Württembergische
Kirchengeschichte online

Artikel-Link: /cms/article/121

Christliche Kunst in Südwestdeutschland: Gotik

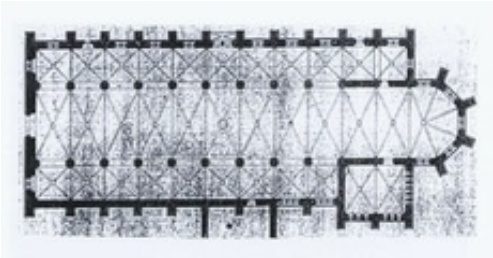
Von: Pelizaeus, Anette

Inhaltsverzeichnis

1. 1: Baukunst
2. 1.1: Die Baukunst der Bettelorden
3. 1.2: Die Baukunst der Zisterzienser
4. 1.3: Die großen Stadtkirchen
5. 2: Skulptur
6. 2.1: Skulpturengruppen im Bodenseeraum
7. 2.2: Die Kunst der Parler
8. 2.3: Der Ulmer Skulpturenschmuck
9. 2.4: Nicolaus Gerhaert und Hans Seyfer
10. 2.5: Peter von Koblenz und Jakob von Urach
11. 3: Malerei
12. 3.1: Buchmalerei
13. 3.2: Tafelmalerei
14. 3.3: Gewölbe- und Wandmalerei
15. Anhang

1: BAUKUNST

1.1: DIE BAUKUNST DER BETTELORDEN



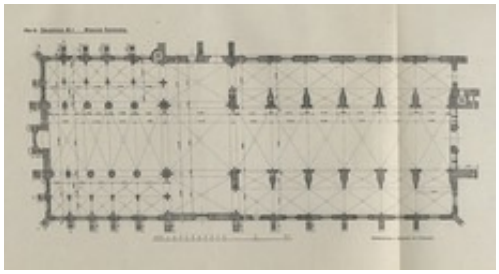
Esslingen, Dominikanerkirche, Grundriss

Aus: Anette Pelizaeus, Die Predigerkirche in Erfurt, Köln/Weimar/Wien 2004, Tafel 2,1.

Die gotische Baukunst in Württemberg setzt vielerorts zunächst nicht mit dem Bau von großen neuen Stadtkirchen ein, sondern mit neuen Kirchenbauten der Bettelorden, die erstmals eine neue Formensprache aufweisen. Die dreischiffigen kastenförmigen Kirchenbauten sind sehr langgestreckt und zeichnen sich durch eine schlichte und einheitliche Gliederung aus. Zwischen Langschiff und Chor befindet sich kein Querhaus, der Chor kommt ohne Umgang oder Radialkapellen aus, Langschiff und Chor sind von gleicher Höhe und mit einem durchgehenden Satteldach gedeckt. Auf prunkvolle Fassaden- und Portalgestaltungen sowie auf große Türme wird gänzlich verzichtet. Diese Bau- und Raumkonzeption dient der Vereinheitlichung von Chor und Langschiff und somit des gesamten Baukörpers.(1) Als Beispiel sei hier die Esslinger Dominikanerkirche St.

Paul, aber auch die Esslinger Franziskanerkirche, erwähnt.[2] In deren Nachfolge, insbesondere hinsichtlich der Langgestrecktheit des Baukörpers, der Vereinheitlichung von Chor und Langhaus, aber auch in Bezug auf die Übernahme von Einzelformen, stehen vornehmlich die Cyriakuskirche in Bönnigheim, die Stadtkirchen in Leonberg, Markgröningen, Vaihingen/Enz und Villingen sowie St. Stephan in Konstanz.[3]

1.2: DIE BAUKUNST DER ZISTERZIENSER



Salem, Münster, Grundriss

Aus: Oskar Hammer, Das Münster in Salem, , Arnsberg 1920 (Hochschulschrift), Abb. 12.

Sind die Grundrisse der Zisterzienserkirchen von Bebenhausen und Maulbronn noch von einfacher Gestalt und zeichnen sich durch einen einfachen Rechteckchor aus, so zeigen die späteren Bauten Chöre mit Kapellen und Umgängen, wobei die Kapellen bisweilen gestaffelt angeordnet wurden. Die Zisterzienserkirche in Salem weist einen Rechteckchor mit zweischiffigem Hallenumgang aus, der sich seinerseits aus der Verschmelzung von der aus der französischen Kathedralbaukunst stammenden Komposition des Chores mit Umgang und Kapellenkranz entwickelte. In Kaisheim zeigt sich dasselbe Bauprinzip, allein insofern sich von Salem unterscheidend, als nun hier der Chor nicht rechteckig, sondern polygonal gestaltet ist. Weitere Bauprinzipien der Zisterzienser, so beispielsweise die Auflösung der Wand, zeigt sich in den großen Maßwerkfenstern in Bebenhausen, Maulbronn und Heiligkreuztal, die Reduktion der Strebebögen im gänzlichen Verzicht in Salem, die Wertschätzung der Kunst der Wölbung, die vornehmlich in der Vorhalle und im Refektorium des Klosters in Bebenhausen deutlich vor Augen tritt.[4]

1.3: DIE GROSSEN STADTKIRCHEN

Mit dem wirtschaftlichen Wachstum und dem Aufblühen der Städte ging der Wunsch nach der Existenz größerer Kirchen für die stets wachsende Gemeinde einher, die nicht von den Orden, Bischöfen oder Fürsten gebaut, sondern von der erstarkten Bürgerschaft selbst errichtet werden sollten. Vor diesem Hintergrund entstanden die ersten mächtigen Stadtkirchen wie beispielsweise die Marienkirche in Reutlingen oder St. Dionys in Esslingen, oder das später entstandene Ulmer Münster.[5]

Man war danach bestrebt, in die Höhe zu bauen und dabei gleichzeitig die massigen Mauern der romanischen Kirchen aufzulösen und erreichte dies dadurch, dass man die Wände durch größere Arkaden und größere Fenster auflöste. Die dementsprechend größeren und höheren Gewölbe konnten nicht mehr allein durch die Pfeiler im Inneren der Kirchen gestützt werden, sondern ihr Gewicht musste nun zusätzlich von Strebepfeilern und Strebebögen am Außenbau der Kirchen durch ein jeweils eigen abgestimmtes Strebesystem aufgefangen und nach unten abgeleitet

werden. Diese gotischen Bauprinzipien, die sich zuerst in der französischen Kathedralarchitektur zeigen, finden sich in Württemberg nicht in der gleichen Größe wie in Frankreich, sind aber im kleineren doch an zahlreichen Kirchenbauten abzulesen, so beispielsweise an den Pfarrkirchen in Biberach, Saulgau und Ravensburg, an den gotischen Kirchen Ulms oder an der Pfarrkirche von Geislingen.(6) Das Bestreben nach Vergrößerung der Schiffe und Vereinheitlichung der Raumteile verdrängte bereits im 13. Jahrhundert die Baugestalt der Basilika zugunsten der Hallenkirche, die im 14. und 15. Jahrhundert zum bevorzugten Bautypus im gesamten deutschen Sprachraum, und somit auch in Württemberg, wurde. Als Beispiel einer frühen Hallenkirche sei die Frauenkirche in Esslingen genannt, nachfolgend entstanden der Chor der Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd und das Hallenlanghaus der Herrenberger Stiftskirche sowie die Hallenlangschiffe von Schwäbisch Hall, Dinkelsbühl, Nördlingen oder Überlingen.(7) In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden zahllose Neu-, Um- und Erweiterungsbauten von Kirchen, nicht allein in den großen und größeren Städten des württembergischen Landes, sondern auch auf dem Land.(8) Vornehmlich die beiden Baumeister Peter von Koblenz und Aberlin Jörg leiteten die Baumaßnahmen und so entstanden die Kirchenbauten der Stiftskirche in Stuttgart, der Leonhards- und Hospitalkirche in Stuttgart, der Stadtkirchen in Cannstatt und Schorndorf sowie der Alexanderkirche in Marbach. Auch die Kirchen in Weil der Stadt, Markgröningen und Balingen sowie die Amanduskirche in Urach, die Michaelskirche in Leonberg, die Stadtkirche in Weilheim unter Teck, die Klosterkirche Blaubeuren und der Münsinger Chor, letztere alle unter der Federführung von Peter von Koblenz errichtet, sind in diesem Zusammenhang zu nennen.(9)

2: SKULPTUR

2.1: SKULPTURENGRUPPEN IM BODENSEERAUM

Meister von Konstanz, Christus-Johannes-Gruppe, Bode-Museum, Frankfurt /Main

Für das Kunstschaffen im Bodenseeraum war vornehmlich ein Künstler, nämlich Meister Heinrich von Konstanz, wesentlich. Er schuf um 1300 die Christus-Johannes-Gruppe aus dem Kloster St. Katharinenthal, die sich heute im Museum Mayer an der Bergh in Antwerpen befindet.(10) Aufgrund stilistischer Übereinstimmungen werden dem Meister und seiner Werkstatt auch die Christus-Johannes-Gruppe aus Sigmaringen, heute im Berliner Bodemuseum, die Figurengruppe der Heimsuchung aus St. Katharinental, heute Metropolitan Museum of Art in New York, die Muttergottesfigur in St. Katharinental und die Muttergottesfigur aus Seeschwaben, heute ebenfalls im Berliner Bodemuseum zugeschrieben.(11)

2.2: DIE KUNST DER PARLER

Die Kunst der Parler bezeichnet die Kunst der Bildhauer aus der Familie der Parler. Der ersten „Parlergruppe“ sind beispielsweise die Skulpturen im Langschiff des

Fotograf: Andreas Praefcke

Münsters in Schwäbisch Gmünd zuzuordnen. Ihr Figurenstil knüpft, wie die gesamte frühe Parlergruppe, an die Konstanzer Heinrichswerkstatt an und zeichnet sich durch faltenreiche Gewänder, hagere Gesichtszüge mit scharfkantigen Backenknochen und mandelförmig geschlitzten Augen aus.(12) Diese künstlerischen Merkmale finden sich nachfolgend auch in den Figuren der Esslinger Liebfrauenkirche, der Heimsuchungsgruppe aus Katharinenthal oder der Figurengruppe des Christus mit der Seele Mariens vom Felixenhof.(13) Der Stil der zweiten Parlergruppe, sich durch eine stärkere Durchprägung des Körpers unter den Gewändern auszeichnend, findet sich dann beispielsweise im Chor des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd oder in den Figuren der Ostteile des Ulmer Münsters. Als Vorbild dieses Stils wird einerseits auf das Petrusportal des Kölner Domes und andererseits die Kölner Malerei, und zwar insbesondere den dort tätigen Clarenmeister verwiesen, auch wenn dies in der Forschungsliteratur noch immer umstritten ist.(14) Dass in der Tat künstlerische Beziehungen zwischen Ulm und der Köln existierten, liegt erstens darin begründet, dass der Bildhauer Heinrich Parler von Gmünd aus Köln stammte, zweitens dessen Sohn Peter in Köln seine Ausbildung erwarb und dieser drittens mit einer Tochter eines Kölner Steinmetzen verheiratet gewesen war.(15) Die enge stilistische Verwandtschaft zwischen Ulm und Köln ist insbesondere anhand der um 1390 geschaffenen Laubwerkkonsole des sog. Reißnadelmeisters im Ulmer Münster im Vergleich zu der Laubwerkkonsole von St. Marien ad gradus beim Kölner Dom ablesbar, die sich heute im Kölner Schnütgenmuseum befindet.(16) Der Stil der zweiten Parlergruppe kulminiert in der Komposition des Ulmer Südwestportals mit Parallelen in Thann im Elsass, in der St. Lorenzkirche in Nürnberg und im Singertor des Wiener Stephansdomes.(17)

2.3: DER ULMER SKULPTURENSCHMUCK

Da sich der Schwerpunkt der Parler wieder stärker nach Prag verlagerte und am Hof Karls IV. zu neuer Blüte aufstieg, schuf 1421 Meister Hartmann mit den vier Gestalten an den Freipfeilern der Westvorhalle des Ulmer Münsters sowie der Madonna und den 18 Heiligen oberhalb der drei Spitzbögen der genannten Vorhalle Figuren, die auf den „Weichen Stil“ zurückgehen und sich durch den s-förmigen Kurvenschwung der Figuren sowie ihr besonderes Lächeln auszeichnen. 1427 kam Bildhauer Hans Multscher aus Reichenhofen im Allgäu nach Ulm. Als dessen Hauptwerk ist der Schmerzensmann am Mittelpfeiler vom Westportal des Ulmer Münsters von 1429 anzusehen, eine Figur, die sich durch die realistischen Gesichtszüge, hervorgerufen durch die tiefliegenden Augenbrauen, die Stirn- und Nasenfalten sowie die schmalen gefurchten Wangen auszeichnet.(18) Dient die differenzierte Artikulierung der Physiognomie der Verdeutlichung der Leiden Jesu Christi, so wird dieser Eindruck durch die tiefen Grate in den Haar- und Bartlocken noch zusätzlich gesteigert. Durch den stark hervortretenden realistischen, ja expressiven Stil, steht diese Figur in deutlichem Gegensatz zu den Figuren des „Weichen Stils“ und stellte deshalb schon zur damaligen Zeit eine Besonderheit dar, weshalb sie dann auch den herausgehobenen Platz am Mittelpfeiler des Hauptportals erhielt.

Ulm, Münster. Westportal, Schmerzensmann. Kopie von Hans Multscher

Fotograf: Uli E. (gemeinfrei, Wikimedia Commons)

Hans Multscher, Wurzacher Flügelaltar, Auferstehung Christi

Wikimedia Commons

Nachfolgend schuf Hans Multscher einen Altar für Heiligenkreuztal, von dem uns zwei Heilige in der Lorenzkapelle in Rottweil überkommen sind sowie 1456 den Sterzinger Hochaltar mit den Figuren einer Madonna und der Heiligen Barbara, Katharina, Ursula, Apollonia sowie der beiden heiligen Georg und Florian.[19] Multscher unterhielt in Ulm eine bedeutende Werkstatt, daran ablesbar, dass beispielsweise aus der Hand einer seiner Schüler die beiden Reliefs der Kreuztragung und der Auferstehung des Stuttgarter Aposteltors von 1445 stammen, die in Verbindung mit den beiden entsprechenden Tafeln des 1437 entstandenen Wurzacher Altars stehen, der seinerseits ebenfalls als Werkstattarbeit des Künstlers anzusehen ist.[20] Alle vier Reliefs zeichnen sich zunächst durch vergleichbare Gebärden der Figuren aus, zeigen aber zudem in den beiden Darstellungen der

Kreuztragung Vergleichsmomente in der Form des Kreuzquerbalkens sowie in den Reliefs der Auferstehung motivische Übereinstimmungen in der Darstellung des Sarkophags, um hier nur die wesentlichen Punkte anzusprechen. Mit dem Spätwerk von Hans Multscher vergleichbar sind die Werke von Jörg Syrlin d.Ä., der um 1450 den Altar von Scharenstetten und 1458 die Skulpturen der Hl. Katharina, Maria und Agnes des Marienaltars von Oberstadion bei Ehingen schuf. Aus seiner Hand stammt ferner das Schnitzwerk des 1469 im Wesentlichen von Hans Schüchlin geschaffenen Hochaltars von Tiefenbronn.(21) Jörg Syrlin d.Ä. hatte 1468 auch einen Dreisitz als Muster für das Chorgestühl des Ulmer Münsters geschaffen, der dann schließlich auch den Auftrag für das Chorgestühl erhielt und dies zusammen mit seinen Gehilfen ausführte. Ebenso wie beim Chorgestühl der Herrenberger Stiftskirche ist die Händescheidung zwischen Meister und Gehilfe nicht einfach, obschon hinzuzufügen ist, dass die Situation beim Herrenberger Gestühl insofern anders liegt, als das Gestühl zwar von Hans Schickhardt signiert wurde, aber die wichtigsten Figuren Christoph von Urach zuzuschreiben sind.(22)

2.4: NICOLAUS GERHAERT UND HANS SEYFER

Nicolaus Gerhaert von Leyden gelangte nach 1460 ausgehend von den Niederlanden über Trier und Straßburg nach Schwaben und entfaltete dort sein künstlerisches Schaffen. Er schuf beispielsweise den Hochaltar von St. Georg in Nördlingen und die Nördlinger Kreuzigungsgruppe.(23) Die realistischen Züge in der Kunst Gerhaerts zeigen sich auch bei dem Meister Hans Seyfer aus Heilbronn, der den Heilbronner Hochaltar fertigte und Gerhaert gerade in der realistischen Darstellung der Physiognomie und der Gebärden der einzelnen Figuren deutlich übertrifft. Seyfers Hauptwerk im Stuttgarter Raum war die um 1501 geschaffene Kreuzigungsgruppe, die urspr. vor der Leonhardskirche in Stuttgart platziert gewesen war und sich heute in der Stuttgarter Hospitalkirche befindet.(24) Das Kruzifix zeigt Parallelen zum Kruzifix der Schwieberdinger Kreuzigungsgruppe, das in stilistischem Zusammenhang mit den Choraposteln der Esslinger Frauenkirche steht. Diese stehen mit den Aposteltorsos des Speyrer Ölbergs, die nach 1506 wiederum von Hans Seyfer geschaffen wurden, in Zusammenhang. Eines der letzten Werke des Seyfer-Kreises ist die Darstellung der Beweinung in Weilimdorf, das in deutlichem Zusammenhang zu den Erstlingswerken Seyfers, so der Grablegung in Worms, die Propheten des Stammbaums Jesse in der Schorndorfer Kapelle und in den Propheten des Wormser Domkreuzgangs steht.(25)

2.5: PETER VON KOBLENZ UND JAKOB VON URACH

Das Meisterzeichen des Jakob von Urach aus Schorndorf ist dem des Peter von Koblenz sehr ähnlich, was darauf schließen lässt, dass beide Meister in enger Verbindung miteinander standen.(26) Unter Peter von Koblenz entstanden die Chorapostel von Blaubeuren und Tübingen, der Grabstein Ulrichs von Westerstetten und Sibyllas von Pappenheim in Drackenstein. Ebenfalls in diese Reihe gehören die Kanzeln von Weilheim bei Kirchheim sowie die von Urach, ferner die Sakramentshäuser von Hettingen bei Sigmaringen, Stetten bei Hechingen und Offenhausen und nicht zuletzt auch der ehemalige Lettner von Blaubeuren und die in dieser Zeit zahlreich auftretenden Halbbüsten von Gewölbekonsolen, so beispielsweise in Blaubeuren, Urach, Hailfingen bei Rottenburg, Frickenhausen bei Nürtingen und Schwieberdingen bei Ludwigsburg.(27)

Diesen folgen die Apostelkonsolen des Martin von Urach in der Hirsauer Marienkapelle, die Vorbild für die Prophetendarstellungen des Christoph von Urach in Gestalt von Halbbüsten am Uracher Taufstein sind. Während die Prophetendarstellungen am Uracher Taufstein und die Ehinger Veitsgruppe als gesicherte Werke des Christoph von Urach anzusehen sind, können Teile des Herrenberger Gestühls, zwei Prophetenhalbbüsten eines ehem. Altars aus Reutlingen sowie die beiden qualitätvollen Hochaltäre in der Stadtkirche zu Besigheim und in der Schlosskirche St. Jakobus in Winnenden ihm nicht als gesichert zugeschrieben werden.[28]

3: MALEREI

3.1: BUCHMALEREI

Weingartner Liederhandschrift. HB XIII 1, fol. 18r. Württembergische Landesbibliothek

Wikimedia Commons

Ein erstes Beispiel gotischer Malerei in Schwaben ist die zwischen 1330 und 1350 entstandene Konstanzer Armenbibel zu nennen, die heute im Rosengartenmuseum in Konstanz aufbewahrt wird.[29] Die Armenbibel weist insgesamt 34 Bildgruppen nicht kolorierter Federzeichnungen auf. Jedes illustrierte Blatt enthält Szenen aus dem Neuen Testament, die entsprechend der Tradition der Armenbibeln jeweils einzelnen Kreisen einbeschrieben sind. Letztere sind von Propheten in Gestalt von Halbbüsten umgeben, während in den äußeren Zwickeln alttestamentliche Szenen dargestellt sind.[30]

Vmtl. ebenfalls aus Konstanz stammt eine nach 1300 entstandene, 31 Dichter und 25 Illustrationen umfassende Liederhandschrift, die nach der Reformation ins Kloster Weingarten gelangte und sich heute in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart befindet.[31] Im Vergleich zur um 1300 entstandenen Manessischen Liederhandschrift ist die Weingartner Liederhandschrift von einfacherer Art. So fehlt beispielsweise bei Darstellungen von Figurenpaaren, die bereits in der Manessischen Liederhandschrift vorkommen und somit als Vorbild dienen, oftmals eine Person, so dass eine Figur als Einzelfigur präsentiert wird, deren Gebärde, Mimik und Gestik nun aber aus dem Sinnzusammenhang gestellt und demzufolge nicht mehr nachvollziehbar ist.

Im 15. Jahrhundert wurden insbesondere bei Adeligen die Stundenbücher beliebt, weil man diese entweder bei privaten Hausandachten oder unterwegs auf Reisen nutzen konnten. Die Stundenbücher enthielten ausgewählte Stellen aus den Evangelien in deutscher Übersetzung mit einem Heiligenkalender als Einleitung. Den Evangelien wurden die entsprechenden Autorenbilder vorangestellt, die ausgewählten Texte wurden mit Illustrationen, die Textseiten am Anfang mit Initialen und Zierrändern geschmückt.[32] Zwei Stundenbücher, einerseits gefertigt für Graf Eberhard im Bart und andererseits für Hermann von Sachsenheim, der den Grafen 1486 bei dessen Reise ins Heilige Land begleitete und eine der höchsten Beamtenstellen als

Landhofmeister innehatte, seien an dieser Stelle genannt.[33] Aufgrund der Tatsache, dass Eberhard schon sehr früh starb, ist das Stundenbuch von Graf Eberhard im Bart unvollendet geblieben, zeigt aber gerade deswegen sehr deutlich die einzelnen Arbeitsschritte der Miniaturmaler, die zunächst die Randleisten in Pausen auftrugen und diese dann Schritt für Schritt ausmalten und vergoldeten.

3.2: TAFELMALEREI

Die Malerei der Gotik bezieht sich in großem Maße auf die Tafelmalerei der Kirchenaltäre, die in dieser Epoche je nach Kirchenbau sehr hohe Dimensionen erreichen und dementsprechend auch als Hochaltäre gestaltet sein konnten. Als unter Kaiser Karl IV. Prag zu einem bedeutenden Zentrum der Kunst geworden war, hielten sich dort auch viele Meister aus dem deutschen Sprachraum auf. Umgekehrt hatte die dortige Kunst auch wiederum Einfluss auf die heimische Kunst, was daran abzulesen ist, dass die schwäbische Kunst nun böhmische Züge aufwies. In der Tafelmalerei zeichnete sich diese Strömung insofern ab, als beispielsweise an dem 1385 entstandene Altar von Mühlhausen, der sich heute in der Stuttgarter Staatsgalerie befindet, Darstellungen der böhmischen Heiligen Veit, Wenzel und Sigismund vorkommen. Die auf der Rückseite des Altars genannten Stifter des Altars, die Brüder Reinhard und Eberhard, sind dort gleichsam als „burger zu Prag“ erwähnt.[34]

Ende des 14. Jahrhundert gewinnt dann die Ulmer Tafelmalerei zunehmend an Bedeutung. Eines der frühen Tafelbilder der Ulmer Malerei ist die Darstellung des Gastmahls des Herodes aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert, die vmtl. mit weiteren Werken zum ehemaligen Hochaltar des Ulmer Münsters gehörte.[35] Auch dieses Tafelgemälde zeigt böhmische Einflüsse sowohl in der Gestalt des Königs als auch in der Tatsache, dass das Zimmer durch eine oktogonale, hinter dem Eingangsbereich befindliche Säule in zwei Hälften geteilt ist. Die Gruppe um Herodes sitzt vor einem Vorhang, dessen Vorhangstange ohne Halterung in die seitlichen Wände mündet. Das Zimmer ist also horizontal durch die Säule und vertikal durch den Vorhang gegliedert. Unklar bleibt neben dieser Raumteilung auch die Gestalt der Zimmerdecke, denn über der Säule sind Gewölberippen angedeutet, die jedoch zäsurlos in eine Holzdecke münden, die ihrerseits die Gewölberippen nicht aufzunehmen in der Lage ist. Ferner bleibt unklar, worauf denn eigentlich die Figuren sitzen und ob sie wirklich als hinter dem Tisch sitzend oder stehend gedacht sind. Die mangelnde Fähigkeit in der räumlichen Darstellung ist ein Charakteristikum der gotischen Malerei, doch gleicht sich dieser Verlust durch die kompositorisch durchdachte Farbgebung wieder aus. Dabei stellt der bewusst eingesetzte Komplementärkontrast zwischen Grün und Rot in der Farbwahl für Säule und Decke einen Blickfang für den Betrachter dar und führt diesen sofort mitten in das Geschehen der Darstellung. Darüber hinaus zeichnet sich das Gemälde durch eine in Bezug auf die gesamte Farbkombination ausgerichtete Farbwahl der Bekleidung der einzelnen Figuren aus. Die beiden seitlich links angeordneten Höflinge nämlich tragen lange Gewänder in Blau und Rot, gefolgt vom goldenen Gewand der Salome, dessen Farbe im Gewand der Dienerin, die das Haupt des Johannes auf einem Teller von rechts her hereinträgt, ebenso wiederholt wird wie das blau und rote Gewand des Herodes, das dieselben Farben wie die Gewänder der beiden Höflinge aufweist.[36] Nicht nur die Farbwahl stellt eine Besonderheit des Gemäldes dar, sondern auch die äußerst detaillierte Wiedergabe des Musters im Vorhang, in der Holzdecke sowie den Kopfbedeckungen der einzelnen Figuren, woran die Freude in der Ausgestaltung der Einzelformen in möglichst exakter Wiedergabe erkennbar ist.

Schon bald darauf, nämlich 1437, entstand der Flügelaltar von Hans Multscher in Wurzach. Vom ursprünglichen Altar sind nur noch zwei Flügel mit je zwei Bildern auf der Innen- und Außenseite erhalten, also insgesamt acht Tafelbilder.[37] Sie zeigen je vier Szenen aus dem Marienleben und der Passion Christi. Die einzelnen Bilder folgen einer chronologischen Reihenfolge und sind von links nach rechts zu lesen. Zu den Passionsbildern gehören die Tafelbilder mit der Darstellung von Christus am Ölberg, Christus vor Pilatus, der Kreuztragung Christi und der Auferstehung, zum Marienzyklus zählen die Geburt Jesu, die Anbetung der Heiligen Drei Könige, die Aussendung des Heiligen Geistes und der Tod Mariens. Um eine möglichst naturgetreue Wiedergabe der menschlichen Gestalt zu erreichen, wird einerseits der Körper der einzelnen Figuren unter dem Gewand plastisch herausgearbeitet und modelliert, andererseits der Ausdruck der Figuren durch eine feine Herausarbeitung der einzelnen Gesichtszüge dargestellt. Die Physiognomien Multschers zeichnen sich durch eine oft deutliche Hervorprägung der Backenknochen, durch tiefliegende oder hochgezogenen Augenbrauen oder weit aufgerissene Augen aus, um auf diese Weise die menschlichen Züge der dargestellten Personen zu visualisieren. Das Bemühen um die realistische Wiedergabe der Personen der Dramaturgie, die den einzelnen Szenen zugrunde liegt, wird insbesondere in den Darstellungen der Kreuztragung und der Auferstehung evident. Bei der Kreuztragung steht das große monumentale Kreuz im Zentrum des Bildes, das diagonal von links unten nach rechts oben nahezu das gesamte Bild einnimmt und unter dem Jesus tief gebeugt schon fast zusammenzubrechen droht. Das Kreuz trennt die um Jesus sich versammelten Menschen in zwei Hälften, oben die Erwachsenen, die entweder neugierig abwartend oder andächtig neben der Gruppe der böse grinsenden oder Grimassen schneidenden Schärgen stehen, unten die Kinder, die teils mit Steinen auf Jesus werfen. Auffallend an der Farbgebung ist die Tatsache, dass die Gruppe der Erwachsenen rote, blaue und grüne Gewänder tragen, während die Kinder weißliche Kleidung tragen. In der Darstellung der Auferstehung Christus, der schon aus dem in einer Felsenhöhle gelegenen Grab entstiegen ist, sitzt thronend auf dem Sarkophagdeckel, während um das Grab die Wächter liegen und schlafen. Christus hingegen hat seine Rechte zum Segen erhoben, während er in der linken die hohe Kreuzesfahne als Siegeszeichen über den Tod hält.

Der um 1500 entstandene Pfullendorfer Flügelaltar [38] zeichnete sich ebenfalls durch die Kombination von Skulptur und Malerei aus. Im geschlossenem Zustand zeigte der Altar vier Passionsdarstellungen, die heute nahezu gänzlich zerstört sind, während im geöffneten Zustand acht Szenen aus dem Marienleben zusammen mit dem geschnitzten Mittelschrein zu sehen waren, wobei das Schnitzwerk heute gänzlich verschollen ist. Dem Meister des Pfullendorfer Altars gelang insbesondere durch die kompositorische Verkürzung und Diagonalstellung des Dargestellten zum Malhintergrund hin eine neue Raumtiefe, die deutlich über die bisherigen Raumdarstellungen hinausgeht. Die schon bei den Illustrationen des Wurzacher Altars zu beobachtende Dramaturgie wird durch die Akzentuierung der Mimen und Gebärden der einzelnen Figuren und Lebewesen noch deutlich gesteigert und gelangt auf diese Weise innerhalb der Ulmer Malerei zu einem neuen Höhepunkt.

Ulm, Münster, Choraltar. Gesamtansicht

Fotograf: Joachim Köhler. Wikimedia Commons

Ein weiterer Meister der spätgotischen Ulmer Malerei war Martin Schaffner, der als eines seiner Hauptwerke 1521 die Tafelbilder des Choraltars im Ulmer Münster schuf.(39) Im Schrein und auf den Flügeln des Altars sind die Mitglieder der „heiligen Familie“ zu sehen. In der Mitte sitzen Maria mit dem Jesuskind und ihre Mutter Anna einander gegenüber. An den Fingerspitzen berühren sich die Generationen, die hier zugleich für den Alten und den Neuen Bund Gottes stehen.(40) Auch in diesem Altar ist die Verbindung zwischen Skulptur im Mittelschrein und der Tafelmalerei in den Flügeln als charakteristisches Merkmal der Ulmer Kunst sichtbar, wobei hinsichtlich der Malerei Schaffners auffällt, dass in seinen Darstellungen zum einen die Kunst der Perspektive zunehmend an Bedeutung gewinnt und zum anderen die detaillierte Wiedergabe von Einzelaspekten in der Darstellung der Figuren, seien es deren Physiognomien, Gebärden oder der vielfältige Faltenwurf ihrer stoffreichen Gewänder. 1526 wurde Martin Schaffner Stadtmaler von Ulm, der nicht nur mehrere Portraits, sondern als sein letztes Werk den Zyklus der Ulmer Rathausfresken schuf, die ihn auch als bedeutenden Architekturmaler auszeichneten.(41)

3.3: GEWÖLBE- UND WANDMALEREI

Hofen, Otilienkirche, Chorgewölbe

Landeskirchliches Archiv Stuttgart, Inventarisation, Inv.-Nr. 050073.1.007-00

Schon aus frühchristlicher Zeit stammen in Kuppeln und Apsiden von Kirchenbauten Darstellungen zur Verherrlichung Christi.(42) Er erscheint als thronender Weltenherrscher normalerweise in einer Mandorla, von einer Engelschar oder den Vierundzwanzig Ältesten begleitet und von den vier Evangelistensymbolen umgeben, wodurch sich dann die Maiestas Domini ergibt. Bisweilen wird Christus auch durch ein Kreuz oder das Agnus Dei symbolisiert, während sich in manchen Darstellungen auch mehrere Elemente dieser Darstellungen zu Bildprogrammen vereint finden. Während die Kirchenwände zwischen Rhein, Neckar und Enz meist mit eschatologischen Darstellungen oder einzelnen biblischen Geschichten versehen sind, bleiben die Bildprogramme in den Gewölben oftmals den Evangelisten vorbehalten, und zwar meist in Gestalt der Evangelistensymbole, mal mit oder ohne den Evangelisten, mal mit Propheten und Kirchenvätern oder im Rahmen eines eschatologischen Programms.(43) Erste bildliche Darstellungen der Evangelistensymbole entstanden noch zu Lebzeiten des Hieronymus, etwa im 384/389 geschaffenen Apsismosaik in der Kirche S. Prudenziana in Rom, in der Vierungskuppel des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna 425/430 oder in der Kirche Hosios David in Thessaloniki, wo im 6. Jahrhundert die vier diagonal

um die Mandorla mit Christus gruppierten symbolischen Wesen der Evangelien erstmals Bücher halten und dementsprechend eindeutig den Evangelisten zugewiesen werden.(44) Diese Grundkonzeption der Anordnung der Evangelistensymbole um Christus in der Mandorla wird im Mittelalter zu einer wesentlichen Darstellungsweise der Himmelsvision.(45) In den Kirchen zwischen Rhein, Neckar und Enz sind die Evangelistensymbole in jeweils einer Gewölbekappe frei um einen Schlussstein herum, und somit zentriert im Gewölbe angeordnet. In Maulbronn, Daudenzell und Ötisheim reichen die Flügel sogar bis zu den Gewölberippen und Schildbögen und nehmen auf diese Weise die gesamte Gewölbekappe ein. In der Pfarrkirche in Hochhausen oder in St. Remigius in Häfnerhaslach sind die Evangelistensymbole jeweils einem rahmendem Kreis als Medaillon einbeschreiben, wodurch die Symbolhaftigkeit der Wesen noch umso deutlich herausgehoben ist. (46)In der Otilienkirche in Hofen erscheint im Scheitel des Tonnengewölbes im Chor Christus in der Mandorla, seine Rechte zum Segen erhoben und in seiner Linken das Buch haltend, während diagonal um die Mandorla herum die Evangelistensymbole als hybride Wesen mit menschlichen Körpern und Tierköpfen dargestellt sind.(47) Diese Maiestas Domini wird im Osten des Tonnengewölbes, über der Mandorla, durch zwei Posaune blasende Engel zu einer Weltgerichtsdarstellung erweitert und im Westen durch je sechs Apostel ergänzt, angeführt von Paulus auf der Südseite und Petrus auf der Nordseite. In der evang. Pfarrkirche in Dühren hingegen gruppieren sich die Evangelistensymbole nicht um die Maiestas Domini, sondern um das Agnus Dei mit Siegesfahne im Schlussstein des Sterngewölbes, wodurch die Evangelistensymbole gegenüber Christus an Bedeutung gewinnen.(48)

Besigheim, evangelische Stadtkirche, Chornordseite

Landeskirchliches Archiv Stuttgart, Inventarisation, Inv.-Nr. 05101.1.010-00

Wie bereits erwähnt, sind die Kirchenwände eher mit eschatologischen Darstellungen ausgestattet, zeigen biblische Geschichten des Alten und vornehmlich des Neuen Testaments mit Szenen aus dem Leben Jesu, der Apostel oder Illustrationen der Credo-Apostel(49), wobei hier als Beispiel die Wandmalereien im Chor der Stadtkirche in Besigheim, der Stadtkirche in Mosbach, die Pfarrkirche Hl. Kreuz in Loffenau oder im Chor der Johanniskirche in Brackenheim genannt seien.(50)

1. Zu den Bauvorschriften der Bettelorden und den Grundzügen der Bettelordensarchitektur vgl. Pelizaeus, Predigerkirche, S. 19-27.
2. Pelizaeus, Predigerkirche, S. 24-25 mit weiterführender Literatur; Koepf, Hans. Schwäbische Kunstgeschichte. Bd. 2: Baukunst der Gotik. Konstanz, Stuttgart 1961, S. 9; Schefold, Kirchen und Klöster, S. 10.
3. Koepf, Baukunst der Gotik, S. 9.
4. Zur Baukunst der Zisterzienser in Schwaben vgl. Koepf, Baukunst der Gotik, S. 11-12.
5. Schefold, Kirchen und Klöster, S. 10.
6. Schefold, Kirchen und Klöster, S. 11.
7. Schefold, Kirchen und Klöster, S. 11-12; Koepf, Gotik, S. 15, 22.
8. Schefold, Kirchen und Klöster, S. 13.
9. Vgl. dazu Laier-Beifuss: Spätgotik in Württemberg. Die Kirchenbauten des Peter Steinmetz von Koblenz. (Diss. Heidelberg 1995). Petersberg 2001, S. 23ff; Schefold, Kirchen und Klöster, S. 13.
10. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 8.
11. Zur Christus-Johannes-Gruppe des Meisters Heinrich von Konstanz vgl. Knoepfli, Kunstgeschichte, S. 375-390, 394 mit Abb. 212. Vgl. dazu die Datierung bei www.Meister Heinrich von Konstanz. Zugriff 28.08.2013.
12. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 12.
13. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 12.
14. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 12
15. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 12
16. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 12.
17. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 12.
18. Zum Schmerzensmann des Ulmer Münsters vgl. Baumhauer, Hermann: Das Ulmer Münster und seine Kunstwerke. Fotos von Joachim Feist. Stuttgart 21989, S.19-20 mit Abb. S.27, Abb. 13. Vgl. ferner Liebmann, M.J.: Die deutsche Plastik 1350-1550. Leipzig 1982, 127-128 mit Abb. 51. Das Original des Schmerzensmannes am Westportal des Ulmer Münsters ist heute durch eine Kopie ersetzt und das Original befindet sich heute an der südlichen Chorbogenwand. Schöllkopf, Wolfgang/ Haas Nadin: Das Ulmer Münster. Erbaut aus Stein und Licht. Ulm o.J., S. 101. Vgl. ferner wikipedia.
19. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 15-16.
20. Das Tafelgemälde mit Darstellung der Auferstehung Christi des sog. Wurzacher Altars befindet sich in den Staatlichen Museen zu Berlin. Vgl. dazu Liebmann, Deutsche Plastik, S. 152-154 mit Abb. 55; Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 16-17 und Abbildung bei wikipedia.
21. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 19.
22. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 19.
23. Zur Kreuzigungsgruppe des Hochaltars von St. Georg in Nördlingen vgl. Zipperer, G.A.: Nördlingen, St. Georg. Nördlingen 1966, S. 12-13 mit Abb. S. 9; Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 21.
24. Zur Abbildung der Kreuzigungsgruppe der Stuttgarter Hospitalkirche vgl. Müller, Helmut A. (Hrsg.): 500 Jahre Hospitalkirche Stuttgart. Vom dominikanerkloster zur Kirche in der City.

Stuttgart 1993, S. 118.

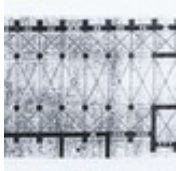
25. Eine möglichst realistische Wiedergabe in der Darstellung der einzelnen Figuren verfolgte auch Anton Pilgram, der um 1501 im Neckargebiet einige Kanzelträgerfiguren schuf, so beispielsweise in Rottweil, Heutingsheim, Öhringen und Heilbronn, hier am Sakramentshaus. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 22.
26. Zu den Meisterzeichen des Peter von Koblenz und des Jakob von Urach vgl. Laier-Beifuss, Spätgotik in Württemberg, S. 12-14.
27. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 25-26.
28. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 26.
29. Konstanzer Armenbibel, Konstanz, Rosengartenmuseum, HS. 4.
30. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 42.
31. Zur Faksimile-Ausgabe der Liederhandschrift vgl. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Abt. HSS, Sign. 1805. Zur Geschichte und den Miniaturen der Weingartner Liederhandschrift vgl. Spahr, Gebhard: Weingartner Liederhandschrift. Ihre Geschichte und Miniaturen. Weißenhorn 1968, S. 15-136; Irtenkauf, Wolfgang: Staufischer Minnesang. Die Konstanz-Weingartner Liederhandschrift. Beuron 1983, S. 13-53; Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 42.
32. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 42.
33. Zum Gebetbuch des Grafen Eberhard im Bart vgl. Eschweiler, Jakob: Das Eberhardgebetbuch. Cod. Brev. 40, Nr.1 der Württembergischen Landesbibliothek zu Stuttgart. Stuttgart 1955, S. 7-128; Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 42.
34. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 34.
35. Heute befindet sich das Tafelgemälde in der Stuttgarter Staatsgalerie. Zur Beschreibung vgl. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 103 mit Abb. 74.
36. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 103.
37. Die Bezeichnung des Altars bezieht sich auf die Kunstsammlung des Grafen Waldburg-Zeil auf der Burg Wurzach, in der sich die Flügel im 18. Jahrhundert befanden. Die Tafelbilder befinden sich heute in der Berliner Gemäldegalerie. Die Bildtafeln sind eigens von Multscher doppelt signiert, um ganz sicher zu gehen, dass die Bildwerke auch ihm zugeordnet würden, da er bis dahin eigentlich eher als Bildhauer bekannt gewesen war.
38. Die bemalte Außenseite des vierteiligen Flügelaltars, der als Wandelaltar fungierte, ist fast vollständig zerstört, während die noch erhaltenen 16 Tafelbilder der Innenseite sich heute im Besitz von drei Museen befinden: Das Frankfurter Städel beherbergt die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und den Marientod, die Staatsgalerie Stuttgart die Geburt Mariens, den Tempelgang sowie acht Prophetenbüsten und schließlich die Fürstlichen Hohenzollernsche Sammlungen im Schloss Sigmaringen, die Begegnung an der Goldenen Pforte sowie die Vermählung von Joachim und Anna.
39. Der Choraltar im Ulmer Münster wird auch Hutzaltar genannt, da er von Laux Hutz, der einer der reichsten Kaufmannsfamilien in Ulm angehörte, gestiftet worden war. Zum Altar vgl. Schöllkopf/ Haas, Ulmer Münster, S. 99-100 mit Abbildung der Seitenflügel S. 95.
40. In der Predella sind Jesus und seine Jünger beim letzten Abendmahl dargestellt, doch ist dieses Tafelbild nicht Martin Schaffner zuzuordnen.
41. Koepf, Plastik und Malerei der Gotik, S. 40.
42. Backes, Katharina: Die Gewölbemalereien der Chorturmkirchen. Von Evangelisten, Propheten und Kirchenvätern in ihrer Bedeutung, in: Die mittelalterlichen Wandmalereien zwischen Rhein, Neckar und Enz. Hrsg. v. Klaus Gereon Beuckers. Ubstadt-Weiher, Heidelberg,

Neustadt a.W., Basel 2011, S. 95-112, hier S. 95. Zur Übersicht von Bildprogrammen zur Verherrlichung Christi vgl. ferner Belting-Ihm, Christa: Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 21992. (Forschungen zur christlichen Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 4), S. 42-51.

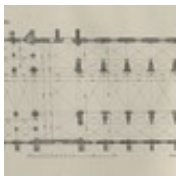
43. Backes, Gewölbemalereien, S. 95-97. Hier auch die Darstellung der Entwicklung der Zuordnung der Evangelistensymbole zunächst zu den Evangelien und dann zu den Evangelisten durch die Deutung des Irenäus von Lyon aus der Vision des Propheten Ezechiel und die Apokalypse des Johannes, dann die Deutung des Hieronymus und des Richard von St. Viktor.
44. Backes, Gewölbemalereien, S. 97.
45. Backes, Gewölbemalereien, S. 97.
46. Backes, Gewölbemalereien, S. 97, mit Abbildungen S. 96, Abb. 90 und S. 97, Abb. 91.
47. Backes, Gewölbemalereien, S. 99. Zur Abbildung und Beschreibung vgl. ferner LKA Stuttgart, Pelizaeus, Inventarisation DA Besigheim. Hofen, Otilienkirche, Inv.-Nr. 050073.1.007-00.
48. Zur Abbildung und Beschreibung vgl. Backes, Gewölbemalereien, S. 99-100. Zu weiteren Beispielen der Anordnung der Evangelistensymbole im Zusammenhang mit Christus vgl. ibd., S. 100-112.
49. Zu den Credo-Aposteln zählen Petrus, Andreas, Jakobus, Johannes, Thomas, Jakobus, Philippus, Bartholomäus, Matthäus, Simon und Thaddäus. Vgl. dazu Backes, Katharina: Zur Ikonographie der Credo-Apostel und ihren Beispielen in der Wandmalerei zwischen Rhein, Neckar und Enz, in: Die mittelalterlichen Wandmalereien zwischen Rhein, Neckar und Enz, S. 147-161, hier S. 147-148.
50. Zu den genannten und noch weiteren Beispielen vgl. Backes, Ikonographie, S. 147-161.

Aktualisiert am: 27.03.2015

Bildnachweise



Esslingen, Dominikanerkirche, Grundriss
Aus: Anette Pelizaeus, Die Predigerkirche in Erfurt, Köln/Weimar/Wien 2004, Tafel 2,1.



Salem, Münster, Grundriss
Aus: Oskar Hammer, Das Münster in Salem, , Arnsberg 1920 (Hochschulschrift), Abb. 12.

Esslingen, Frauenkirche, Außenbau, Gesamtansicht
Aus: Koepf, Gotik, S. 57, Abb. 60.

Esslingen, Frauenkirche
Fotograf: Jochen Ansel

Esslingen, Frauenkirche
Fotograf: Jochen Ansel

Esslingen, Frauenkirche
fotograf: Jochen Ansel

Esslingen, Frauenkirche
Fotograf: Jochen Ansel

Ulmer Münster, Gesamtansicht von Südosten
Fotografin: Gelga Glassner. Aus: Zehn Deutsche Dome, Berlin 1939, S. 193.

Meister von Konstanz, Christus-Johannes-Gruppe, Bode-Museum, Frankfurt /Main
Fotograf: Andreas Praefcke

Ulm, Münster. Westportal, Schmerzensmann. Kopie von Hans Multscher
Fotograf: Uli E. (gemeinfrei, Wikimedia Commons)

Hans Multscher, Wurzacher Flügelaltar, Auferstehung Christi
Wikimedia Commons

Weingartner Liederhandschrift. HB XIII 1, fol. 18r. Württembergische Landesbibliothek
Wikimedia Commons

Ulm, Münster, Choraltar. Gesamtansicht
Fotograf: Joachim Köhler. Wikimedia Commons

Hofen, Otilienkirche, Chorgewölbe
Landeskirchliches Archiv Stuttgart, Inventarisation, Inv.-Nr. 050073.1.007-00

Daudenzell, evang. Pfarrkirche. Chorgewölbe
Fotografin: Katharina Backes. Aus: Klaus Gereon Beuckers (Hg.), Die mittelalterlichen Wandmalereien zwischen Rhein, Neckar und Enz, Ubstadt-Weiher 2010.

Häfnerhaslach, St. Remigius. Chorgewölbe
Fotografin: Katharina Backes. Aus: Klaus Gereon Beuckers (Hg.), Die mittelalterlichen Wandmalereien zwischen Rhein, Neckar und Enz, Ubstadt-Weiher 2010.

Besigheim, evangelische Stadtkirche, Chornordseite
Landeskirchliches Archiv Stuttgart, Inventarisation, Inv.-Nr. 05101.1.010-00

Zitierweise

Pelizaeus, Anette: Christliche Kunst in Südwestdeutschland: Gotik, in: Württembergische Kirchengeschichte Online, 2015
http://www.wkgo.de/cms/article/index/christliche-kunst-in-sudwestdeutschland-gotik (Permalink)

Nutzungsbedingungen

Alle Rechte vorbehalten.

Ein Projekt von:

Archiv Zentralbibliothek der Landeskirche
Verein für württembergische Kirchengeschichte
Evangelische Landeskirche in Württemberg