus, das Söhne dem geistlichen Stand widmete und Offiziere in fremden Diensten stellte. In dieser Zeit lösten die führenden Familien Stürm und Lindemann sich im Ammannamt ab.

Diese knappen Hinweise mögen zeigen, wie das Buch ein farbiges, durch viele Einzelzüge belebtes und doch klar gegliedertes Bild vom Weg einer Gemeinde unter der Herrschaft der Äbte von St. Gallen vermittelt. Die lebendige Darstellung findet ihre Entsprechung in der reichen Ausstattung des neuzeitlich gestalteten Bandes. Mehr als 140 großteils ganzseitige Illustrationen und eine Reihe farbiger Tafeln begleiten den Text. Der Anhang enthält mehrere Stammtafeln, viele Siegel- und Wappenabbildungen und zahlreiche statistische Angaben. So bildet der Band einen wertvollen Beitrag zur Geschichtsschreibung des Bodenseeraumes. Die ihm vom Verfasser zugedachte Aufgabe, Brückenschlag in vergangene Zeit und Wegweiser in die ungewisse Zukunft zu sein, erfüllt er in ausgezeichneter Weise.

*W. Müller*



## Verein für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung

### Vorstand

Ehrenpräsident:	Dr. Ernst Leisi, Altrektor, Frauenfeld
Präsident:	Dr. Bruno Meyer, Staatsarchivar, Frauenfeld
Vizepräsident:	Dr. habil. Claus Grimm, Lindau-Aeschach
Schriftführer:	Dr. Hermann Lei, Weinfelden
Schatzmeister:	Max Messerschmid, Bau-Ing., Friedrichshafen
Schriftleiter des Jahresheftes:	Dr. Ulrich Leiner, Konstanz
Bibliothekar:	vacat
Beisitzer:	Dr. Arnulf Benzer, Landesoberkulturrat, Bregenz Dr. Herbert Berner, Stadtarchivar, Singen/Htwl. Dr. Johannes Duff, Stiftsbibliothekar, St. Gallen Dr. Friedrich Kiefer, Professor, Konstanz-Staad Dr. Emil Luginbühl, St. Gallen Dr. Bernhard Möking, Stadtbibliotheksrat, Konstanz Ulrich Paret, Oberstudienrat, Friedrichshafen Adalbert Welte, Landesbibliothekar, Bregenz

### Redaktionsausschuss

Dr. Arnulf Benzer, Bregenz  
Dr. Claus Grimm, Lindau-Aeschach  
Dr. Friedrich Kiefer, Konstanz-Staad  
Dr. Ernst Leisi, Frauenfeld  
Dr. Bernhard Möking, Konstanz

### Vereinspfleger

Lindau: Jörg Rhomberg, Hotelier  
Tettngang: Dr. Alex Fricke  
Ravensburg: Otto Maier, jun., Verlagsbuchhandlung  
Friedrichshafen: Dipl.-Ing. Alex Allwang  
Überlingen: Franz Bohnstedt, Oberstleutnant a. D.  
Konstanz: vacat  
Singen/Htwl.: Dr. Herbert Berner, Stadtarchivar, Uferweg 10  
Liechtenstein: vacat  
Verwaltung der Bibliothek: Bau-Ing. Max Messerschmid, Friedrichshafen

### Ehrenmitglieder

Prof. Dr. Franz Beyerle, Konstanz und Wangen a. B.  
Dr. Ernst Leisi, Altrektor, Frauenfeld  
Prof. Dr. h. c. Theodor Mayer, Leiter des Städt. Instituts für geschichtliche Landesforschung,  
Konstanz  
Prof. Dr. Friedrich Metz, Leiter des Alemannischen Instituts, Freiburg/Brsg.



#### Geschäftsstellen des Vereins

Für Deutschland: M. Messerschmid, Friedrichshafen, Bahnhofplatz 1, Postscheckkonto Stuttgart Nr. 107 66

Für die Schweiz: Dr. Hermann Lei, Weinfeld, Oststraße 16, Postscheckkonto Frauenfeld 85-4080

Für Vorarlberg: Adalbert Welte, Bregenz, Kirchstr. 28, Hypothekenbank Konto Nr. 31/2607

#### Manuskripte

deren Veröffentlichung gewünscht wird, sind zu richten: aus Deutschland an Dr. habil. Claus Grimm, Lindau-Aeschach; aus der Schweiz an Dr. Ernst Leisi, Frauenfeld; aus Vorarlberg an Dr. Arnulf Benzer, Landesoberkulturrat, Bregenz.

Die Einreichung muß in sauberer Maschinenschrift erfolgen.

Jeder Autor hat Anspruch auf 30 Sonderdrucke.

Größere, durch den Autor verursachte Druckkorrekturen gehen zu Lasten desselben.

Für den Inhalt ihrer Beiträge sind die Verfasser verantwortlich.

#### Frühere Jahrgänge

der Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung werden dringend für öffentliche Bibliotheken benötigt. Der Verein bittet darum, solche ihm zu überlassen oder mit Preisangabe anzubieten.

#### Sendungen

an die Vereinsbibliothek sind ausschließlich zu richten an die Bibliothek des Bodensee-geschichtsvereins, Friedrichshafen, Rathaus. Diejenigen unserer Mitglieder, die Arbeiten über das Bodenseegebiet in anderen Zeitschriften veröffentlichen, bitten wir, der Vereinsbibliothek jeweils einen Sonderdruck zur Verfügung zu stellen.

00-X-00/549-606;0

Bibliothek der Universität Konstanz



0149 4746 32

0149.4746.32

