



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Münsterbuch

Pfleiderer, Rudolf

Ulm, 1923

Der Hauptaltar.

urn:nbn:de:hbz:466:1-27703

Mit diesen Darstellungen fügt sich das Fenster als Offenbarung-Johs.-Fenster in den 1877 (v. Präl. Merz) entworfenen Plan der Innenaus schmückung ein, wie gleicherweise die beiden anderen neuen Fenster des Chors nach diesem Plan als Apostelfenster auftreten.

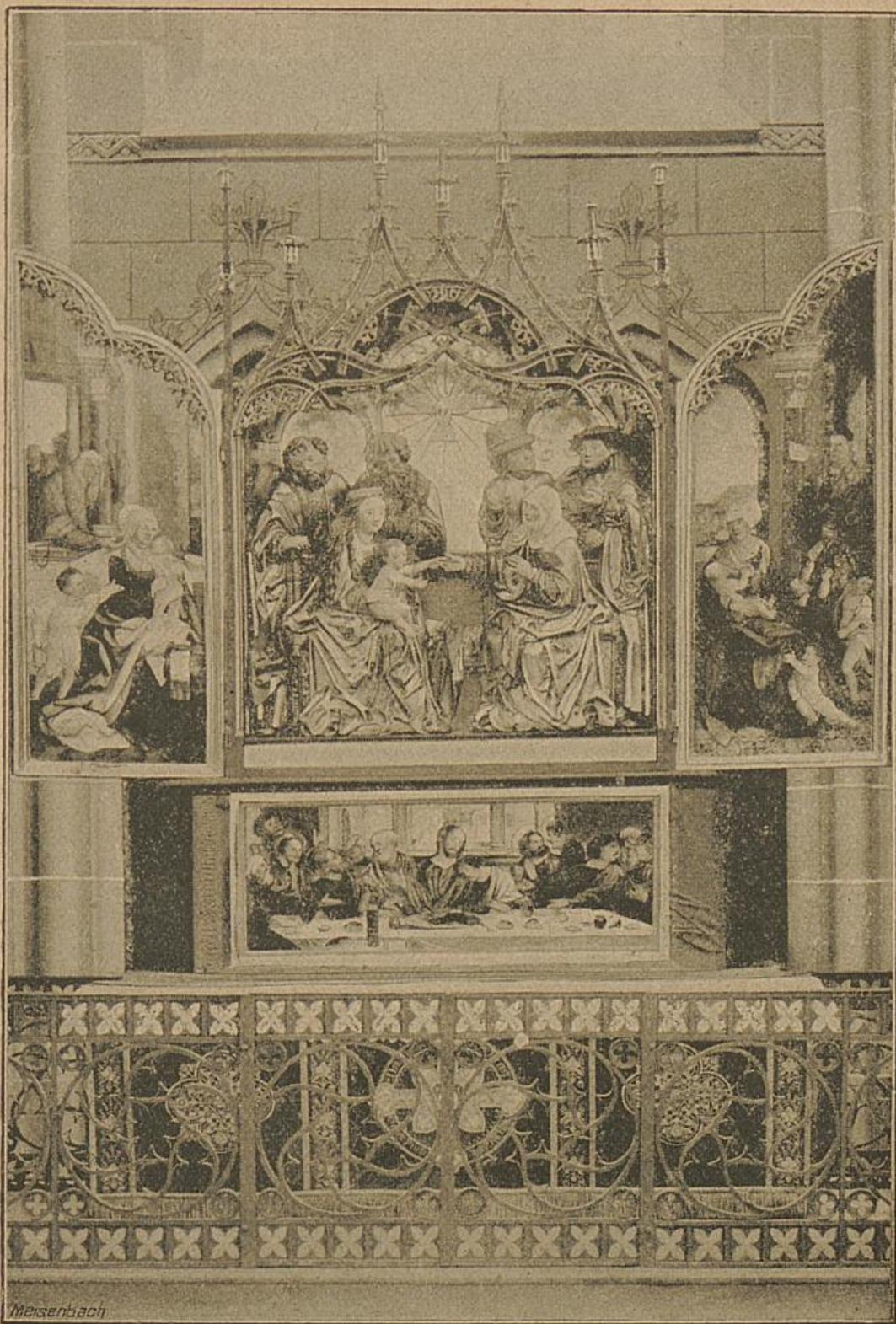
Der Hauptaltar.

An der Stelle des heutigen Hauptaltars stand wohl einst, wie schon oben erwähnt¹⁾, ein gewaltig angelegtes Brunkstück aus der Werkstatt des ä. Syrlin, dessen Entwurf vielleicht in einem im Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart aufbewahrten Riß erhalten ist. An den Platz dieses Altars, der im Bildersturm zerstört worden sein muß, setzte man im 19. Jahrhundert einen anderen, der der Zerstörung entgangen ist und einst in der heute abgebrochenen Barfüßerkirche stand. Es ist ein kunstgeschichtlich sehr wertvolles Stück, aber freilich nach Größe und Fülle ein sehr bescheidener Ersatz. Und so fehlt heute dem Chor das entscheidende Blickzentrum, das Werk, das die im Dreißig und im Chorgestühl pulsierenden Kräfte zu einem letzten, höchsten Triumph zusammengerafft und emporgetragen hätte.

Der heutige Hauptaltar, nach den Stiftern „Huzaltar“ genannt, zeigt zunächst im Schrein in einer plastischen Gruppe die „Sippe“ (daher auch „Sippenaltar“), d. h. die Verwandten der Maria. Hier sind es: Anna mit ihren drei Männern und Maria mit dem Kind und Josef, in einer streng symmetrischen Gruppe aufgebaut, die in der Achse notdürftig durch die Bewegung der Anna und des Kindes zusammengehalten ist. Die Gruppe führt uns in die Spätzeit der Ulmer Plastik, in das 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Welch andere Atmosphäre umgibt uns hier als bei Multscher und den Syrlins! Die Natürlichkeit Syrlins, die ein lebendiges Ausströmen gespannter innerer Kräfte war, wird hier zu einer konventionell anständigen und ein wenig präziösen Alltäglichkeit. Nichts mehr von Größe und Würde. Dafür eine gewisse Anmut, (die sich am erfreulichsten in dem Kindchen zeigt), freilich dünn und nicht aus Naturtiefen quellend. Die Freude am natürlichen Gewächs des Menschenkörpers erscheint reduziert: das Gewand bekommt wieder ein spielerisches ornamentales Sonderleben und verunklärt das Gerüste des Körpers.

Die Tafeln Martin Schaffners, des letzten bedeutenden Vertreters der Ulmer Malerei, setzen die Darstellung der Sippe fort:

¹⁾ s. S. 64.



Der Hauptaltar des Münsters (im Chor).

links die Familie des Zebedäus, rechts die des Alphäus. In ihnen weht dieselbe Lebensluft wie in der Gruppe des Schreins. Aber bei Schaffner ist alles charaktervoller, gediegener, ernster. Es ist wohlhabendes Bürgertum, das sich mit behaglicher Anmut und standfestem Selbstbewußtsein zu geben weiß, unpathetisch freilich, das spürt man besonders in der Nähe Syrlins, sittlich eng gebunden, tüchtig und bieder. Die Qualität der künstlerischen Arbeit steht weit über derjenigen der Schnitzfiguren. Zumal die Komposition hat einen natürlicheren, kräftigeren Wuchs, die Behandlung der Gewänder ist großzügiger, wenn auch immer noch spätgotisch maniriert. Und ganz köstlich ist das zarte, klare Kolorit, das so vollkommen zu dem beschaulichen Wesen, der idyllisch heiteren Stimmung dieser Bilder paßt. Kein Zweifel: Hier spricht eine Künstlerpersönlichkeit von Gewicht, eine breite, wenn auch nicht tiefe Natur, ein schönes Talent, das mit seinen Mitteln hauszuhalten weiß. Auf den Rückseiten der Flügel sind die Patrone der Stifterfamilie gemalt, prächtige Gestalten, besonders der Johannes der Täufer (links). Die Predella (Sockelbild) bringt das Abendmahl. Ein Anklang an Lionardo ist offenbar, aber auch fatal: „wie er sich räuspert, wie er spuckt“ Vielleicht wäre das Bild besser, wenn es nicht an den großen Italiener erinnerte. Kunstgeschichtlich jedenfalls ein hochinteressantes Beispiel für Uebersetzungen aus dem Italienischen ins Deutsche. Daß dem Künstler italienische Vorbilder vorschweben, sieht man auch auf den Flügelbildern an mancher Linie, mancher Pose. So kommt der nackte Junge (Justus) mit dem Vögelchen auf dem rechten Flügel sichtlich aus Italien, wirkt auch im Zusammenhang des Ganzen ein wenig fremd und künstlich Der Altar ist gezeichnet: Anno domini 1521 M. S. Er gilt als eines der besten Werke Martin Schaffners.

Einzelheiten.

Ueber Begräunung der früheren über 60 Altäre des Münsters¹⁾ und die Einstellung des Notaltars hier im Chor 1548 vgl. S. 20 u. f. Derselbe ist glücklicherweise auch unsern Vorfahren als zu dürftig erschienen. Im Jahre 1808 wurde aus der (nun abgebrochenen) Barfüßerkirche (Kirchle), die damals zum Magazin umgewandelt war, durch den Ulmer Stadtrat Laib ein alter Schnitzaltar vor der Zerstörung gerettet und im Münsterchor auf den alten Hochaltartisch gestellt. Ursprünglich stand auch dieser Altar im Münster, und zwar in der offenen Turmhalle. Er ist urkundlich, „in Ehre der

¹⁾ E. Beck (Ravensburg) Die Altäre und Pfanden im Münster, Diözesarchiv von Schwaben 1890, No. 13—17.

h. Dreieinigkeit, der h. Jungfrau, des h. Kreuzes . . . und insbes. Johannes des T., St. Erharts, der h. Barbara, St. Diepolds (Außenseite der Flügel!) geweiht und wurde 1516—21 einer völligen Erneuerung durch Lucas Huz unterzogen, die wir jetzt vor uns haben. Er kam beim Bildersturm in die Bauhütte und 1587 in das Kirchle, von wo er seinen Weg wieder in das Münster nahm.

Darstellungen. Der Altar ist ein sog. Sippenaltar. Der einheitliche Gedanke für die Figuren des Schreins wie der Gemälde ist die Darstellung der sog. heilige Sippe, d. i. des weiteren Familienkreises Mariä oder vielmehr ihrer Mutter Anna, deren 3 Gatten (1 Joachim, Vater Mariä, 2. Kleophas, 3. Salome [Salomas]) und ihrer Kinder und Enkel, der (Stief-)Schwestern, Schwäger, Neffen und Nichten Mariä, wie dies alles die Legende zu erzählen weiß¹⁾. Diese Darstellungen wurden im Mittelalter mit dem Aufkommen des Kultus der h. Anna unter der zunehmenden Vorliebe für den Glauben an die unbefleckte Empfängnis der Gottesmutter außerordentlich beliebt und häufig. Und zwar zeigt unser Altar den gewöhnlichen Cyklus von 6 Männern, 4 Frauen und 7 Kindern, „die kleine Sippe“, welche den Kern des, oft noch bis zu 25 Personen ausgespannenen Stammbaums der h. Anna (der „großen Sippe“) bilden, und welche u. a. auch in Nürnberg (Altar in einer süd. Kapelle zu St. Sebald) Marburg (Schnitzaltar der Elisabethkirche), Kölner Museum (Altar der Familie Hackenay) sowie in Gemälden jener Zeit sich finden.

Die Schreinfiguren.

Unser Schrein zeigt vorne Maria mit Jesuskind auf dem Schoß, das die Arme der gegenüberstehenden Anna entgegenstreckt, die ihrerseits demselben den Apfel, im Zusammenhang mit Christo immer das Sinnbild der Erlösung von der Erbsünde, entgegenhält. Dies ist eine der häufigen Gruppen der sog. „h. Anna selbstritt“; hierauf, wie auf den ganzen Sippenaltar bezieht sich die am unteren Rand hinlaufende Inschrift: „Hilf St. Anna selbstritt; Maria dein Kind vir uns bit!“ 1521. — Hinter den beiden Frauen haben hier wie sonst die Gemahle derselben ihren Platz. Und zwar hinter Maria l. Josef, auf ihren Stuhl sich lehnend, den Hut über der Achsel. r. Joachim, ihr Vater, der erste Mann der h. Anna, über seine Tochter und ihr Kind mit gefalteten Händen hereinschauend, ohne Hut — dann hinter der h. Anna ihr 2. und 3. Gatte, Kleophas und Salome (Salomas; Ring am Finger), beide mit Hüten, sprechenden Geberden. Der erstere legt dem andern die Linke auf die Achsel, ihn gleichsam auffordernd, das Wunder zu betrachten! Im Hintergrund aber der h. Geist als der wahre Gemahl Mariä (wie anderwärts Gottvater, Altar in Calcar, oder beide, Stich von Meckenem). Wer diese Schnitzfiguren geschaffen hat, weiß man nicht. Schaffner

¹⁾ Vgl. u. A. die hübschen Merkverie auf dem Sippenaltar des Mich. Wohlgemut in der Marienkirche zu Zwickau: Anna solet dici tres concepisse Marias, Quas genuere viri Joachim, Cleophas, Salomeque. Has duxerre viri Joseph, Alphäus, Zebadäus etc. etc.

selbst, der gelegentlich, so in der Wetttenhauser Chronik vom Ende des 17. Jahrhunderts, als Bildhauer und Maler bezeichnet wird, kommt keinesfalls in Betracht: aus den Tafeln spricht ein ganz anderer Geist als aus den Schreinsfiguren. Wenn Wehermann (Neue Nachrichten, Ulm 1829, S. 318) Daniel Meth. (soll heißen Moch oder Mauch) als Verfertiger der Figuren nennt, so beruht das auf einem Irrtum. Nach einer Notiz im Marner Artifelbuch hat Daniel Moch im Jahr 1510 den Auftrag für einen Altar in der Barfüßerkirche bekommen. Den identifiziert Wehermann mit dem Huhaltar, der aber erst 1587 aus dem Münster dorthin gebracht wurde. Da man von Daniel Mauch nichts kennt (der Altar von 1510 ist verschwunden), so ist auch keine stilkritische Zuweisung möglich. Verwandt mit den Ulmer Schnitzfiguren¹⁾ sind die der Altäre von Merklingen (Ul. Blaubeuren) 1510, Wetttenhausen (B. A. Günzburg) 1523/24 und Tauberbischofsheim. — Die Fassung der Figuren ist neu.

Die Tafeln.

Innenseite der Flügel. Die Gemälde der Altarflügel im Innern sehen nun die h. Sippe in der gewöhnlichen Folge fort.

Rechter Flügel (vom Beschauer aus): Familie des Alphäus, der mit Maria, der Tochter des Kleophas und der Anna verheiratet war und vier Kinder hatte, die drei späteren Apostel Jakobus d. j., Simon von Kana, Judas Thaddäus, sowie Josef mit dem späteren Zunamen Justus (vorne).²⁾ Diese vier sind zu Baaren um den Vater und die Mutter gruppiert. Alle haben Heiligenscheine mit Namen.

Der Vater hält den einen Knaben (Judas), auf einem Steckenpferd reitend, an der linken Hand, während er mit der Rechten den kostbaren Pelz seiner Schaubе zurückschlägt; der andere Knabe (Simon) zeigt ihm jubelnd sein beschriebenes Abc-Täfelchen; zu Füßen der Mutter geschmiegt, hält der nackte dritte (Justus) ein Vöglein am Faden auf ausgestrecktem linken Händchen empor, zu seinen Füßen ein Beutelchen mit Knopf (Spielzeug); der vierte (Jakobus) liegt an der einfach gekleideten Mutter Brust, deren schöne Hände man bemerke. Ebenso den Ring am linken Daumen des Vaters. An der Renaissance-Säule mit phantastischem Kapital ein Täfelchen: Anno Domini 1521 und Monogramm Schaffners (M. und S. ineinander). Am Boden quadrierte Fliese. Im Hintergrund reizender Blick in eine Landschaft, wie noch mehr auf dem andern Flügel.

Linker Flügel: Familie des Zebedäus, der mit Maria, der Tochter des Salome und der Anna vermählt war und zwei Kinder hatte, die nachherigen Apostel Jakobus d. ält. und Johannes. Auch hier haben alle Figuren zarte Heiligenscheine mit Namen. Die Mutter, in reichem Nieder, mit Halschmuck und Busenkette. Auf ihrem Schoß, Johannes langt nach einer Birne, welche der Vater in der prachtvollen Pelzschaube herüberreicht. Auch

¹⁾ Vgl. Baum (Ulmer Plastik 1910) S. 107 ff. u. Taf. 51 u. 54.

²⁾ „Josephum justum, qui et Barsabas.“ Leg. aur.

der kleine Jakobus eilt, das linke Armchen ausgestreckt, herbei; lässig hängt sein Täfelchen an der rechten Hand nieder, darauf die Schreibübungen (eine Reihe A: Adam, Abel, „Aberham“ u., dann eine Reihe B.) Vorne rechts ein Tischchen mit kühn geschweiftem, damals sicher sehr modernem Fuß; darauf Serviette, Teller mit Kindlesbrot und Löffel und halbem Brot. Hinten auf einer Truhe Schachtel mit Glaskölbchen. Die Architektur durchaus im neuen, Renaissancegeschmack, mit prächtigem Säulenfenster, vor welchem Zebedäus auf einer Brüstung lehnt (Rosentranz). An dem Fenstersturz abermalige Datierungsinchrift: an(no) salutis 1521, was sich am Tische vornewiederholt. Im Fensterbogen das Wappen der stiftenden Familie Huz (daher Huzaltar; s. o.), ein Hundskopf mit Fledermausflügeln in Gold auf Schwarz; darüber im Rondel die Helmzier.

Nicht minder ansprechend als die treuherzige, köstliche Verherrlichung deutschen Familienlebens, zu welcher der Künstler den ihm aus der Legende gegebenen Stoff frei erhebt und gestaltet, ist die heitere Anmut, welche über diesen beiden Bildern ausgebreitet ist. Sie ruft den Gedanken an italienische



Linker Flügel des Hauptaltars.

Einflüsse wach, den das darunter befindliche Abendmahlbild (s. nachher) bestätigt. Der ganze, schöne und harmonische Aufbau jedes Bildes für sich und beider in ihrem Verhältnis nebeneinander — die sitzenden Frauen gegen die Mitte, die stehenden Männerfiguren nach außen hoch abschließend, die sichere Haltung und die (auf altdeutschen Gemälden seltenen) hübschen Gesichter der Frauen und Kinder, die ausnehmend feine und mannigfaltige Verteilung und Bewegung der letzteren im Nacken oder in ihren leichten fliegenden Kleidchen, der edle Wurf der Frauen-Gewänder ohne knitterige Brüche, endlich die individuelle Wahrheit der beiden Männerköpfe, welche natürlich wie die Frauen Porträts der Stifter sind¹⁾: dies alles im Verein mit der leuchtenden Kraft und Harmonie des Kolorits²⁾ den feinen, naturwahren Fleischönen, macht diese Schaffner'schen Altarflügel zu Kleinodien der Kunst und unseres Münsters. Daß diese Kirchenbilder ins Gebiet des Genre hinüberstreifen, ist ein interessanter Zug, ein Zeichen der Zeit, der aufsteigenden Reformation und eindringenden Renaissance, welche sich von dem Neuperlich-Kirchlichen und seinen Fesseln loslösen, zum Allgemein-Menschlichen und Innerlich-Religiösen vordringen will.

Außenseite der Flügel. Hier hat Schaffner je 2 Standfiguren in schöner Ausführung gemacht, welche ihm als Patrone der Stifters-Familie angegeben wurden: rechts (v. Beschauer) die hl. Barbara mit Kelch und Hostie in altdeutscher Hausstracht und ein Bischof im Nimbus, Diebold bezeichnet; links Johannes der Täufer, eine ausgezeichnet schöne Figur, und ein Bischof, bezeichnet Erhart (Märtyrer, Bischof von Regensburg, 8. Jahrh.), ebenfalls in Kolorit klar und leuchtend. — Wir wenden uns zur

Bredella.

Das Abendmahl zeigt was Schaffner nicht kann, zeigt es um so deutlicher, als das Vorbild (Lionardo) zu stark durchschlägt. Schaffner ist der Mann des beschaulichen, anmutig heiteren und wohl auch repräsentativ gehaltenen Lebens. Dramatik dagegen und Leidenschaft, wie alles tief Aufwühlende, liegt ihm ganz ferne. So fehlt seinem Abendmahl gerade alles das, was Lionardo's Werk auszeichnet. Für die notwendige reiche Differenzierung des Ausdrucks wie der Gesichtstypen ist Schaffners Phantasie nicht reich genug. Die Bewegungen kommen nicht von Innen heraus, sind mehr gut gespielt, als wirklich erlebt. So wirkt das Ganze als die formal nicht ungeschickte, aber äußerliche und im Wesentlichen mißlungene Arbeit eines tüchtigen Meisters, der sich auf ein Gebiet gewagt hat, wo er nicht zu Hause ist. Bezeichnend dafür, wie wenig er Lionardo verstand, ist der an sich reizvolle Ausblick auf die Piazza: hier fällt er ganz aus der Rolle und wird wieder der beschauliche Erzähler, der er von Natur ist.

¹⁾ An Zebedäus will man sogar Blindheit des rechten Auges bemerken gegenüber der normalen Gestalt des linken! (?)

²⁾ R. Flügel: rotes Kleid und blauer Mantel der Maria, der Vater in grünlicher Schube; Hintergrund: Landschaft. — L. Flügel: grünes Kleid der Maria, Stiderei, weiße Haube, violetter Mantel.

Des Meisters Geburts- oder Todesjahr kennen wir nicht, auch nicht seine Heimat. Doch kommt er urkundlich von 1508 an bis in die dreißiger Jahre in Ulm vor. Wir werden ihm später in weiteren Werken (Meihsart- und Bessererkapelle) begegnen und haben in ihm (nächst dem älteren Zeitblom) ohne Frage den trefflichsten und im Ulmer Münster bestvertretenen schwäbischen Altmeister.

Auf der Rückseite des Altars befindet sich oben ein kaum mehr erkennbares „jüngstes Gericht“, unten — dem vorderen Staffeldbild entsprechend — ein „Schweiß Tuch“ (das Haupt des dornengekrönten Christus, der Sage nach auf dem Schweiß Tuche der Veronika abgedrückt, welches zwei Engel halten), eine ziemlich rohe Gesellenarbeit, z. T. übermalt.

Der ganze Altar wurde aufs erste Münsterjubiläum 1877 restauriert: die Gemälde durch den Münchener Konservator Professor Hauser, die Schnitzereien durch eine etwas zu massive Neugoldung in der Münsterbauhütte († Münstervergolder Köhrle). Er hat 1883 als Stiftung von Ulmer Frauen ein würdiges Antependium (Zierbehang an der Vorderseite) erhalten. Die Zeichnung von H. Beck in Herrnhut: mitten Weibekreuz; im Grunde desselben das A und D (Christus), von Lilien umgeben; Umschrift: Den Frieden lasse ich euch etc.; rechts und links Vierpässe mit Rosen: dazwischen Stäbe mit Aehre und Traube, Sinnbild des hl. Abendmahls. Die Goldstickereien ausgeführt von Frä. Rosa Maier, der bekannten Ulmer Meisterin und Wiedererweckerin der alten Kunststickerei-Techniken. Der Knieschemel für Trauungen mit Handstickereien aus der Ulmer Frauenarbeitschule ist eine Stiftung von Frau Doll geb. Mahser 1883. Die weiße Altardecke Stiftung und Arbeit von † Frau Kühner, Inspektorin der Frauenarbeitschule; der vorgelegte Teppich Stiftung der † Gesangslehrerin Frä. F. Nagel 1883.

Links vom Altar (vom Beschauer rechts!) auf der Südseite ein gotischer Doppel-Wandschrank zur Aufbewahrung von Wachs, Del u. a. kirchl. Bedürfnissen und geweihten Sachen — kein „Sakramentshäuschen“ (Tabernakel)! Die oben spitzbogige Nische zeigt auf dem Grund ebenfalls ein Veronikabild auf Holz (schlecht restauriert).

Von dieser Seite aus umgehen wir die Chorbauwand hinter dem Altar zu kurzer Musterung der in den Nischen der Wandarkatur aufgerichteten

zehn Grabplatten.

Es sind Marmor- oder Erzplatten mit lateinischen oder deutschen Umschriften, drei mit Wappen und drei mit Figuren in Stein ohne hervorragende künstlerische Bedeutung, aber interessant durch die Namen, Data und z. T. Bildnisse der alten Ulmischen Münsterprediger (Konr. Krafft, zwei Meihsart, Böschbrand etc.), denen sechs von ihnen gewidmet sind. Früher um den Altar herum liegend, wurden sie später an der Wand aufgestellt. Von den übrigens rein auf Außerlichkeiten beschränkten Inschriften geben wir hier nur einige von Wert oder Interesse wörtlich, die übrigen