

BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN
BAND 56

JOSEF LUDWIG FISCHER

ULLM



MIT 130 ABBILDUNGEN

H. urb. Gern.

2953 *y*

VERLAG E.A. SEEMANN / LEIPZIG

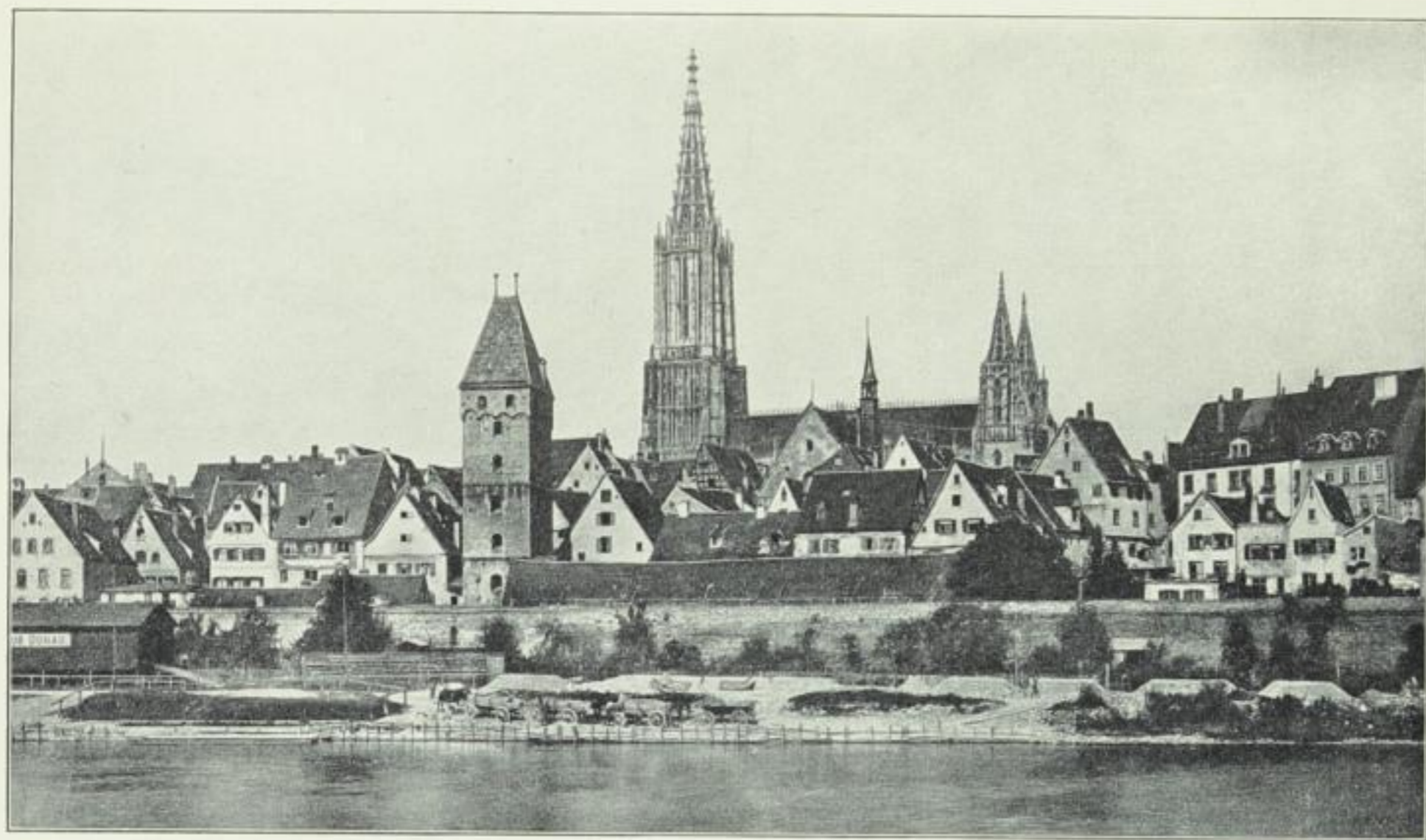
BERÜHMTE
KUNSTSTÄTTEN

BAND 56 ◻ ULM

3

21/6 12

3



1. Stadtansicht von Süden.



U L M

VON JOSEF LUDWIG FISCHER

MIT 130 ABBILDUNGEN



LEIPZIG 1912

VERLAG VON E. A. SEEMANN



IA. 1102.

2249

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

VORWORT

Mit zwei Eigenschaften hat die alte Donaustadt Ulm ihre Eigenart in der großen Reichschronik unseres deutschen Vaterlandes vermerkt; auf den ältesten wie jüngsten Stadtansichten treten sie gleich scharf hervor, ihre Eigenart als Festung und als Kunststadt. Vor einigen Jahren freilich wurde der enge und beengende Gürtel der Festung gelockert und dank der großzügigen und weitblickenden Bodenpolitik des Stadtoberhauptes hat die Stadt einen ungewöhnlichen Aufschwung genommen. Dazu kommt die zielbewußte und energische Tätigkeit der Bauleitung, die in gleicher Weise für die Konservierung des alten, wie die Stilgerechtigkeit der Neubauten besorgt ist — alles Voraussetzungen dafür, daß die Traditionen jener Glanzzeit, die durch die Namen Multscher, Syrlin, Zeitblom, Wild gekennzeichnet ist, eine neue Belebung erfahren.

Vorerst ist naturgemäß das Auge auf die Erforschung und Kenntnis des Ererbten gerichtet. Die Stadt birgt eine Fülle reicher noch nicht gehobener Schätze; teils sind sie in lebendiger Beziehung zu Stadt und Bewohnern, teils ruhen sie friedlich in den schützenden Mauern eines bedeutenden Museums. Die kunstgeschichtliche Forschung hat sich in den letzten Jahren mit besonderem Eifer auf jene Schätze gestürzt und verschiedene Teile von Ulms Kunstleben in gründlichen Forschungen bekannt gegeben. Indes ist damit nur ein löblicher Anfang gemacht. Vorliegendes Büchlein, das als selbständiges Ganzes zum erstenmal das gesamte Kunstleben der Stadt bis zur Gegenwart umspannt, fand daher nicht allenthalben die notwendigen Vorarbeiten. Darum mußte es auf manche Fragen, in denen selbständige Antworten zu geben waren, näher eingehen, als in dem Rahmen dieser Veranstaltung angezeigt scheinen möchte. Gleichwohl konnten auch so die wichtigsten Fragen nur gestreift werden, damit der kunstaufnahmefähige Besucher Ulms ein zwar knappes, aber doch alle wesentlichen Punkte von Ulms Kunstleben enthaltendes Bild bekommt.

Wo immer der Verfasser in Ulm um Mithilfe klopfte, überall fand er freundliche Aufnahme und Unterstützung. So überließen Herr Stadtbaurat Roman die reichhaltige, von ihm angelegte

Photographiensammlung, altulmische Gebäude und Kunstwerke darstellend, Herr Dr. G. Leube seine Photographien des Kunstgewerbemuseums bereitwillig als Vorlagen für die Abbildungen. Durch Herrn Dekan Knapp wurde die gütige Erlaubnis zur Benutzung der mustergültigen Münsterphotographien vermittelt. Dank schuldet der Verfasser und stattet ihn gerne ab an Herrn Stadtpfarrer Endris, der ihm die Publikation seiner Forschungen über die alte Dominikanerkirche überließ, Herrn Stadtarchivar Dr. Löckle, der die alten Stadtansichten besorgte und dem Verfasser in jeder Beziehung behilflich war. Besonders verpflichtet fühlt sich der Verfasser Herrn Münsterbaumeister Bauer und Herrn Inspektor Lorenz gegenüber, deren Unterstützung eine erneute Untersuchung der komplizierten Baugeschichte des Münsters ermöglichte. Herr Inspektor Lorenz hatte außer vielen Anregungen die Liebenswürdigkeit, die Querschnitte des Münsters, sowie die am Bau vorkommenden Meisterzeichen für die Abbildungen 18, 19, 20 zu zeichnen, was das Verständnis der schwierigen Sache erheblich erleichtern dürfte. Einige schöne kirchliche Geräte in der Wengenkirche wurden dank dem freundlichen Entgegenkommen von Herrn Dekan Magg zum erstenmal aufgenommen. Diese Photographien, sowie eine Anzahl Original- bzw. Neuaufnahmen hat die Kgl. Bayerische Hofglasmalerei F. X. Zettler in München in liberaler Weise durch ihren kunstfertigen Photographen und Glasmaler W. Staatsberger für das vorliegende Büchlein anfertigen lassen. Allen genannten und übrigen Förderern sei hiermit öffentlich Dank gesagt.

Im Aufbau enthält das Büchlein eine systematische Geschichte von Ulms Bau-Bildhauer- und Malerschule. Um dem Leser zu ermöglichen, beim Besuch von Ulms Kunstwerken sofort das Nötige zu finden, ist auf das Register besonderer Nachdruck gelegt.

Dr. Josef Ludwig Fischer.

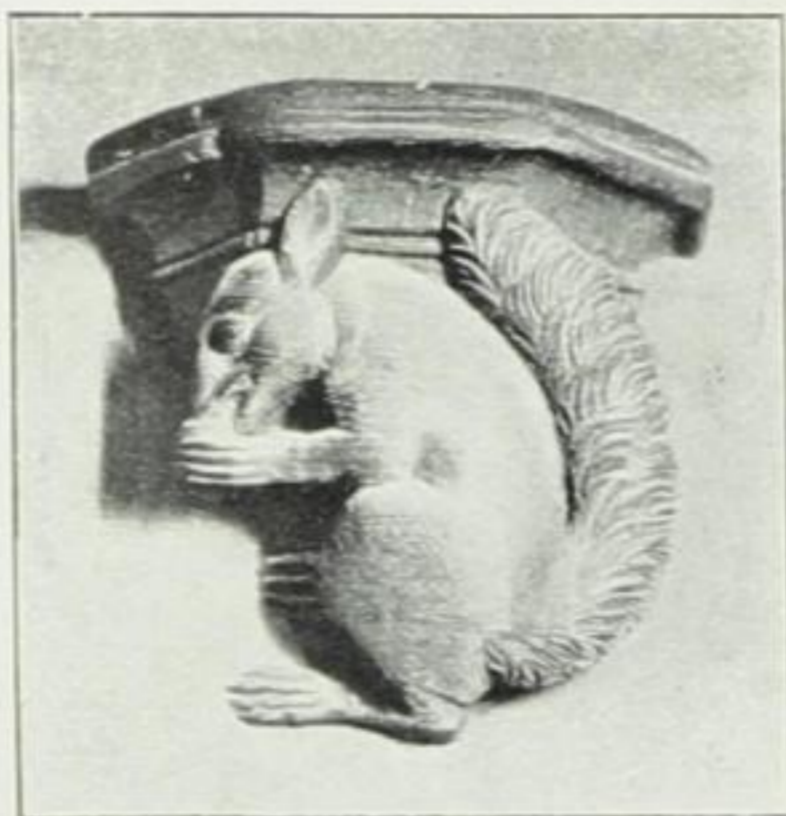
INHALTSÜBERSICHT

	Seite
I. Ulms Entwicklung zur selbständigen Kunststadt . . .	1
II. Ulms Baukunst und Stadtbild im Mittelalter . . .	24
III. Ulms Bildhauerschule	66
IV. Ulms Malerschule und die Entwicklung der übrigen Künfte	127
V. Ulms Kunstleben im Zeitalter der Renaissance und des Barocks	157

ZU DEN ABBILDUNGEN

Abbildungen 7. 14. 15. 21. 23. 29—31. 36—45. 58. 59. 63—71. 73. 78. 80. 82. 83. 87—91. 127 sind durch die Erlaubnis des ev. Gesamtkirchengemeinderats ermöglicht.

Abbildungen 2. 3. 4. 12. 18. 19. 20. 24. 25. 32—35. 51—53. 60—62. 74. 76. 77. 79. 84—86. 92—99. 101. 115. 123. 124. 126. 129 sind teils Original-, teils Neuaufnahmen, fast durchweg von Herrn Staatsberger für vorliegendes Werk gemacht.



LITERATUR

- Grüneisen-Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter. 1840. Erster Versuch einer zusammenhängenden Darstellung der Ulmer Kunst.
- Das Oberamt Ulm. Amtliche Beschreibung. 2 Bde. 1893. Enthält einen kurzen Abriß der Geschichte und Kunstgeschichte Ulms.
- Preffel, Ulm und sein Münster. 1877.
- Pfleiderer, Rud., Das Münster zu Ulm. 1905. Tafelwerk.
 „ „ Münsterbuch. 1907.
- Bazing, Veefenmeyer, Urkunden zur Geschichte der Pfarrkirche in Ulm. 1890.

Über die für die kunsthistorische Forschung sehr wichtige Wirtschaftsgeschichte Ulms sind die Schriften von Nübling, Ulms Handelsleben im Mittelalter zu vergleichen.

- Hartmann, Paul, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. 1910. Behandelt hauptsächlich die ersten vier Dezennien der Portalplastik am Münster.
- Baum, Julius, Ulmer Kunst. 1911.
 „ „ Die Ulmer Plastik um 1500. 1911. Wichtigste Publikation über Syrlin und seine Genossen.
- Endriß, Jul., Die Dreifaltigkeitskirche in Ulm. Stuttgart. 1911.





Abb. 2. Tongefäße aus der Bronzezeit. Gewerbemuseum

I. ULMS ENTWICKLUNG ZUR SELBSTSTÄNDIGEN KUNSTSTADT

EWIG gleichmäßig rollen aus einem halben Dutzend von Verkehrssträngen die zahlreichen Züge in den Bahnhof Ulms ein. Hastig wie er gekommen, verläßt der Reisende die Halle. Warum sollte er denn auch anders! Was hätte dieser Bahnhof Besonderes vor den vielen anderen, denen der praktische Zweck ihr Aussehen gegeben hat! Und doch würde mancher, der einfährt, nicht ebenso schnell entteilen, oder mindestens nachdenklich Vergleiche zwischen einst und jetzt anstellen, wüßte er, daß der Ort, auf dem sich das Lebendigste des Lebens, der Verkehr abspielt, einst Ruheplatz der Toten gewesen ist. Nach vielen Jahrhunderten bemißt sich der Schlaf derer, die heraufgestiegen sind, um des Grabes sorglose Ruhe der ruhelosen Sorge des Lebens zu opfern. Man fragt gerne die Toten, und sind sie stumm über die Zukunft, so künden sie Vergangenes. Bereits der erste Geschichtschreiber Ulms, der Dominikaner Felix Fabri, ruft in seiner Abhandlung über die Stadt Ulm (1488) die Toten zu Zeugen für das hohe Alter der Stadt an: „Überall in der Stadt findet man, wenn man gräbt, Mauern und an vielen Stellen Gebeine Verstorbener, aus denen man vermuten kann, daß daselbst Kirchen gestanden seien. So wollte in

Fischer, Ulm

der Nähe des neuen Tores im vorigen Jahr ein Maler ein unterirdisches Gemach graben, wie es das Handwerk erfordert und fand bei dieser Arbeit einen erstaunlichen Haufen Knochen. So fand man im Spital, als man grub zur Aufstellung der Säulen, das Gewölbe einer Stube zu tragen, eine große Masse Knochen, auch anderwärts an sehr vielen Orten.“

Vor 52 Jahren sah sich die Stadt Ulm genötigt, ihren Bahnhof nach Norden zu erweitern. Bei den Grabungen stieß man am Abhang des Künlesberges, wie bemerkt, auf ein Totenfeld, das mehr als ein Jahrtausend von Menschenhand unberührt geblieben war. Waffen aus Eisen und mannigfaltiger Schmuck für beide Geschlechter fand sich bei den Gebeinen (Abb. 3). Doch war es nicht die Eile am Abend einer blutigen Schlacht, die hier gefallenen Kriegern eine Begräbnisstätte schuf, vielmehr lag dasebst der Ruheplatz derer, die im Frieden eines natürlichen Todes starben. Nur wenige Skelette tragen Spuren schwerer Verwundung, Männer und Frauen und ein Kind — 258 an der Zahl — sind hier mit allen Anzeichen normaler Bestattung versehen. Wir stehen also am Begräbnisort einer festen Siedelung. Eine aufgefundene Münze des Kaisers Konstantius, die stilistischen Merkmale von Waffen und Schmuck lassen vermuten, daß wir uns im 6. christlichen Jahrhundert befinden. Damals wohnten in jenen Gegenden Alamannen, die seit dem 3. Jahrhundert teils freiwillig teils geschoben vom Main nach dem Süden wanderten. Lange freilich dauerte deren politische Selbständigkeit nicht; die Schlacht von Zülpich hatte das Übergewicht des fränkischen Volkes geschaffen; darum tritt uns auch Ulm bei seiner ersten geschichtlichen Erscheinung als fränkische Königsvilla entgegen. Nach bekannten Vorgängen insbesondere am Unterlauf des Neckars legten die fränkischen Könige an solchen Orten Pfalzen und Villen an, die bereits durch ihre Lage oder Größe Mittelpunkte der unterworfenen Stämme gewesen waren. So muß denn auch das alamannische Ulm Vorzüge genug vereinigt haben, um eine fränkische Königspfalz in sich aufzunehmen. Daß der Name Ulm mit der einzigartigen Lage der Stadt an drei Flüssen in Beziehung zu bringen ist, erscheint gesichert, mag man den Namen Ulm aus Olm = Insel oder aus Ul-ama (Sumpfwasser) oder aus Ulama (Ulima) = sumpfigste herleiten. Und es klingt wie ein Ton aus uralten Erinnerungen, wenn Fabri

sagt: „Man glaubt, daß das größte Heiligtum in Ulm bei der Quelle gewesen sei, die ‚zu den alten Röhren‘ genannt wird; denn bei dem Hervorbrehen der Gewässer und bei der Vereinigung der Flüsse übten sie Zeichendeutung und befragten die Götter um Orakel,

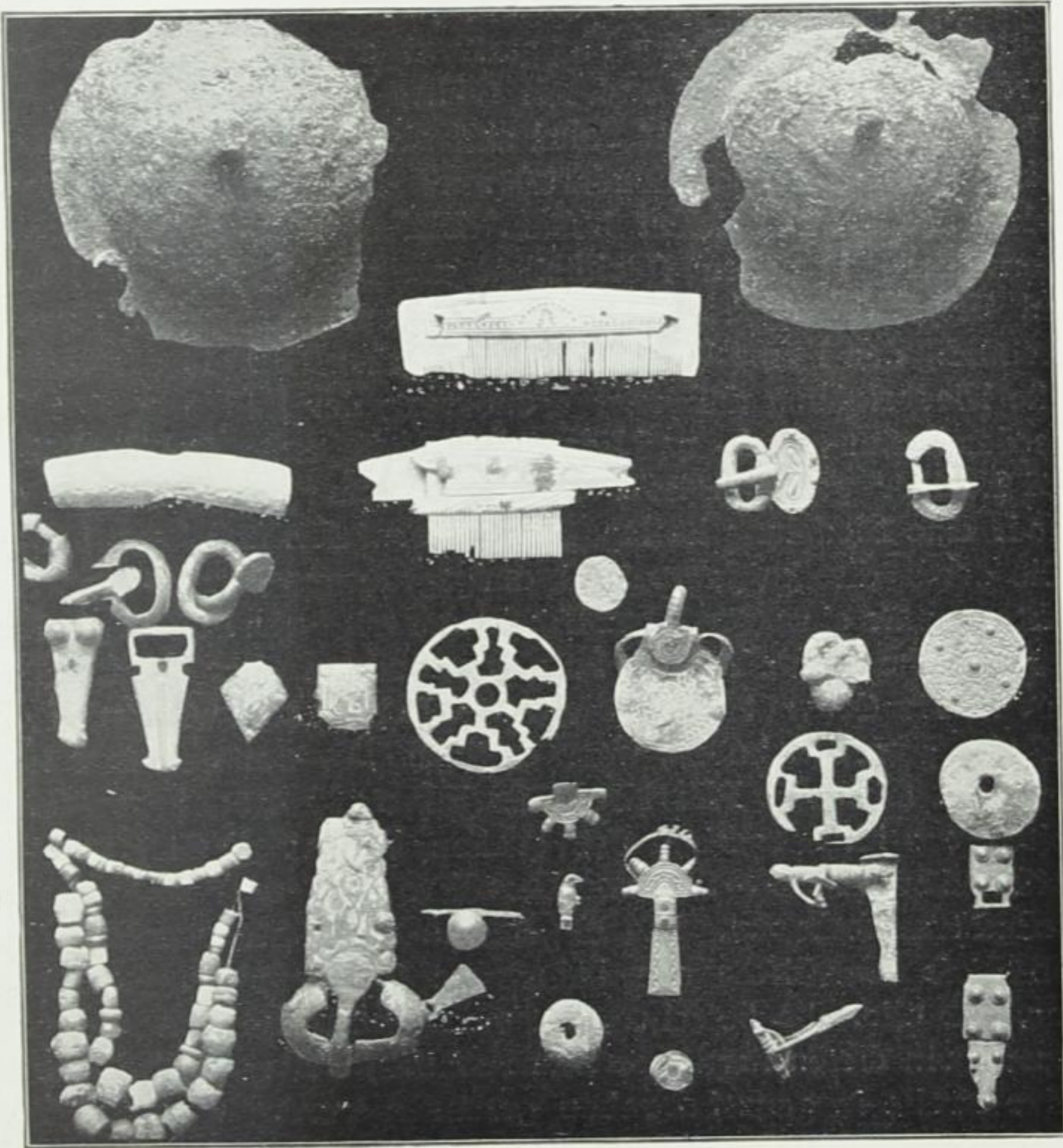


Abb. 3. Zierstücke und Geräte für Mann und Frau. Merowingisch-fränkisch.
Zwischen 500–600 nach Christus. Aus dem Fund am Künlesberg.
Kunstgewerbemuseum

weil sie mit dem Philosophen Thales irrend glaubten, das Wasser sei der Anfang der Dinge und der Ozean aller Wesen, Vater und Gott, und alle Flüsse und Quellen seien seine Söhne und Töchter und das Wasser habe eine Seele und es wohne ihm ein göttlicher

Verstand inne. Deshalb standen sie, wie gesagt, an den Ausbrüchen der Gewässer und redeten das herausfließende Wasser wie die lebendige Tochter eines Gottes an und baten um Orakel, die sie zuweilen auf Betreiben des Teufels erhielten, und sahen Erscheinungen.“ Dieser Quell ad antiquas cannas, zu den alten Röhren befand sich beim Metzgerturn an der Donauniederung, wurde 1573 neu gefaßt und soll früher Mineralwasser enthalten haben. Auch davon weiß Fabri noch einzelnes, ja sogar zu seiner Zeit (Ende des 15. Jahrhunderts) muß der Brunnen noch irgend welche Heilkraft besessen haben. Dieses in feuchter, buschiger Uferniederung gelegene Quellheiligtum mag der Stadt Ulm Namen und Ursprung gegeben haben. Und wenn, was nicht unwahrscheinlich, der Name Ulm keltischer Herkunft ist, so dürfte diese erste Niederlassung auf jener Wanderung der Kelten erfolgt sein, die den Donau-, Lech- und Isargauen die Stämme der Vindelizier und Noriker gebracht hat. Daß die Römer im Weichbild der Stadt eine Siedelung hatten, ist nicht erwiesen und kann keinesfalls durch die im Jahre 1895 ausgegrabenen Mauer- und Einrichtungsreste eines römischen Hauses am mittleren Kuhberg gestützt werden. Im 6. Jahrhundert kam vom Bodensee her das Christentum in die Gegenden von Ulm, und Fabri mag wiederum das Richtige getroffen haben, wenn er sagt: „Es war eine sehr kostbare und sehr alte Pfarrkirche im Jahre 600 erbaut worden zu Zeiten des hl. Gregorius, des großen Papstes († 604) und des Kaisers Phokas (602–610) vor Heraklius (610–641) und vor dem verfluchten Machomet. Die allgemeine Geschichte von Ulm sagt, daß diese Pfarrkirche aus behauenen Quadersteinen so kostbar war, daß alle, die sie sahen, staunten und Leute von weit her kamen, um diesen herrlichen Bau zu sehen, weil nach dieser Kirche keine zweite in ganz Schwaben gefunden wurde; denn zu jenen Zeiten waren selbst zu Rom nur niedrige Kirchlein. Es waren nämlich die Ulmer Bürger reich und prachtliebend und hielten sich sehr gut dem Göttlichen gegenüber.“ Eine alte Überlieferung meldet, daß Ulm im Jahre 622 die Grenze zwischen dem Augsburger und Konstanzer Sprengel gebildet habe, was Fabris Bericht über das Alter der Pfarrkirche wesentlich stützt.

Alamannen waren es, die nach den Gräberfunden am Künlesberg Ulm in jenen Zeiten besiedelt hatten. Alamannen waren



Abb. 4. Rand- und Schaftkelte, Doldiklingen, Lanzenspitzen, Spiralarmsringe, Spinnwirtel usw. aus der Bronzezeit.
Gewerbemuseum

und blieben es, als die Könige der Franken in verschiedenen Gegenden Südschwabens Pfalzen und Villen anlegten. Für Ulm haben sich diese Vorgänge in einem von keinem geschichtlichen Morgenrot erleuchteten Dunkel abgespielt. Als 854 Kaiser Ludwig in Hulma regio palatio einen Streit zwischen dem Bischof von Konstanz und dem Abt von St. Gallen schlichtet, stehen wir vor fertigen Tatsachen, deren Werden uns unbekannt bleibt. Daß aber Hulma bei der ersten geschichtlichen Erwähnung palatium regium genannt wird, beweist immerhin die Bedeutung, die Ulm schon von frühen Zeiten an hatte. Ein solches palatium regium, königliche Wohnung und Meierei stellen wir uns nach Art der einigermaßen bekannten rheinischen Königspfalzen und -höfe vor. Eine zu Beginn des 11. Jahrhunderts gefälschte Reichenauer Urkunde läßt bereits 813 Karl den Großen in Ulm sein. Wenn auch Text und Inhalt unwahr sind, eines erscheint außerordentlich glaubwürdig, nämlich die Anwesenheit Karls des Großen in Ulm. Privilegien mochten die Reichenauer Mönche fälschen, aber ohne die Voraussetzung, daß Karl wirklich Ulm besucht hat, war der Erfolg einer solchen Mytifikation doch mehr als zweifelhaft. Wie dem auch sein mag, jedenfalls spielt sich die erste Periode von Ulms Geschichte nach dem geläufigen Muster einer karolingischen Königspfalz ab; Wohnung für den Hof und ausgedehnte Meierei zum Unterhalt für die Beamten und das königliche Hoflager bilden die Bestandteile einer solchen Pfalz. In Ulm lag Hofburg und Gefindewohnung auf der Blauinsel, dem Lauterberg, wo jetzt der sogenannte Neue Bau steht, die Domänen zogen sich an den Donauauen hin; die bedeutendere Schweighofen lag auf dem rechten Ufer dort, wo sich heute die bayerische Stadt Neu-Ulm befindet. In das einförmige Ökonomenleben brachten die Besuche der Könige Abwechslung. Urkundlich erfahren wir von einer Einkehr Ludwigs des Deutschen in Ulma villa 856, Karls des Dicken in curte imperiali Ulma 883.

Gegen Schluß der Karolingerzeit trat in Ulm ein zweites Moment hinzu, das von großer Bedeutung für die Stadtentwicklung werden sollte. Die Gründung des Benediktinermönchs S. Pirmin auf der Reichenau erfreute sich der besonderen Gunst der karolingischen Könige. Wir hören von zahlreichen Schenkungen, Gebietsabtretungen und sonstigen Wohltaten, die das Kloster jenen

Fürsten verdankte. Auch Ulm gehörte zu den königlichen Besitzungen, die ganz oder teilweise an den Reichenauer Konvent übergingen. Zwar ist, wie gesagt, die Urkunde unecht, in der Karl der Große 813 den Reichenauern ein Stück seiner Meiereien abtritt, allein es ist nicht ausgeschlossen, daß die Mönche bereits zu Beginn des 9. Jahrhunderts unter königlicher Protektion in Ulm Fuß faßten, jedenfalls war gegen Ende des genannten Jahrhunderts die Niederlassung vollzogen und in Konsolidierung der Verhältnisse begriffen. Man hat unter dem Einfluß jener Urkunde und in Betrachtung der späteren Machtbefugnisse Reichenaus die Beziehungen des Klosters zur Pfalz und zur alten Frauenpfarre über Veld, jener Kirche, die Fabri um 600 gebaut sein läßt, vielfach überschätzt. Noch im Jahre 1353 ist die Palatialkapelle zum hl. Kreuz königlich und Karl IV. überträgt deren Patronat, *qui ad sacrum Romanum hactenus pertinebat imperium*, im genannten Jahr nicht etwa an das Kloster Reichenau, sondern an den Konvent von Anhausen.

Bis zum 12. Jahrhundert waren die alten drei stadtbildenden Faktoren: alamannische Siedelung mit der uralten Frauenpfarre über Veld, königliche Pfalz auf der Blauinsel mit der Hofkapelle zum hl. Kreuz und der Reichenauer Pfleghof mit der Egidikapelle auf dem grünen Hof wohl ziemlich selbständig neben einander hergegangen. Während im Jahre 972 Otto I. in aula Ulma Hof hält, hören wir im Jahre 1128 zum erstenmal von einem oppidum Ulma. Pfalz wie Grüner Hof waren also mit Mauern umsäumt. Das Nebeneinander ward zum Miteinander, die drei Stätten wurden zur Stadt. Viele Ritter und freie Landbewohner der umliegenden Gegenden veräußerten in den unruhigen Zeiten der Ungarngefahr ihren Besitz, zogen nach Ulm und begründeten daselbst das spätere städtische Patriziat und Bürgertum. Wes Art die Beschäftigung dieser neuen Bewohner werden mußte, ist un schwer zu erraten. Die Lage der Stadt und die damit verbundenen häufigen Zusammenkünfte politischer Persönlichkeiten lenkten von selbst auf den Handel. Eine Handelsstadt ist Ulm durch alle Perioden geblieben und hat sich dadurch einen stetigen Entwicklungsgang und einen nie wesentlich sich ändernden Charakter erhalten, was Kunst und Kultur vor Überraschungen bewahrte, ihnen aber eine scharfgeschnittene, eckige, manchmal schwerfällige Eintönigkeit verlieh.

Bereits in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts hören wir von einer moneta Ulmensis, die wir uns in Anlage und Prägung nach Art der bekannten kaiserlichen Pfalzmünzstätten wie Regensburg vorzustellen haben. Marktrecht und Münze waren meistens zusammenhängende Privilegien und so dürfen wir trotz Mangels aller geschichtlichen Bezeugung annehmen, daß Ulm um die gleiche Zeit mit dem Marktrecht bedacht wurde. Die Wirren der kaiserlichen Reichspolitik gingen an der sich mächtig entwickelnden Stadt um so weniger vorüber, als sie nicht bloß neutraler Ort für Fürstenkonvente sein wollte, z. B. 1092, da sich die Welfenpartei in Ulm versammelte, sondern sich mit der ganzen Zühigkeit ihrer Bewohner in die Wogen der Politik stürzte. So teilte sie denn auch das Schicksal jener Seite, der sie anhing. Im Thronstreit Friedrichs von Hohenstaufen und des Sachsen Lothar von Supplinburg sollte Ulm das erste Kapitel seiner Geschichte mit einer greulichen Zerstörung der Stadt beschließen. Es ist bekannt, mit welcher rücksichtsloser dynastischer Selbstsucht der Welfenherzog Heinrich der Schwarze an dem nächsten Verwandten des verstorbenen Kaisers Heinrich V. und seinem eigenen Schwiegersohne Friedrich von Schwaben bei der Kaiserwahl Verrat geübt und damit den Gegensatz zum verschwägerten Haus der Staufer als Welfensbestandteil der Welfenpolitik festgelegt hat. Heinrich X., der Stolze, von Bayern, Lothars Schwiegersohn, sollte alle jene strafen, die Friedrichs Partei ergriffen. Mit einem starken Heere zog Heinrich gegen Ulm und zerstörte die Stadt nach kurzer Belagerung. Außer den Kirchen soll kein Stein auf dem andern geblieben sein. Kein Werk von Künstlerhand gestattet einen Blick in Ulms Verhältnis zu jener Entwicklungsstufe der Kultur und Kunst, die wir die romanische nennen. Wohl betrachtet eine fromme Lokalmeynung zwei Löwen, eingemauert an dem Hause Hahn-gasse 7 als einziges Andenken an jene vorstaufische Zeit; mag sein, daß der Steinkern wirklich so alt ist, die jetzige Form — und das ist die Hauptsache — stammt von einem Bildhauer des 17. Jahrhunderts.

Redet nun auch kein Denkmal von Künstlerhand, keiner Urkunde beleuchtend Wort, keines Chronisten gesicherte Überlieferung von der Kunst jener Frühzeit, so dürfen wir wohl annehmen, daß auf die Hofkunst der Karolinger das in der romanischen Periode

übliche Bild auch in Ulm ohne besondere Eigenarten gefolgt ist. Wahrscheinlich hat ihm der Reichenau Kunstschule*) das Gepräge verliehen, da bei dem sonstigen Einfluß von Pirmins Konventualen wohl auch die Kunst von ihnen die Richtlinien empfang. Ein enger Mauerkreis umschloß diese alte karolingische Königsvilla. Die heutige Frauenstraße bildete die Grenze im Osten, Blaukanal und Donau im Süden, während die Nordwest- und Nordmauer fast nur den heutigen Münsterplatz einschloß. Die Pfarrkirche aber lag außen, weit entfernt von der Umfassungsmauer im Nordosten. Was mag der Grund davon gewesen sein? Wir können nur Vermutungen aufstellen. Ist es der Gegensatz zum alten Quellheiligtum ad an-

*) Darüber vgl. das demnächst erscheinende Bändchen der gleichen Sammlung: Die Kunst am Bodensee.

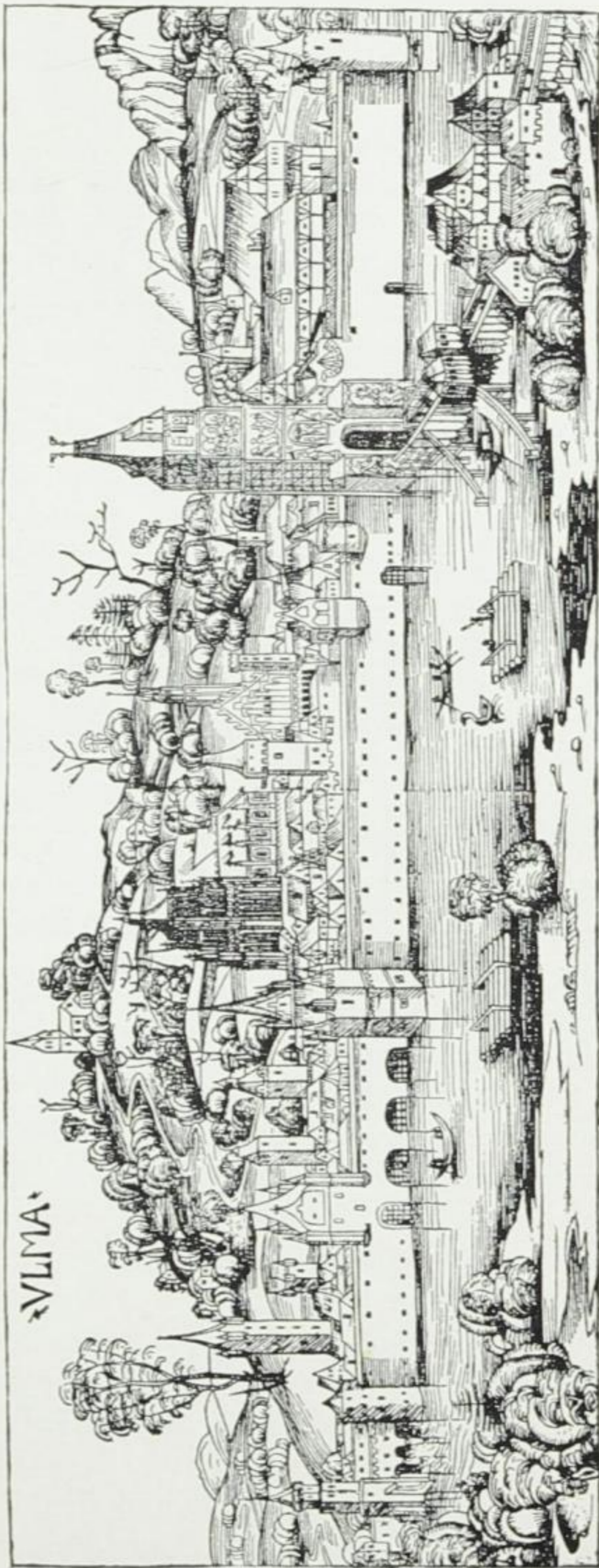


Abb. 5. Älteste Stadtansicht aus Schedels Weltchronik. 1493

tiquas cannas, der die christlichen Glaubensboten bewog, die neue Kult- und Kulturstätte jenem diametral gegenüber zu gründen oder zwang der Sumpfboden, an den Ulama sumpfigste erinnern würde, am Fuß des Michelsberges ein solideres Fundament zu suchen? In diesem Falle hätten wir uns sowohl im Gefolge der alten Glaubensboten, wie der karolingischen Siedelung eine umfangreiche Urbarmachung und Kulturarbeit zu denken.

Der Anhänglichkeit an das stammverwandte Herrscherhaus der Hohenstaufen verdankt Ulm, wie bereits bemerkt, die schwere Heimfuchung des Jahres 1134, den Hohenstaufen verdankt es auch seinen Wiederaufbau, der um 1140 mit aller Macht einsetzte. Die Stadt wurde ums Dreifache vergrößert, stark befestigt und bildete so einen Hauptstützpunkt für die deutschen Kaiser im Süden des Reichs. Das ist auch der Grund, daß Ulm in dem großen, Jahrhunderte lang dauernden Streit zwischen Papsttum und Kaisertum von allen Parteien mit Güte oder Gewalt erstrebt wurde; das ist aber auch der Grund, daß sich zugunsten der Königsvilla die Entwicklung zum selbständigen Stadtstaat verlangsamte. Einen geschichtlichen Niederschlag dieser Tatsache haben wir in der Bemerkung des Schwabenspiegels: der kunic sol och sinen hof gebieten ze Frankenfurt und ze Nurenberc und ze Ulme. Die ausübende Königsgewalt lag in Ulm während Abwesenheit der Kaiser in den Händen eines Vogtes, ursprünglich der Herzöge von Schwaben, und als diese selbst den Kaiserthron bestiegen, in den Händen der mit jener Vogtei belehnten Grafen von Dillingen. So war eigentlich ein Dillingerscher Ammann (minister) oberster Stadtrichter, der seine Kompetenz nur mit der geistlichen Gerichtsbarkeit der Reichenauer über deren Hörige teilte. Allein der mächtige Zuzug in die wohlummauerte Stadt, die zum Handel zwingende Lage drangen unaufhaltsam zur Bildung eines bürgerlichen Gemeinwesens. Im Jahre 1253 stehen wir vor dem ersten Abschluß dieser Entwicklung: Ulm hat für seine „Bürger“ eine eigene Verfassung mit einem minister, scultetus, Schultheißen an der Spitze, dessen Befugnisse mit denen des Ammann konkurrieren; in kurzer Zeit ist dieser Ammann verdrängt; aus der Reichsstätte des Kaisers entsteht die kaiserliche Reichsstadt. Zum erstenmal im Jahre 1309 erscheint Ulm neben der Stadt und dem Domkapitel Augsburg als selbständige und unabhängige Reichsstadt, und wiederum nach zwei



Abb. 6. Ulm aus der Vogelschau nach Merian. 1650

Menschenaltern steht die Stadt Ulm an der Spitze des Schwäbischen Städtebundes zum Schutz und Trutz gegen die städtefeindliche Reichsritterschaft. Sie ist über die Schwelle ihrer größten Blüte getreten, die Entwicklung zum Stadtstaat ist gelungen, zum Stadtstaat mit dem Charakter einer Binnenhansestadt.

Diesen Prozeß hat die Lage der Stadt an zwei großen Flüssen wesentlich beschleunigt. Schon vor der karolingischen Periode und auch während ihr bestand ein Bevölkerungsteil, der auf den Handel geradezu gewiesen war. Wenn uns auch keine historische Urkunde über die Entstehung von Ulms Handelsleben Aufschluß gibt, sicher ist, daß dieses im 11. und 12. Jahrhundert schon weit hin entwickelt war. „Wir sehen, wie im Jahre 1158 die Kaufleute aus Schwaben, zu denen zweifelsohne nach der bedeutenden geradezu tonangebenden Stellung, welche 33 Jahre später die Ulmer einnehmen, auch Ulmer gehört haben, in den berühmten Reichenhaller Salzwerken ihre Salzvorräte einkaufen. In einer Urkunde des Jahres 1191 erneuert Herzog Ottokar von Steiermark zu Gunsten der Kaufleute von Regensburg, Ulm, Köln und Aachen die Marktordnung seines Vaters für Enns und man sieht hier die Stadt im Verein mit den drei bedeutendsten damaligen Handelsstätten genannt und ihre Kaufleute die gleichen wichtigen Rechte wie die Kaufleute jener drei anderen Städte genießen.“ (Nübling.) Im Jahre 1360 hören wir zum erstenmal urkundlich etwas von dem Ulmer Kaufhaus, dem heutigen Rathaus. Sechs Jahre später wurde die Albecker Gret (Gret nach der besten Deutung gleich Leiter, Verkaufsbank) nach Ulm verlegt, d. i. das *ius emporii*, das Recht auf den Alleinhandel mit den Kaufmannswaren Salz und Eisen. Das Salz kam, wie bereits bemerkt, aus den bayerischen Bergwerken in Reichenhall, das Eisen aus Böhmen über Regensburg mittelst den sogenannten Bayerschiffen auf dem Donaurücken, ferner aus der Oberpfalz und aus Kärnten. Das in Ulm eingeführte Eisen gelangte hauptsächlich in die Schweiz und das württembergische Unterland. Der Zoll auf Eisen trug der Stadt sehr viel ein. Zu diesen zwei Handelsobjekten gesellten sich noch der Wein- und Tuchhandel. Zu Österreich, der Lombardei und Venedig unterhielt Ulm frühzeitig besondere Beziehungen. Die Folge war, daß Ulms großer Künstler Hans Multscher an der Brennerstraße in Sterzing seine besten Werke schaffen konnte. Im

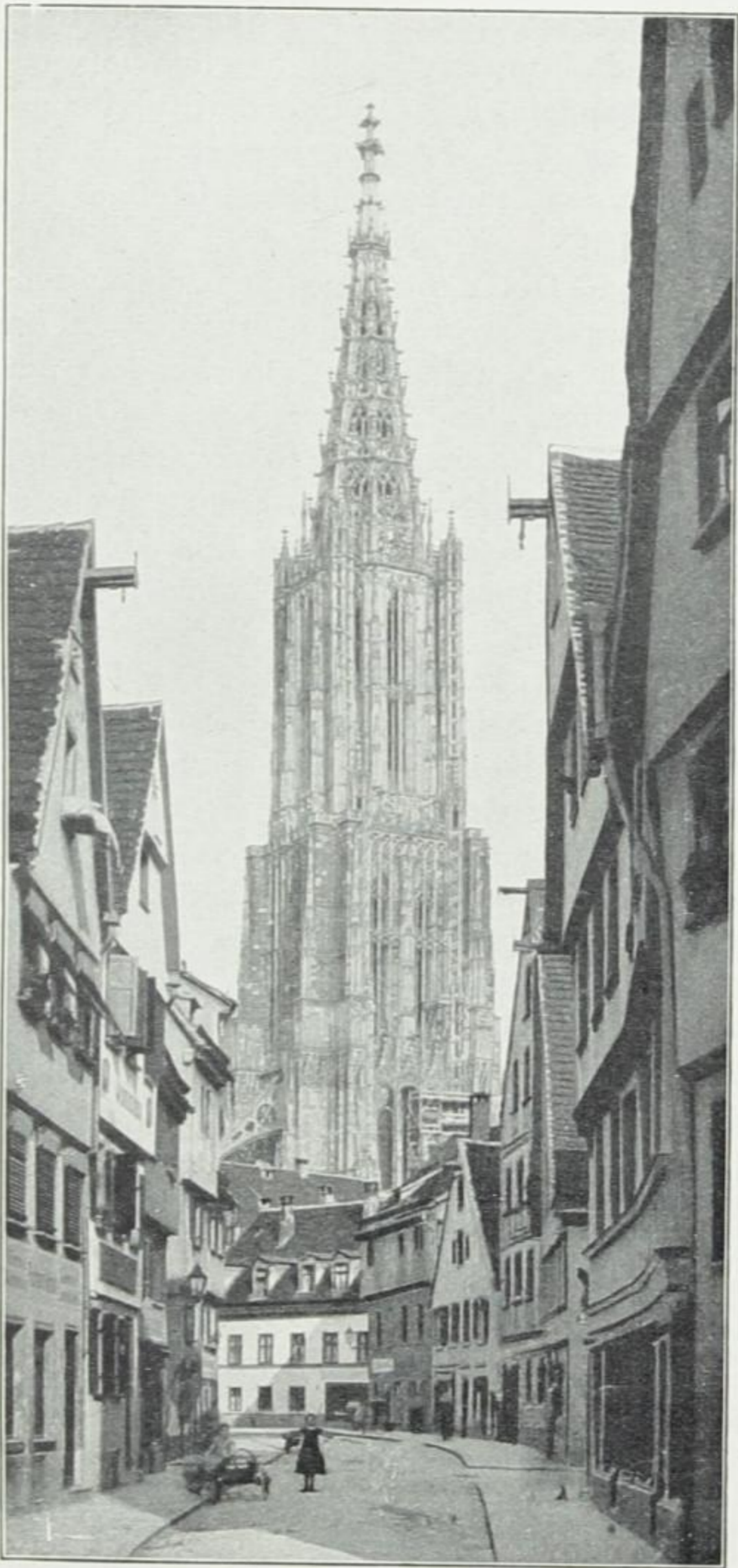


Abb. 7. Walfischgasse mit dem Münsterturm

Jahre 1353 gibt Herzog Albrecht von Österreich, Steiermark und Kärnten der Stadt Ulm das Recht, in allen seinen Landen und Herrschaften zu handeln, sicher zu wandern und zu fahren. Der weiten Ausdehnung des Handels entsprach dessen Nutzen für Stadt und Bürger, das Erstarken zu einem Großhandel im 15. Jahrhundert.

Ulm mußte sich seiner Stellung und dieser Position häufig genug wehren, schwere innere Krisen bewältigen. Am schwersten aber war es durch den seit dem 14. Jahrhundert sich stärkenden Einfluß Reichenaus bedroht. Aus dem Jahre 1327 ist eine Urkunde datiert, die in das Leben der Stadt tief einschneiden sollte. Laut deren Text wurde von den päpstlichen Kommissären für richtig befunden, „daß das Patronatsrecht der Pfarrkirche in Ulm dem Kloster Reichenau zustehe, daß sich die Einkünfte dieser Pfarrkirche jährlich auf 60 Mark Silber belaufen, die Pfarrkirche genanntem Abt und Kloster ewig einverleibt, uniert werde, daß sie ferner vereinbart und aus päpstlicher Gewalt und Autorität bestätigt haben, mit dem Vorbehalt, daß dem Bischof von Konstanz und seinen Nachfolgern der vierte Teil des Zehnten oder der *Quarta canonica* von den Einkünften der Ulmer Pfarrkirche wie bisher bezahlt werde und daß er und seine Nachfolger jederzeit den *vicarium* oder Pfarrherrn instituieren mögen, der von der Ulmer Pfarrkirche Einkommen zu unterhalten sei.“ Schon 15 Jahre früher hatte Kaiser Heinrich VII. in dem Kriegslager von Florenz dem Abt von Reichenau die königliche Villa Ulm samt allen Zubehörden und anliegenden Ortschaften sowie das Recht verliehen, von den Gerichtsgebühren zwei Drittel zu erheben, „was maßen den Reichenauern die Rechtsprechung anging in geistlichen und zeitlichen Sachen und ihn zukamen alle kirchlichen und weltlichen Erträgnisse und von ihm die Bestellung zu beinahe allen Ämtern abhingen vom Stab des Schirmvogtes und Richters an bis zum Stecken des Viehhirten, und vom Torwächter bis zum Schatzhüter.“ Ist dies auch eine behagliche Ausmalung und Übertreibung *Fabris* auf Grund jener gefälschten Urkunde Karls des Großen, so steht doch fest, daß Reichenau als bedeutender Großgrundbesitzer in Ulm unverhältnismäßig großen Einfluß hatte, den das Kloster allerdings des öfteren zum Schaden der Stadt mißbrauchte. Einen mehr als hundertjährigen Kampf hatte Ulm zu bestehen, einen

Kampf auf Leben und Tod, der mit dem endgültigen Sieg der Stadt auslief. Fabri, der fromme und religionsbegeisterte Mönch, dem Ulm zur zweiten Heimat geworden ist, schildert jenen Kampf so frisch und klar, als ob er selbst Teilnehmer gewesen wäre, und er ist Philosoph genug, um ihn objektiv zu beurteilen. Er, der mit Freuden konstatiert, daß die Kultur Ulms aus dem Kultus des Kreuzes erblüht sei, daß „sich die Ulmer sehr gut gegenüber dem Göttlichen hielten“, er, der aufzählt, mit welcher Bereitwilligkeit die Ulmer im Lauf des frühen und hohen Mittelalters immer neu ankommenden Mönchsgruppen Grund und Rechte verliehen, beweist mit den Ausdrücken tiefen Bedauerns, daß die Reichenauer mit gutem Grund aus Ulm verdrängt wurden. Allerdings spielt bei dieser Schilderung die ererbte Abneigung der in Armut lebenden Bettelorden gegen die prachtliebenden Benediktiner eine gewisse Rolle. Die Ulmer, erzählt Fabri, „brachten lange Zeit unter dem Joch und Regiment der Mönche zu und erkannten sie als ihre Herren an und waren ihre freiwilligen Diener, solange die Mönche andächtige Diener Gottes blieben. Als aber die Religion nachließ und die weltliche Pracht bei den Mönchen zunahm, ließ unter Gottes Zustimmung bei den Ulmern die Liebe, Zuneigung und Gehorsam gegen diese Mönche nach; denn sie sahen, daß von ihren Gütern der Übermut zum Ärgernis vieler genährt wurde. Als der Aufwand von Tag zu Tag wuchs, mehrten sich notwendigerweise die Eintreibungen bei den Untertanen und die ungerechten Belastungen, weshalb die beschwerten Ulmer zu seufzen anfangen und unter sich verhandelten wegen Abschüttelung dieses Joches; weil sie jedoch klug waren, so suchten sie die Freiheit nicht plötzlich, sondern allmählich mit der Freundschaft ihrer Herren. Nun nahmen jene beiden Klöster Bebahausen (bei Tübingen) und Reichenau, im Zeitlichen täglich mehr ab, weil das Geistliche schon lange aufgehört hat zu blühen. Deshalb begannen die Äbte gezwungen ihre Rechte allmählich den Ulmern zu verkaufen. Es kauften aber die Ulmer zuerst alle Rechte des Abtes von Bebahausen, der nach dem Abte von Reichenau den größten Besitz in Ulm hatte, und ihre Wohnungen und verwendeten dies zum Nutzen des Gemeinwesens. Der Abt von Reichenau war häufig in Ulm und hielt gleichsam den Hof nicht eines Fürsten, sondern eines Königs, dem die Ulmer nach Bedürfnis Geld liehen und diesen

verpfändete er Zehnten, Zinsen, Abgaben und Rechte, vieles verteilte er auch zum Lebensunterhalt einzelner, anderes verschleuderte er, und es war kein Tag, an dem nicht irgend ein Gut mit seiner Zustimmung ihm entzogen wurde. Einmal waren, wie ich hörte, vor der Fastenzeit fast alle von der Reichenau in Ulm und gaben sich mit den Bürgern dem Lanzenstechen, Tanzen, den Gelagen, Hochzeiten und allen Vergnügungen hin und machten einen solchen Aufwand, daß kein Tag war, an dem nicht ein Dorf oder Zehnten darauf ging. Und hiemit geriet der Abt in solche Schulden in Ulm, daß es sich nicht mehr nur um das Vermögen in Ulm handelte, sondern schon auch sein Vermögen außerhalb Ulm in Frage kam. Dies alles aber trieb nicht ein Abt, sondern mehrere nach einander. Als aber viele Güter verschleudert und Rechte verloren waren, wurden den Mönchen die Augen geöffnet und sie begannen mit den Ulmern zu streiten und zu prozessieren und sich neue unnütze Kosten zu machen. Und so standen sie viele Jahre in Zwiespalt. Daher waren die Ulmer 14 Jahre lang wegen der Mönche in apostolischer Exkommunikation, und doch konnten sie nicht diesen Mönchen geneigt gemacht werden, sondern bemühten sich inständig beim Papst und Kaiser, daß sie von ihnen befreit werden, was jedoch auf keine Weise geschehen zu können schien. Endlich aber kauften die Ulmer mit Zustimmung des Papstes und Kaisers alle Rechte und Güter des Klosters Reichenau und der Stadt Ulm und den Umkreis von vier Meilen um 24000 Goldgulden. Und nicht lange nachher hätten die Ulmer, wenn sie doppelt soviel an Gold gegeben hätten, wegen der Veränderung der Verhältnisse nichts ausgerichtet. Daher nahm bei dem Abt und den Mönchen eine gewaltige Erbitterung zu, daß sie Güter von solchem Wert so beispiellos billig verkauft haben. Der Abt zog nun, nachdem er das Geld erhalten hatte, so von Ulm ab, daß auch nicht eine Klaue, die sein gewesen wäre, darin zurückblieb. Ähnlich kauften sie die Rechte, Besitzungen und Güter des Abtes von Bebahusen, der viele in Ulm hatte, daß er nicht einen Halm mehr daselbst hatte. Auch von anderen, sei es Geistlichen oder Weltlichen, die irgend etwas von der Stadt zu haben schienen, kauften sie ihre Rechte ab und machten die Stadt frei. Und es gibt heute keine Stadt im Reich, die, ich sage es kühnlich, freier wäre als Ulm, in der kein Fürst, kein Bischof, kein Abt etwas hat,

außer unter der allgemeinen Steuer der Stadt.“ Vorbereitet war diese Lostrennung von der Reichenau bereits durch verschiedene Verordnungen Karls IV.; allein erst der freie Wind, der von den großen Reformkonzilien ausging, machte Ulms Sache siegreich und für jene Zeit charakteristisch. Die endgültige Ablösung der Reichenauer Rechte und Besitzungen wurde auch tatsächlich vom Konzil zu Basel 1446 gutgeheißen. Man mag sich fragen, woher die Ulmer die zahlreichen Mittel nahmen, um innerhalb weniger Dezennien so gewaltige Herrschaften wie die der Grafen Werdenberg, Helfenstein neben vielen kleinen Besitzungen zu erwerben, zu einer Zeit, die große Opfer für den Münsterbau verschlang, die nicht ungefährliche Zwistigkeiten im Innern

Fischer, Ulm

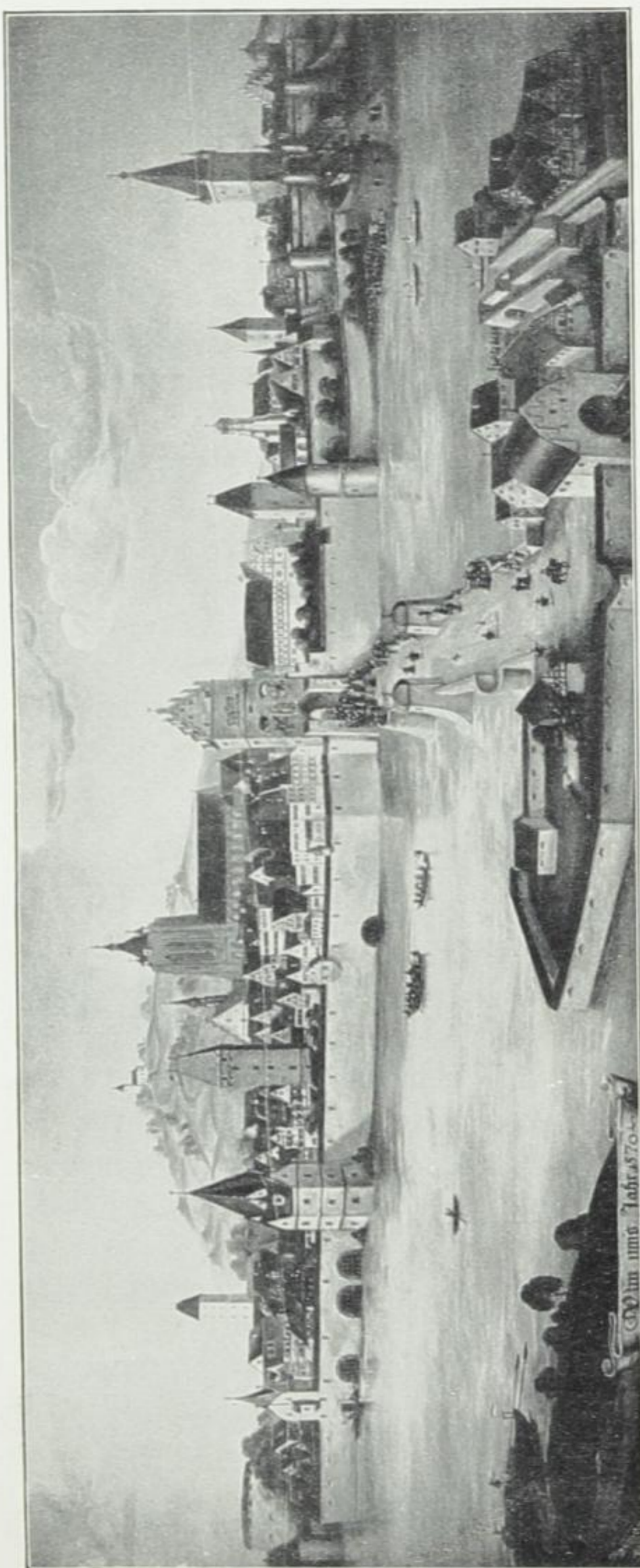


Abb. 8. Ulm um 1570

und schwere Kämpfe gegen auswärtige Feinde sah. Wie weit verbreitet muß Ulms Handel gewesen sein, wenn sein Gewinn solche Belastungen ertrug. Wüßten wir nichts von ihm aus geschichtlichen Quellen, so müßten wir in Anbetracht der genannten Tatsachen eine geradezu überschwengliche Leistung von ihm voraussetzen. „Ulm ist durch den Schweiß seiner Kaufleute zu solcher Höhe erhoben worden und könnte heute nicht bestehen, ohne die Sorge seiner Geschäftsleute“ sagt Fabri und fügt bei der Beschreibung von Ulms Ständen bei: der fünfte Stand der Kaufleute ist ein bedeutender und gewissermaßen Hauptstand, zu dem einerseits die Adeligen und Patrizier, andererseits die niederen Stände eine gewisse Beziehung haben. Denn wenn einer von den oberen Ständen in seinem Vermögen herunterzukommen anfängt, dann steigt er alsbald in diesen Stand herab, um wieder zu Kräften zu kommen. Wenn einer von den unteren Ständen der Handwerker vorwärts kommt, hebt er sich sogleich in diesen Stand herauf, um noch mehr vorwärts zu kommen. Diese Kaufleute zieren die Stadt Ulm im Innern, nach außen aber verschönern sie dieselbe. Denn niemals wäre sie zu solchem Reichtum gekommen und hätte solchen Namen und Ruf erlangt, wenn nicht die Kaufleute dies bewirkt hätten.“ Wie in allen größeren Städten spielte sich mit deren Ausdehnung und Erstarkung auch in Ulm ein Kampf zwischen den Patriziern und den Zünften, dem organisierten Handwerker- und Arbeiterstand ab, denen freilich auch die Künstler angehörten, da ja im Mittelalter die Kunst wirtschaftlich und sozial höchstens als Kunsthandwerk aber im übrigen als zünftig angesehen und behandelt wurde. Nachdem die Stadt auch diesen Streit glücklich überwunden hatte, stand sie um die Wende des 14. Jahrhunderts so gefestigt da, daß sie in Politik und Kunst nicht bloß Schwaben, sondern die ganzen oberrheinischen Gaue beherrschte. Fabri besingt diese Glanzzeit mit folgenden Worten: „Unter eines Abtes Regierung erschlaffte Ulm in langer Trägheit, und in sich hinschwindend und von seinem schläfrigen Körper niedergedrückt lebte es weder nach Vernunft, noch blühte es durch Reichtum, noch wuchs es an Menge des Volkes, sondern lebendig tot stand es ohne Namen und Ruf da wie eine Null. Plötzlich aber wurde es an dem Rad des Schicksals hängend in die Höhe getrieben und unter die ruhmreichen, ältesten und reichsten Städte versetzt, und bekam einen Namen

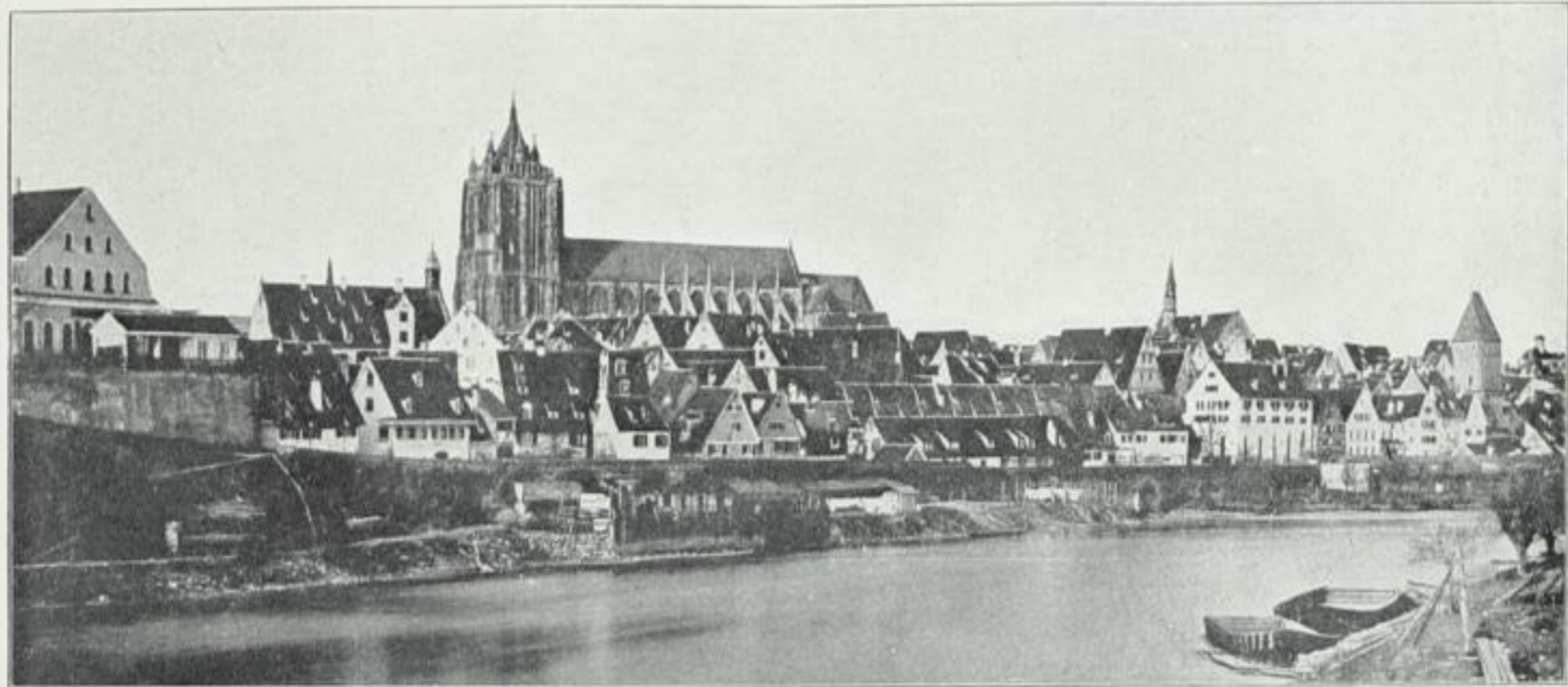


Abb. 9. Ansicht von Ulm mit dem Münster

und Ruf, so daß die Stadt jetzt die Herrin der edelsten Grafschaften und Baronien, Herrschaften, Städte, Dörfer, Burgen, Felder und Wälder ist, erlauchte Grafen, edle Barone und tapfere Kriegerleute, sehr viele ausgezeichnete Edle, Knechte und Diener hat und ein Schrecken gewaltiger Fürsten ist, gegen die so oft Kämpfe ausgehen von dieser Stadt, auf die ganz Schwabenland wie auf seine Hauptstadt sieht. Denn die Beobachtung ihrer überlieferten Gesetze hat diesen Bürgern die Augen geöffnet, ihre Vernunft geschärft und ihnen Kühnheit, Kraft, Macht und Reichtum gebracht.

Vor 70 Jahren waren kaum zwei Bäcker, wo es jetzt 20 sind; nicht 2 Goldschmiede, wo es jetzt 20 sind. Und vor der Vermehrung der Universitäten waren so viel fremde junge Scholaren, als jetzt Angehörige auf einer Universität sind, und war eine große und bekannte Bachantenschule in Ulm. Und kurzum alle Künste und Handwerke sind heute dreimal größer als vor 70 Jahren und sie nehmen von Tag zu Tag zu, weil sie nicht nur für die Bürger arbeiten, sondern für ganz Schwaben, und die Waren und Werke der Ulmer nach weit entfernten Gegenden gebracht werden. Aber zwei unverhältnismäßig bedeutende und fast für nichts geachtete Kunstbetriebe finden in Ulm statt, deren Produkte weithin verbreitet werden, nämlich das Abendmahlsbrot und die Spielkarten. Denn viele bereiten Hostien und bringen sie bis in die Alpen bis nach Innsbruck, Bozen und Trient. So gibt es in Ulm auch so viele Kartenmacher und Kartenmaler, daß sie in Fässern die Karten nach Italien, Sizilien und nach den entferntesten Inseln des Meeres und in jede Gegend schicken. Ich schweige von den Barchettstücken und mehrerem anderen, was von Ulm in die äußersten Gegenden der Welt gebracht wird. Auf der Bleiche werden zur Sommerszeit Tücher in solcher Menge bearbeitet, daß ihre Zahl auf 60000 geschätzt wird, nach Abzug der Vaskanischen, die schwarz gefärbt werden. Darum ist ein gewöhnliches Sprichwort, daß es keine Stadt in Alemannien, aber auch nicht in Italien und Frankreich gebe, die einen so köstlichen mit der Stadt zusammenhängenden Rosengarten habe, wie Ulm, das eine große mit weißen Blumen besäte Wiese hat, von denen viele Tausend arme und reiche Menschen leben und sich nähren.

Mit großem Eifer wird die Stadt in der Reinlichkeit erhalten: Von der Iller erhält sie Holz, von der Donau verschiedene Waren,

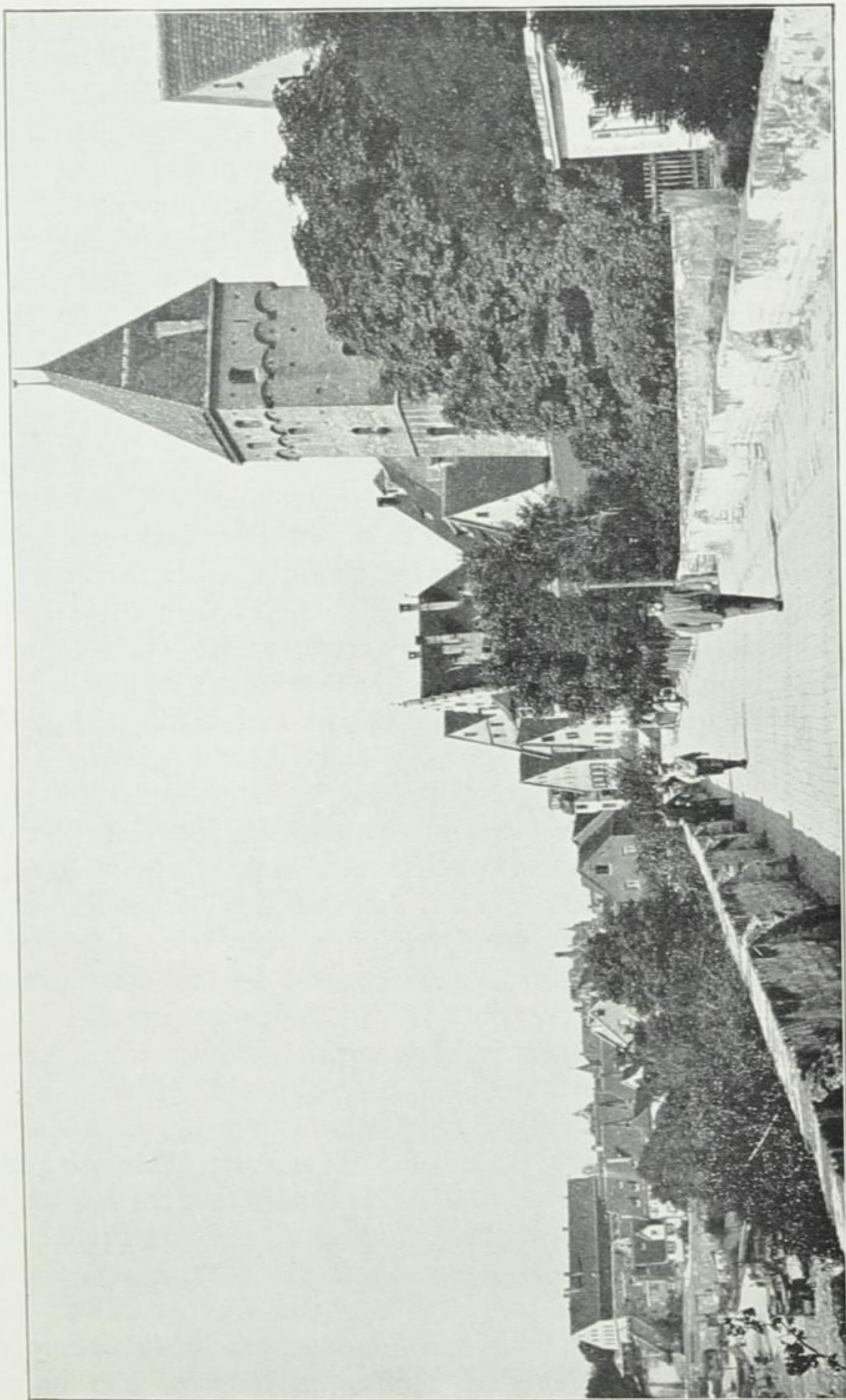


Abb. 10. Auf der Stadtmauer an der Donau

besonders jedoch Eisen von oben herab, und auf der Donau selbst schickt sie ihre Waren auch anderen Völkern zu. Die Blau aber führt nichts auf Schiffen weder herbei noch fort, sondern bringt durch sich selbst der Stadt sehr viel Gutes; deshalb geht sie nicht außen an der Stadt vorüber, sondern rennt gegen sie heran; dringt gleichsam als ein zum Haus gehöriger, mächtiger Bürger ein, bespült die Stadt selbst, führt den Schmutz ab, mahlt das Mehl, speist alle Gassen mit ihrem Wasser und unterbricht ihre Dienste nie auch nur für einen Augenblick, auch wird sie keinen andern Weg oder Stromrichtung nehmen können als mitten durch Ulm. Daher gibt es keinen Gestank der Kloaken und Abtritte wie anderwärts, sondern durch unterirdische Gänge geht alles ab. So sehr lieben die Bürger der Stadt die Reinlichkeit, daß sie einmal beschlossen, daß kein Leichnam mehr innerhalb der Mauern begraben werden dürfe, und sie hätten durchaus ihre Leichen nach Allerheiligen hinausgetragen, wenn sich die Prediger und Minoriten nicht widersetzt hätten. Nichts gibt es, was so sehr die Straßen beschmutzt und die Luft verpestet, als die Menge der Schweine, welche überallhin ihren Unrat bringen; ich glaube, wenn die Schweine nicht wären, daß kaum eine so reinliche und gesunde Stadt sich finden würde. Ich habe keine Stadt gesehen, in der die Leute allgemein so gern sind, wie in Ulm, Arme sowohl als Reiche. Hier findet man alles, was zum menschlichen Leben gehört, um wenig Geld (*pro denario*). An den Samstagen ist Wochenmarkt, und so groß ist der Lärm der auf den Plätzen Kaufenden und Verkaufenden, wie wenn es Jahrmärkte wären, besonders jedoch auf dem Platz, wo der Weinmarkt ist und wo manchmal 300 Wägen und Fuhrwerke mit Wein beladen stehen. Ich glaube nicht, daß es einen ähnlichen Weinmarkt in Schwaben (*Alemania*) gibt, wo so viel Wein auf Fuhrwerken feilgehalten wird und so plötzlich verkauft worden ist, denn vor Mittag ist oft alles verkauft und zwar nur für grobes Geld; denn der Wein wird nicht um Sechser, Groschen oder Kreuzer verkauft, sondern ist nur um Gulden und böhmisches Geld feil. Und so herrscht Freude und Wohlstand in der Stadt: Denn wenn ein Mensch am Gottesdienst, an Religion und am Anhören des Wortes Gottes seine Freude findet, an Orgelspiel und Schmuck, am süßen Gesang der Scholaren oder der lieblichen Musik, an langem oder kurzem

Gottesdienst, so wird er alles in Ulm täglich finden. Wenn aber jemand an irdischen und weltlichen Dingen seine Freude hat, so wird er dafür in Ulm in weitestem Maß gesorgt finden. Hier gibt es Spiele, hier Schaustellungen, Geselligkeit, hier kann man einen Rausch trinken, hier gibt es schöne schmuckreiche Frauen, hier außergewöhnlichen Prunk, hier Müßiggang, hier emsige Arbeit, hier vernimmt man die Tagesneuigkeiten von Osten und Westen mehr, als in irgend einer Stadt Schwabens.“ Und zusammenfassend sagt Fabri:

„Was wunderbar zu sagen ist, fünf großartige und bedeutende Werke haben sie unternommen, die sozusagen zu einer und derselben Zeit im Verlauf von 50 Jahren vollendeten; wenn diese ein mächtiger König zugleich ausgeführt hätte, so wäre er ohne Zweifel als hochgefinnt, kühn und mächtig gepriesen worden. Und diese 5 Dinge vollbrachten die Ulmer zu derselben Zeit. Das erste war die Befestigung der Stadt, das zweite die Gründung der Kirche der heiligen Jungfrau, das dritte das Bestehen von Schlachten und Belagerungen, das vierte der Ankauf von Herrschaften ringsum, das fünfte der Loskauf der Stadt von den Mönchen.“

Wir begreifen Fabris begeisterte Sprache; er singt das hohe Lied von Ulms größter, ja einzig größter Zeit, deren mächtige Ausläufer noch in seine Tage hereinragen. Drei bis vier Menschenalter hat diese Blüte gedauert, es war gleichsam ein glorreicher Tag, ein Festtag der Kunst, und als Fabri sich seiner freute, neigte er sich bereits dem Abend zu. Nur noch wenige Dezennien trennten Ulm von dem Geschick, das die Reformation im Gefolge hatte. Als die Stadt endlich sich von diesen Schrecken erholte, hatte es längst den Anschluß an die Kunst versäumt; anstatt zu führen, wurde sie geführt.

Abb. 11.

Siegel des
Barfüßerklosters



Abb. 12. Ansicht der ehemaligen Barfüßerkirche

II. ULMS BAUKUNST UND STADTBILD IM MITTELALTER

LIEGT die romanische Periode von Ulms Kunstgeschichte völlig im Dunkeln, so sind auch die matten Strahlen, die das Zeitalter der Frühgotik kümmerlich erleuchtet haben, im Laufe des 19. Jahrhunderts nahezu verschwunden. Von einer unseligen Abbruchsfucht wurden sie gelöscht. Und doch hat ein pietätvoller neuerer Maler einiges der Nachwelt überliefert: das Minoriten-

Kirchlein, das Gotteshaus der Barfüßer, kurz einst benannt das Kirchle. (Abb. 12.) Es war das lebendige Zeichen, daß auch Ulm wie so viele andere schwäbischen Städte durch die Bettelorden mit dem Übergangs- und frühgotischen Stil bekannt geworden ist. Die üppige Pracht der französischen Kathedralen konnten und durften jene nicht bringen, die äußerste Armut und Einfachheit zum Prinzip in allen Lagen erhoben hatten. Im Jahre 1206 zogen die Minoriten in Eßlingen, wenige Dezennien später in Ulm ein, hier wie dort bauten sie die ersten frühgotischen Kirchen. Kurz nach ihnen kamen die gefinnungsverwandten Dominikaner. Beide Orden betonten in ihren Kirchen vor allem die Predigt-halle und waren mit Turm- und Verzierungsanlagen äußerst spar-sam. Sie beherrschten ein Jahrhundert lang die kirchliche Ban-kunft Schwabens so stark, daß nicht einmal die einflußreichen Hirsauer mit ihrer Bauschule Platz fassen konnten. Der schwäbisch-bayerische Volksstamm hielt an den einfachen Anlagen fest, und wo er Turmbauten größeres Interesse entgegenbrachte, bevorzugte er Osttürme. Hirsaus Westturmfassade blieb vereinzelt, nicht ein-mal die Tochtergründungen nahmen sie an. Erst zu Beginn des 14. Jahrhunderts wollte den zu Macht und Wohlstand gelangten Reichsstädten die ererbte Einfachheit nicht mehr gefallen und offenen Herzens nahmen sie die Baumeister auf, die vom Ober-rhein her eine neue Bauweise, einen luxuriösen Stil brachten. Man hat sich gewöhnt, die Stiftskirche von Wimpfen im Tal als die Brücke zu betrachten, die Elsaß und Schwaben verbindet. Wimpfens Bauhütte soll in enger Beziehung zu Straßburg ge-standen und den Bau der Reutlinger Marienkirche aufs nach-haltigste beeinflußt haben. Zum erstenmal sah hier Schwaben eine hochgotische Kirche mit ausgesprochenem Westfassadenbau und der Basis für das Entstehen einer Monumentalplastik. Rasch folgten andere Städte Reutlingens Beispiel, und auf diese Vor-gänge dürfen wir die umfangreiche Bautätigkeit beziehen, die urkundlich mindestens ab 1348 an der alten Frauenkirche über Veld zu Ulm einsetzte und die viele Stiftungen verschlang. Es war der Um- bzw. Erweiterungsbau der frühgotischen, im Stile der Bettelorden erstellten Kirche in die Pracht der Hochgotik. Wohl hören wir bereits im Jahre 1286 von Bautätigkeit an der alten Pfarrkirche in einem Brief, der allen jenen den Ablass ver-

hieß, die zum Bau oder zu den Zieraten des Gotteshauses beisteuerten. Wohl werden wir im Jahr 1292 mit einem Steinmetz- und Zunftmeister C. bekannt; wie umfangreich diese Zunft gewesen sein muß, geht daraus hervor, daß besagter Zunftmeister an der Spitze der übrigen Zünfte genannt wird. Allein diese Bautätigkeit wickelt sich noch durchaus innerhalb des alten Bauprogramms ab.

Schon während die Pfarrkirche über Veld im hochgotischen Stil umgebaut wurde, tauchte in Ulms Bürgerschaft der Plan eines Neubaus auf. Ulm war an die Spitze des schwäbischen Stdtbundes gelangt, Ulm sollte auch durch ein mächtiges Wahrzeichen seiner Kraft und seines Reichtums an der Spitze der schwäbischen Kunst marschieren. Darum fand jener Plan begeisterte Unterstützung um so mehr, als noch andere Gründe die Verlegung der Stadtpfarre in den Burgfrieden als höchst empfehlenswert erscheinen ließen. Verschiedene Bauteile wanderten an den neuen Bau und wir treffen, von der bezeugten Übertragung besonders geschtzter Plastik abgesehen, in den Mauern des späteren Münsters Steine und Kapitelle im hochgotischen Stil, ein Zeichen, daß die alte Kirche im genannten Stil umgebaut wurde. So fand sich beispielsweise in der Nordschiffwand ein Stein, auf dem der nach unten gewandte Kopf des Todes *al fresco* gemalt ist. Wie weit diese Materialberfhrung der selbständigen Existenz der alten Kirche über Veld geschadet hat, ob sie gleich nach dem zum Gottesdienst fertig gestellten Chorbau des Münsters abgebrochen worden, ist eine Streitfrage, die sich nicht mit völliger Sicherheit entscheiden läßt. Die Wahrscheinlichkeit aber spricht dafür, daß sie in einfachem Zustand erhalten und erst im Reformationszeitalter abgebrochen wurde. Wir erfahren zwar aus einer alten, dem Bruder Fabri zeitgenössischen Chronik: *item 1376 jar wardt die schone Kirche zu aler heiligen vor der mauer Ulm zerfert und die stainen bilt auffgehauen, in dz stettlin Ulm gefurt, alda eine neue kurch gebauen wordenn in der ehr unfer lieben frauen willenn. ursach diser zersterung und verenderung war der neid zwischen zweien furnehmen Burgern.* Allein bereits diese Chronik und auch Fabri nennen die alte Frauenkirche über veld fälschlicherweise die Kirche zu Aller Heiligen. Im Jahre 1372 wurde eine Allerheiligenkapelle zum Andenken an den bei Altheim gefallenen

Schau hier die schöne Münster an, so steh in Vm auf weitem plan;
 Denn segne die so Gottes Wort verkündigen an diesem ort,
 gib ihnen einen starken müth, das sie nicht fürchten fleisch und blut;
 Schüt für aller Notgefahr, die Obrigkeit all Zeit und Jahr.
 Der Christlichen Gemein wolst geben, das Sie mog nach dem Willen leben,
 Uns allen gib nach dieser Zeit, die Ewig Freud und Seeligkeit.
 Von mir Johann Ludwig Dürcklin in Vm, den 13. Augusti
 im Jahr Christi 1675.

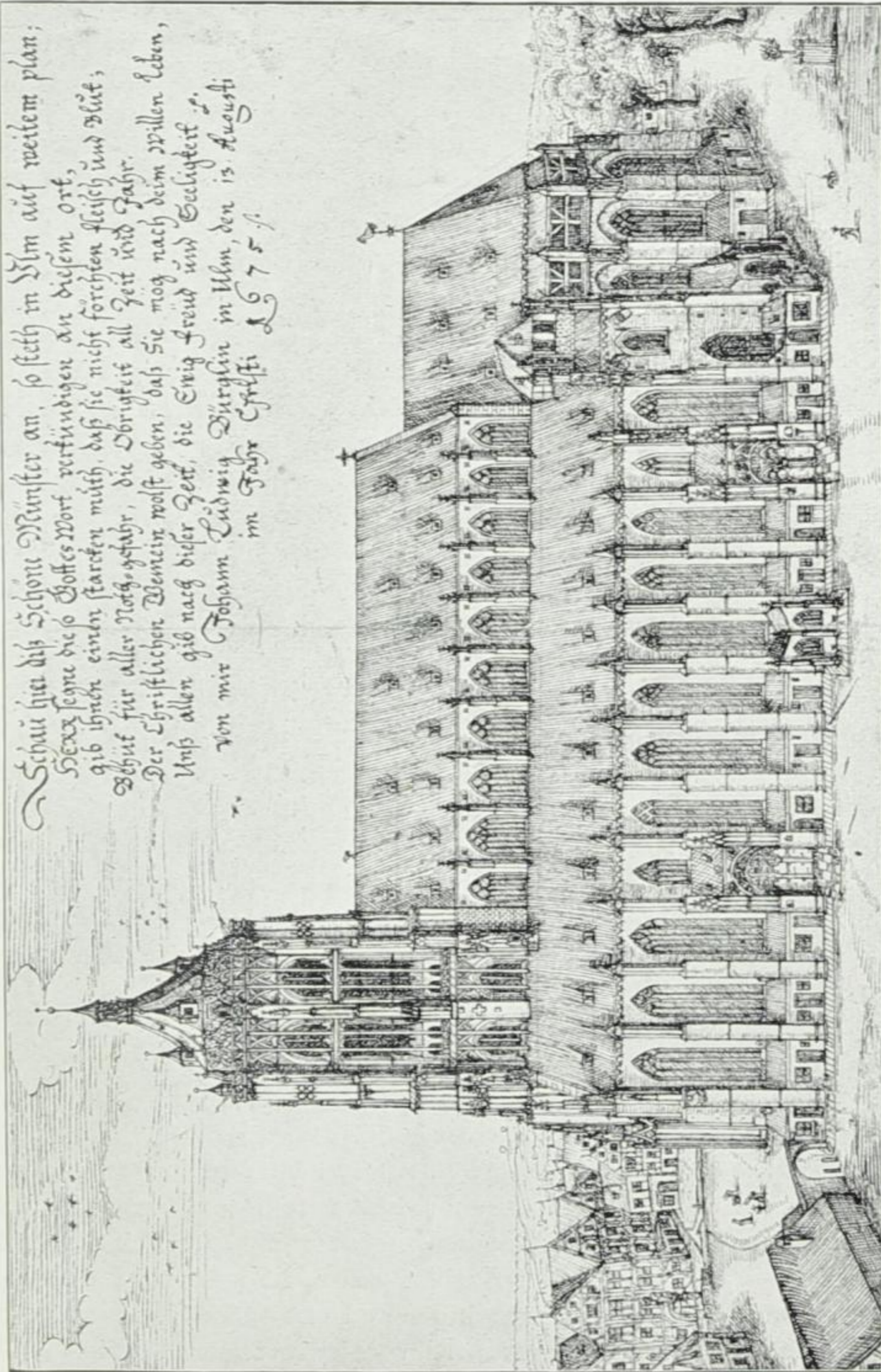


Abb. 13. Das Münster nach einer alten Federzeichnung

Hauptmann Besserer gegründet. Es war und blieb eine Kapelle, die auf dem Kirchhof der alten Frauenpfarre neben dieser stand. Urkundlich wird die Kapelle zum erstenmal im Jahre 1375 erwähnt, in einer Stiftung an den Pfarrer Johan Güß, sinen helfern und allen Altaristen (Kaplänen) auch „ainem ieglichen capplan und befinger aller hayligen capelle, die in dem kirchhof daselbs zu unfreder frowen ist gelegen.“ Im Jahre 1419 wird eine Messe zu der „alten Pfarre in Ulm“ gestiftet und darauf bezugnehmend sagt eine Urkunde, daß die Messe „zu der alten Pfarre zu allen hailigen ennot velds hie zu Ulme uff den altare in der gerechten abfytten derselben kirchen, der in ere sant Barbaren und Wendelins geweyhet ist, von nuwen gewidmet und gestiftet sy.“ Diese alte Pfarre ist also nicht eine kleine Kapelle, sondern eine „kirchen“ mit verschiedenen Altären, sie ist eine Pfarrei, nicht eine Kaplanei. Offenbar hat man zur Zeit der neuen Münsterpfarre die alte, um kurz zu unterscheiden, „Die Pfarre ze Allerheiligen“ wegen der neben ihr stehenden Allerheiligenkapelle genannt; dieser Sprachgebrauch hat sich so eingebürgert, daß die Chronisten, insbesondere Fabri und die oben zitierte anonyme Chronik die alte Pfarre in ihren Berichten Allerheiligenpfarrerei nennen. Wenn Augenzeugen sahen, wie Portalfelder mit ihren Reliefs aus der eben im Um- und Erweiterungsbau befindlichen alten Pfarrkirche ausgebrochen wurden, so konnte man in Anbetracht der üblichen Übertreibung des Volksmundes wohl von einer „Zersterung“ reden und in diesem Ausdruck hat dann das Ereignis seinen Niederschlag in schriftlichen Überlieferungen gefunden. Daß übrigens diese „Auffhauung der stainen, bilt“ und deren „Überführung in dz stettlin“ bereits im Jahre 1376 geschah, also noch ein Jahr vor der Grundsteinlegung des Münsters, bevor nur von Ferne Aussicht vorhanden war, daß die Giebelfelder eingesetzt wurden! Sollte dieses übereilte und kopfloße Vorgehen nicht auf jenen Neid der „furnehmen Burger“ zurückzuführen sein vielleicht so, daß sich die Stifterfamilie der „stainen bilt“ mit einer anderen am Bau und Schmuck der alten Kirche beteiligten, entzweite und nun kurzerhand ihre Skulpturen herausreißen und ins stettlin überführen ließ, da sie hier Aussicht hatte, sie wenn auch erst nach Jahren am Münster unterzubringen? Denn „der Neid zwischen zweien furnehmen Burgern“ wird von jener Chronik lediglich als

Urfache der Skulpturenüberführung angegeben, nicht etwa als Grund zum Abbruch der alten Kirche oder gar als mitbeeinflussender Faktor für den Bau einer neuen Kirche.

Nun finden wir allerdings wie oben bemerkt, in den Mauern des Münsters verschiedene Teile, die von einem älteren Bau stammen. Unter dem südlichen Seitenschiffdach am südwestlichen Pfeiler sind als Überkragung bearbeitete Steine, die von einem früheren Bauwerk stammen, in Verwendung. Es sind Bogensteine, Bogenanfänger mit Profil, Hohlkehle und Blatt. Wir können ferner auf frühgotische Kapitelle am Äußern und Innern der Nordschiffwand hinweisen, und insbesondere darauf, daß in einer Höhe von fünf bis sieben Metern um das ganze Münster herum eine Mauerbasis aus Kalksteinquadern zieht. Da indes das Münster als Backsteinbau gedacht und auf jener Basis tatsächlich fast nur Backsteinmauerwerk aufgesetzt ist, so dürfen wir annehmen, daß diese Quadern von älteren Bauten stammen. Es ist dabei zu bedenken, daß im Jahre 1376 die alte Augustinerkirche zu den Wengen im Westen der Stadt abgetragen wurde. Stift und Kirche befanden sich ursprünglich auf dem Michelsberg im Norden der Stadt. Teils aus Wassermangel, teils in der Absicht, seinem auf der Blauinsel errichteten Eisenhammer und Mühlenwerk nahe zu sein, siedelte das Stift im Jahre 1315 vom Berg in die Ebene, baute sich dort wahrscheinlich im spätromanischen Stil Kirche und Kloster. Beide wurden oft stark beschädigt und wohl im Übergangs- bzw. gotischen Stil renoviert und umgebaut, um dann 1376 vollständig unter Rücksicht auf die unruhige Zeit abgebrochen zu werden. Wie ein Gründungsrelief über dem Eingang besagt, ist im Jahre 1399 die Wengenkirche an ihrem jetzigen Platze in spätgotischem Stil einem Neubau unterzogen worden. Bemerkenswert erscheint die Krümmung der Längsachse beim Eintritt in den Chor. Derartige Beispiele kommen mehrfach in Frankreich vor, aber auch in Ulm selbst war dieser Fall schon vorgebildet, nämlich in der alten Barfüßerkirche. Im Jahre 1743 bekam der gotische Außenbau der Wengenkirche eine neue Ausstattung im Stil des Rokoko, so wie die Kirche sich noch heute präsentiert. — Könnten demnach nicht auch von dem 1376 abgebrochenen alten Bau Teile an und in das Münster gewandert sein?

Im Jahre 1377, so erzählt der Chronist Fabri, gingen die Ulmer

daran, ihre alte Pfarre über Veld in die Stadt hereinzuverlegen. „Denn sie fürchteten, daß wenn das Volk sich außerhalb der Kirche befinde, eines Tages Verrätereien und Übergabe der Stadt statt-

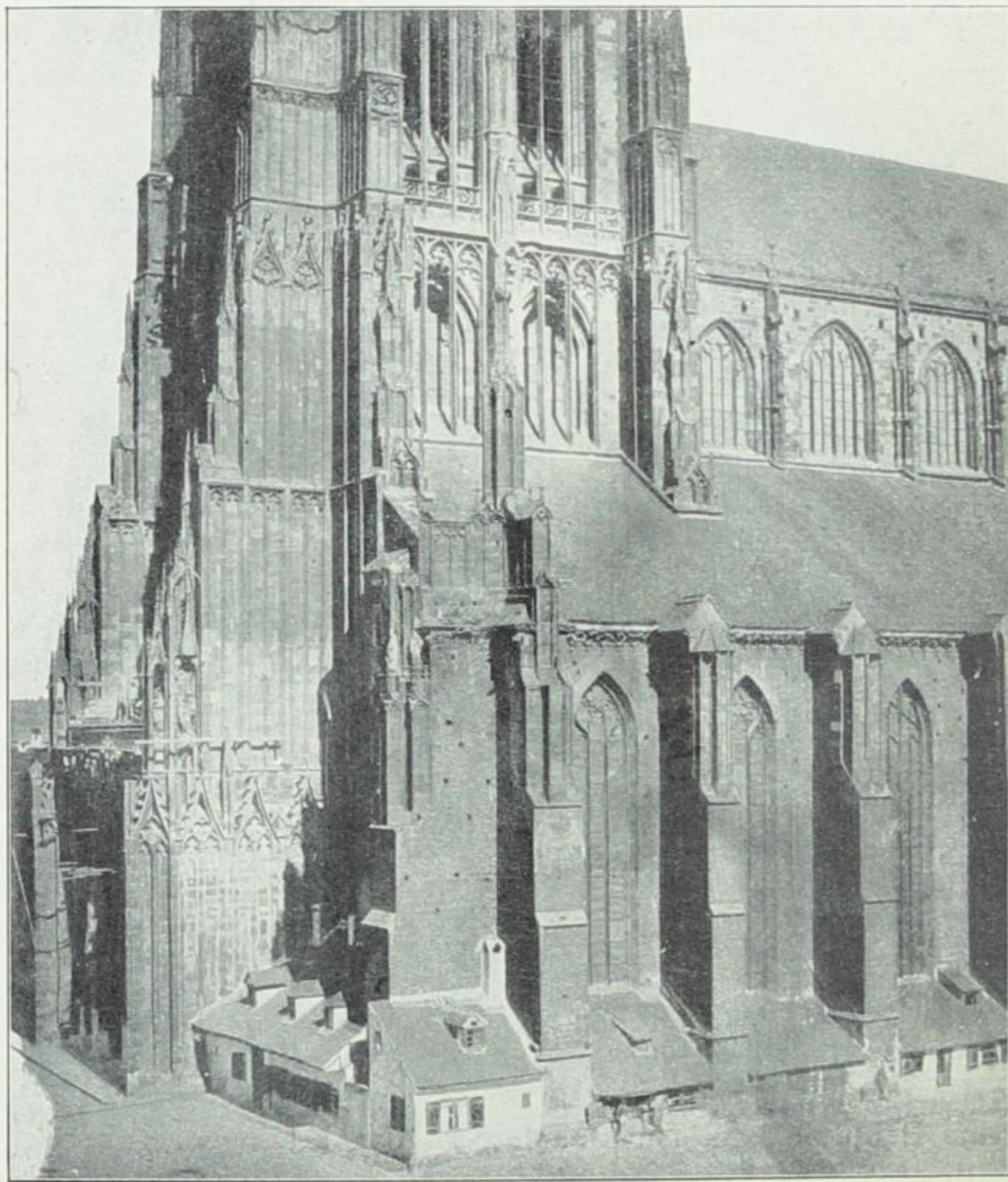


Abb. 14. Das Münster vor seiner Wiederherstellung in der Neuzeit

finden, die Stadt erobert und das Volk draußen in Gefahr gebracht werden könnte, weil damals die Zeiten ziemlich unruhig waren. Auch konnte man bei großen Festen nicht gut dem Gottesdienste bei Nacht anwohnen, weil die Tore nicht geöffnet wurden, und

viele blieben auch an den Sonntagen der Kirche fern, die entweder nicht herauskommen konnten oder wollten. Auch sah man, daß das Volk den Predigern und Minoriten zu ihren Kirchen und Bauten reichlich beisteuere und vieles denselben Klöstern gegeben werde, was der Pfarrkirche gegeben worden wäre, wenn sie in der Stadt gelegen wäre. Überdies bestellten viele bei den Klöstern ihre Gräber, die sie nicht geändert hätten, wenn die Pfarrkirche mit dem Kirchhof in der Stadt gebaut gewesen wäre. Als nun der Beschluß gefaßt worden war, bestimmten sie, die Pfarrei überhaupt in die Stadt zu verlegen, was jedoch für sie wegen der Gräber der Ihrigen und wegen des trefflichen Schmucks und Verzierung der Kirche schwierig war. Es war nämlich, wie oben gesagt worden ist, die Kirche sehr kostbar. Daher wählten sie einen Platz zur Errichtung der neuen Kirche zu Ehren der heiligen Jungfrau fast in der Mitte der Stadt, wo schon lange eine Schwitzstube stand mit mehreren anderen Häusern. Diese Häuser kauften die Bürger und reinigten den Platz, um die Fundamente zu legen. Als nun auf dem geebneten und gereinigten Platz die Größe, Länge und Breite der zu erbauenden Kirche bezeichnet war, bauten sie in den Kreis selbst hinein und eine hölzerne Kirche und hölzerne Altäre mit Trägern, in welcher bis zur Aufrichtung der Kirche der Gottesdienst gehalten werden sollte. Denn sie eilten, die Kirche schneller in die Stadt hineinzubringen, weil ihnen Überfälle drohten und das Werk groß war und zudem die Stadt noch nicht ringsum eine Mauer hatte. Daher eilte jedermann, Frauen und Männer, Alte und Junge, Reiche und Arme, Geistliche und Weltliche zur Arbeit herbei. Also im Jahre des Herrn 1377 lösten die Ulmer die alte Pfarre, die Kirche zu Allerheiligen, auf und führten und trugen alles auf den Schultern in die Stadt an den zum Bau der Kirche bestimmten Platz, und als alles herein gebracht war, gruben sie die Fundamente der Mauern bis aufs Wasser und schlugen in den Schlamm Pfähle aus dem stärksten Ulmenholz ein, um darauf die Grundsteine und großen Felsblöcke zu legen, die eine so gewaltige Masse tragen sollten. Es war aber schauderhaft anzusehen die Tiefe, die Größe und der ringsherumgeführte gewaltige Kreis des Grabenwerks. Denn dieser Kreis beträgt ringsherum 464 Schritt. Als nun der Platz zum Fundament bereit stand, kündigten die Werkmeister den Ratsherren an, daß die Fundamente

zu legen seien, und da dies das Werk der Ratsherren war, mußten mit Recht die Vornehmeren von ihnen den ersten Stein legen, dieweil sie dieses große Gebäude auf Kosten ihrer Stadt anzufangen, zu vollenden und abzuschließen beabsichtigten und beschloffen, daß keine Bitte hiefür außerhalb Ulms stattfinden solle, und keine besonderen Ablässe hiezu erlangten und keines Fürsten Hilfe anriefen mit Ausnahme des edlen Grafen von Wirtenberg, dem ein Teil des Baugrundes zu gehören schien, mit Rücksicht auf die Kirche des heiligen Georg und des ehemals an dieser Stelle von den Wirtenbergern gegründeten Klosters; denn von diesem Grafen mußte man die Zustimmung erbitten. Gerne aber willigte der edle Graf ein, da er die Hochherzigkeit dieser Bürger bewunderte, daß sie ein so staunenswertes Werk mit eigenen Kräften auszuführen sich vornahmen. Als nun im ebengenannten Jahr der letzte Tag des Juni angebrochen und die ganze Geistlichkeit und das ganze Volk an der Baustelle versammelt war, so waren sie bereit, feierlich den ersten Grundstein zu legen. Nach dem Beschluß des Rates stieg der angesehene Herr Ludwig Krafft, der damals die Bürgermeisterwürde inne hatte, in die Fundamentgrube hinab mit einigen von den Vornehmsten, um den gewaltigen Felsblock in Empfang zu nehmen, der nach Anordnung der Werkleute oben in der Höhe in einer starken Klammer hing. Um die dritte Stunde des Tages nun, um welche der heilige Geist den Aposteln gesandt wurde, begannen nicht die Werkleute, sondern die Ältesten von Ulm, den Stein in die Grube hinabzulassen; einige von ihnen drehten das Rad oder hielten es fest, andere hielten das Seil mit der Hand. Der hohe Herr Johannes Ehinger, genannt Habfast, aber und Konrad Besserer, der Stadthauptmann, und die übrigen hohen Herren standen über dem Graben und berührten den Stein mit den Händen und richteten ihn abwärts gegen die Hände des Bürgermeisters Ludwig Krafft und der übrigen, die in der Grube warteten. Alles dieses geschah mit großem Ernst, während die Geistlichkeit sang, das Volk betete und allerlei Arten von Musikern spielten etwas so, wie man Esra 3 liest. Nun nahm der genannte Krafft den Stein, richtete an die schon mit Mörtel bedeckte Stelle und legte ihn nieder. Als aber der Grundstein gelegt war, öffnete, der ihn gelegt hatte, seine Börse, nahm Gold heraus und bedeckte und schmückte mit 100

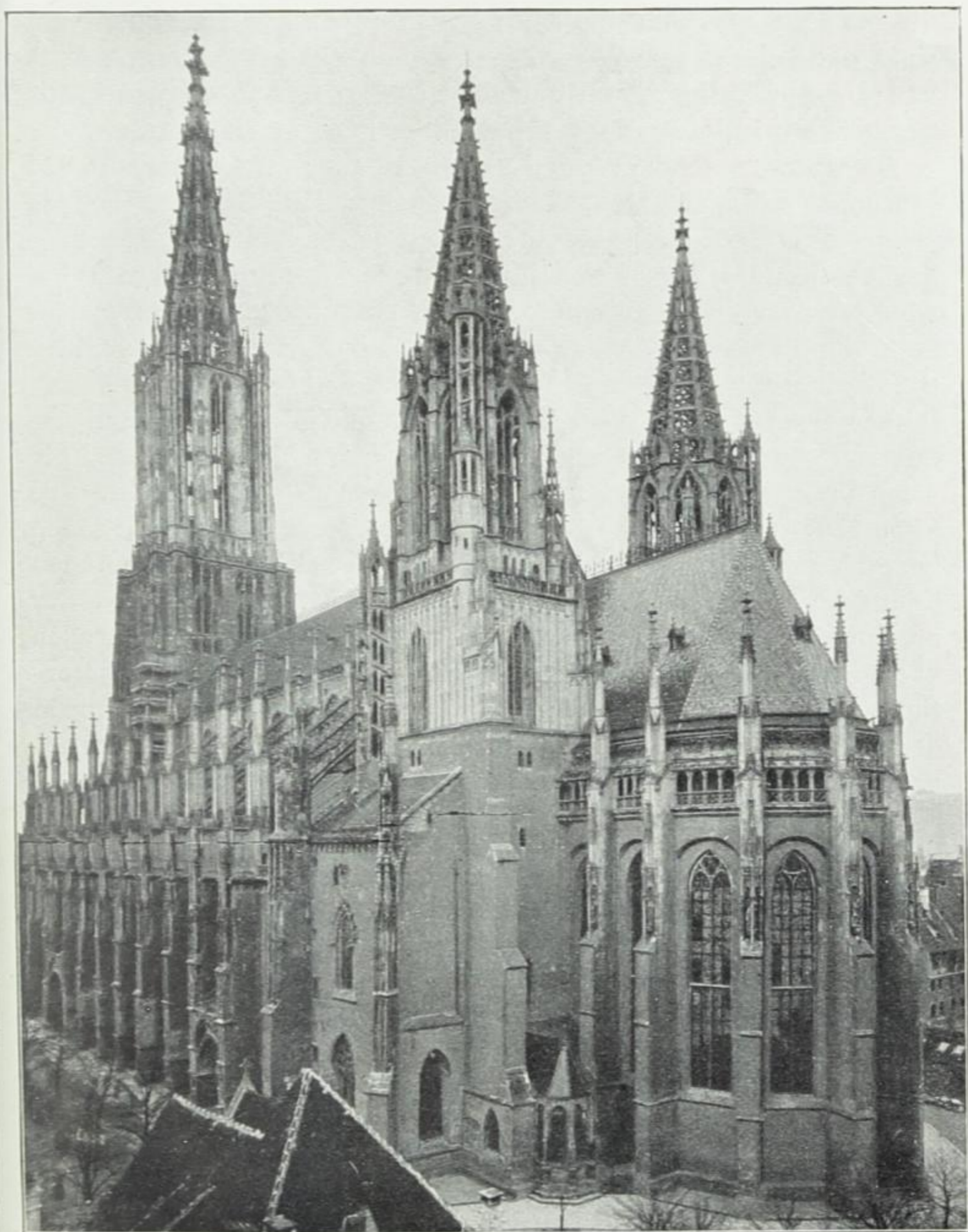


Abb. 15. Rückseite des Münsters

Fischer, Ulm

3

funkelnden (Gold)-Gulden den Felsblock, nach ihm stiegen auch die übrigen Patrizier hinab und schmückten den Grundstein mit Gold und Silber, ebenso machten es auch die vom ehrbaren Volk und die Andächtigen vom gemeinen Volke; und so wurden große Geschenke an diesem Tage für den Bau zusammengebracht.

Es wuchs nun das Werk in ihren Händen, und innerhalb 111 Jahren, nämlich vom Jahr seiner Gründung 1377 bis zum jetzigen Jahr 1488 wurde es ein Tempel zum Staunen und zur Bewunderung für alle Völker und Jahrhunderte. Und nicht so sehr bewundert, wer es sieht, den gewaltigen Bau, als die Großherzigkeit und die Kühnheit der Gründer, daß sie in einer so kleinen Stadt ohne Anrufung von Fremden, ohne Beihilfe und Betteln ein solches Gebäude zu errichten wagten, dessen richtiger und erhabener Glockenturm heute zur Ehre der göttlichen Majestät, wie wenn er in den Himmel wachsen wollte, in die Höhe strebt. Das schon längst vollendete Schiff der Kirche selbst aber strahlt innen in solchem Glanz, daß die Fremden, die dahin kommen, den Schmuck bewundernd es für eine Wohnstätte nicht sowohl der Sterblichen, sondern der Himmlischen erklären. Sehr viel tragen aber zum Schmuck dieser Kirche bei die in alter Kunst angefertigten (Stein-) Bildwerke der alten Pfarrkirche, die oben in den Vorhallen und Giebelfeldern der Türen dieser Kirche angebracht sind.“

Wie Fabri in seinem eben wiedergegebenen Berichte selbst verrät, hat ihm die begeisterte Lyrik des biblischen Erzählers die Schwingen geliehen, der den Wiederaufbau des Tempels zu Jerusalem unter Serubabel mehr im Gedichte als nach der Geschichte beschrieben hat. Und doch liegt hier wie dort trotz alles färbenden Schmucks ein kräftiger Kern wirklichen Geschehens zugrunde. Die kunstgeschichtliche Forschung arbeitet schon lange daran, das üppige Beiwerk einer geschäftigen Phantasie und einer gesprächigen Überlieferung abzutrennen und in Fabris Erzählung ‚Dichtung und Wahrheit‘ zu scheiden. Sie hat den Archivstaub von den Urkunden geschüttelt, sie hat das Bauwerk selbst befragt, sie hat verglichen und berechnet; doch manches blieb dunkel, wiewohl Grabungen und Funde überraschende Resultate zutage förderten. Die Baugeschichte des Ulmer Münsters ist somit eines der interessantesten und schwierigsten Probleme.

Fabris Bericht, der Grundstein zum Münster sei im Jahre 1377 gelegt worden, findet durch zwei noch vorhandene (später zu besprechende) Steinreliefs seine Bestätigung. Und doch will eine erstmals in der Ulmer Allgem. Zeitung im Jahre 1861 (Nr. 75) abgedruckte uralte Chronik wissen, „daß man am 13. Mai 1353 an-

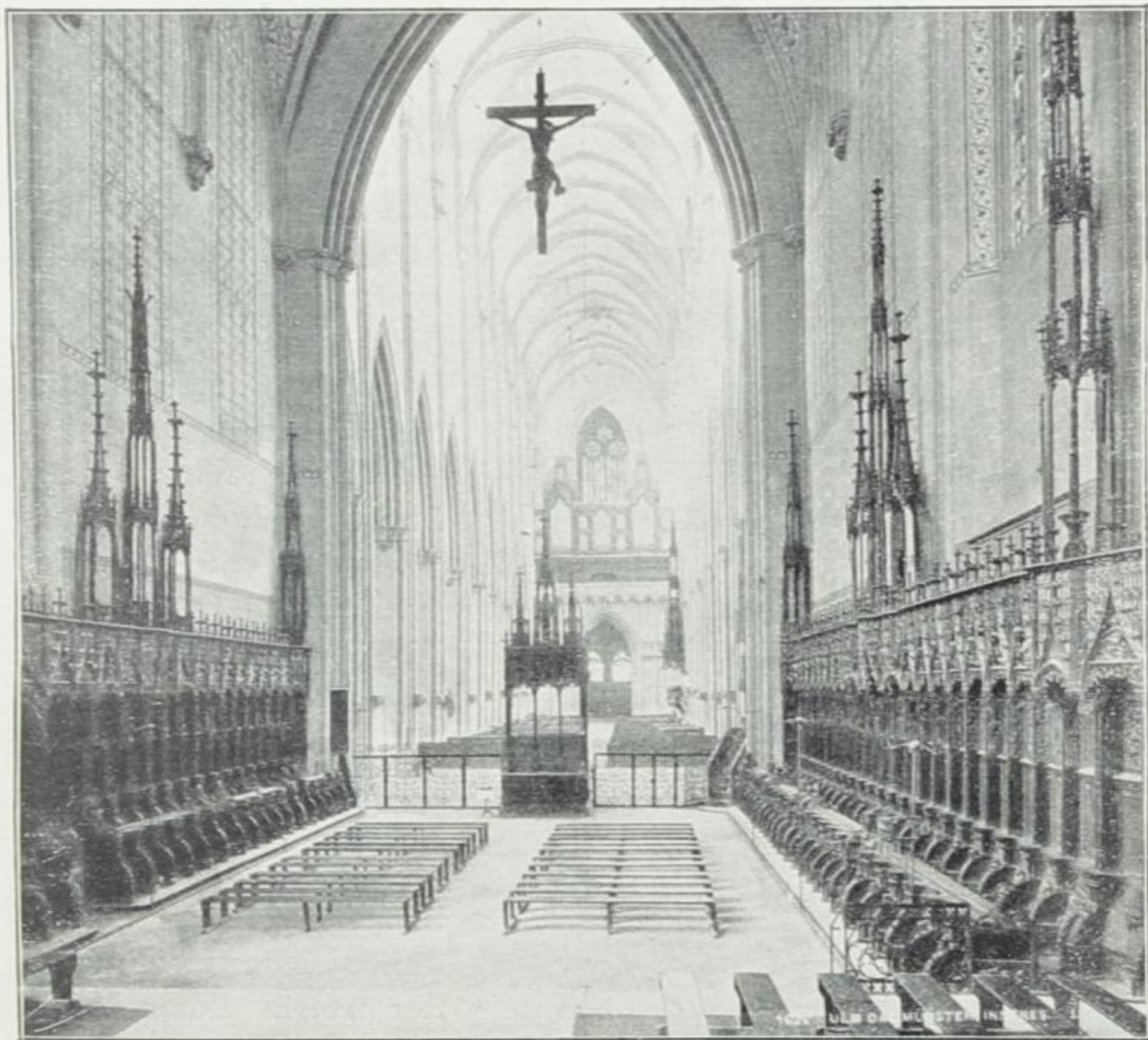


Abb. 16. Inneres des Münsters vom Chor aus gesehen

gefangen hat, das Fundament für den künftigen Münsterbau zu graben“. Auch dieser Meldung liegt vielleicht ein sehr beachtenswerter geschichtlicher Kern zugrunde. Der Bau des Münsters ist, was wenigstens den Chor betrifft, unverhältnismäßig rasch vor sich gegangen. Man müßte vermuten, daß nur der Chor in Angriff genommen wurde und daß die übrigen Teile des Münsters

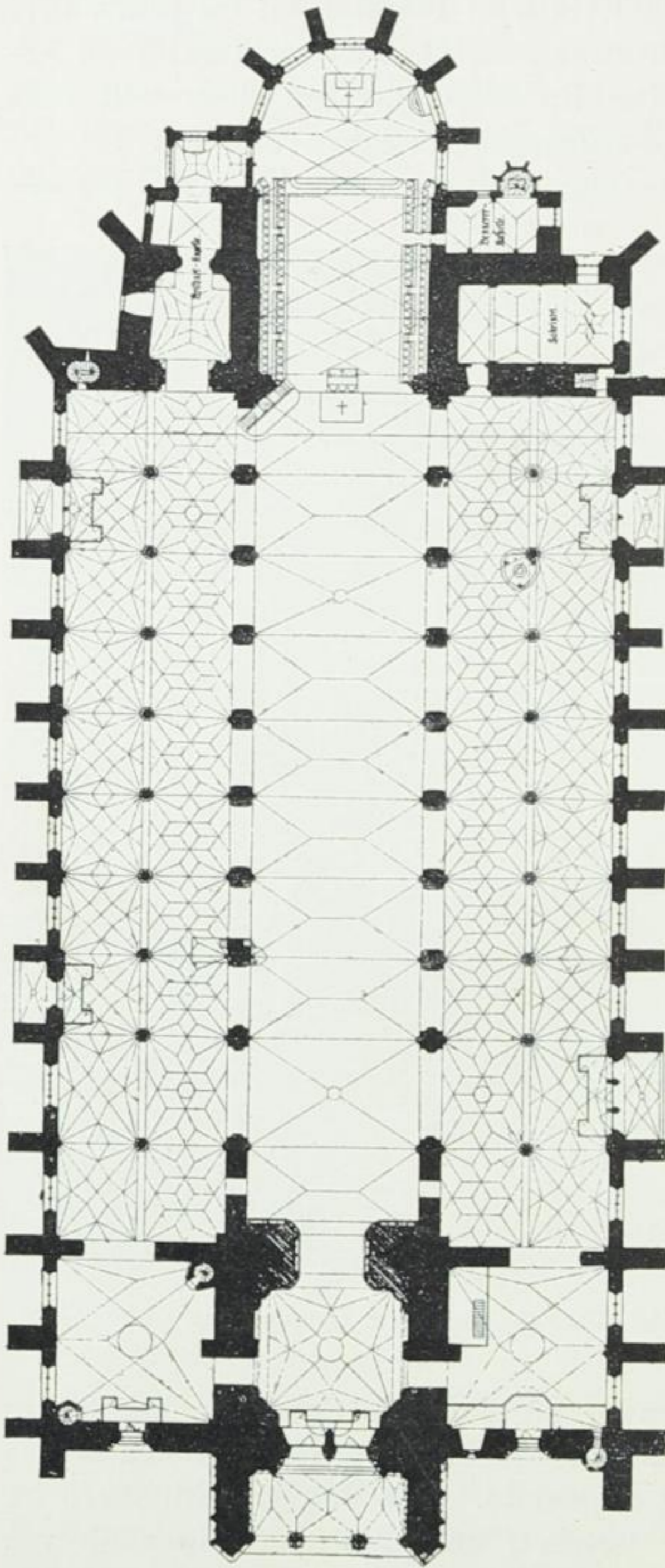


Abb. 17. Grundriß des Münsters

vorerst ohne jegliche Bearbeitung blieben. Dem widerspricht aber das Ergebnis neuester Forschungen. Wohl hat man geglaubt, das Münster sei ursprünglich viel kleiner geplant gewesen und erst sein vierter Baumeister Ulrich von Eningen habe den Grundriß erweitert, zwei Jochbreiten nach Westen angefügt und die Seitenschiffe über die Flucht der Chortürme hinausgeführt.

Man sah sich zu dieser Annahme dadurch veranlaßt, daß der Chor des Münsters in seinem Verhältnis zum heutigen Schiff der Kirche zu klein sei und daher ein beschränkteres Urmünster voraussetze. Ferner seien die verschiedenen Wölbungssysteme der Seitenschiffe wiederum nur unter der ursprünglichen Absicht eines kleineren Grundrisses zu begreifen; endlich fänden sich an den Bauteilen, die man den drei ersten Meistern zuschreibe, Steinmetzzeichen, die hinwiederum solche Bauglieder zieren, die unbestreitbar von Ulrich von

Enfingen herrührten. Ulrich folgte im Jahre 1392 dem „maister hainrich“. Warum sollen die Steinmetzen „Hainrichs“ nicht die kurze Spanne von einigen Jahren überlebt und ebenso unter Hainrich wie unter Ulrich ihre Steine behauen und mit Zeichen geschmückt haben! Größeres Gewicht ist jenen verschiedenen Wölbungssystemen zuzuerkennen. Wie Figur 19 zeigt, haben die Ostwände der Seitenschiffe drei Wölbungsperioden erlebt. Das System, das mit a bezeichnet ist, stammt von Burkard Engelberg (1502), der die Seitenschiffe teilte; darüber befindet sich eine zweite Schildrippe (c). An sie hatte sich ein Gewölbe angeschlossen, das ein ungeteiltes Schiff überdachte. Laut Inschrift schuf Matthäus Enfinger dieses Gewölbe im Jahre 1452, wenigstens im Nordschiff. Etwa $2\frac{1}{2}$ m über dem Scheitel der genannten Rippe gewahren wir eine dritte (b), deren Scheitelhöhe von der Scheitelhöhe der unteren in horizontaler Richtung etwas abweicht. Man hat aus diesen Reliquien des alten Baues die verschiedensten Schlüsse gezogen. Neuerdings wurde behauptet, die oberste Rippe stamme von Ulrich, dessen kühnen Flug in die Höhe die späteren Meister, die das Gewölbe auszuführen hatten, sich nicht mitzumachen getrauten. Daher seien sie mit dem Gewölbe tiefer gegangen. Seltsam, das ungleich höhere Hauptschiff können jene Epigonen wölben, in den Seitenschiffen müssen sie in die Tiefe steigen! Mir kommt das sehr unglaublich und jener gewiegten Techniker aus der Enfingerfamilie unwürdig vor. Die Überlieferung redet immer wieder von dem ursprünglichen Plan einer Hallenkirche. Für dieses Projekt hätten jene unbenützten während des Baues des Backsteinmauerwerkes verfertigten hohen Schildbögen gepaßt; aber Ulrich ging ja davon ab. Um eine basilikale Anlage mit überhöhtem Mittelschiff zu schaffen, lag es für Ulrich sehr nahe, mit dem Mittelschiff in die Höhe und mit den Gewölben des Seitenschiffes etwas in die Tiefe zu gehen. Daher müßte man allerdings voraussetzen, daß der Bau unter den drei ersten Meistern sehr flott voranschritt, daß diese bereits jene unbenützten Schildrippen einsetzten. Was hindert uns denn an dieser Annahme? Wir stehen doch in Ulms Blütezeit, in der die Donau gleichsam nicht mehr von Wasser, sondern von Gold floß! Fast immer ist die erste Zeit eines Baues die opferfreudigste. Was hindert uns ferner, jener alten Chronik eine gewisse Be-

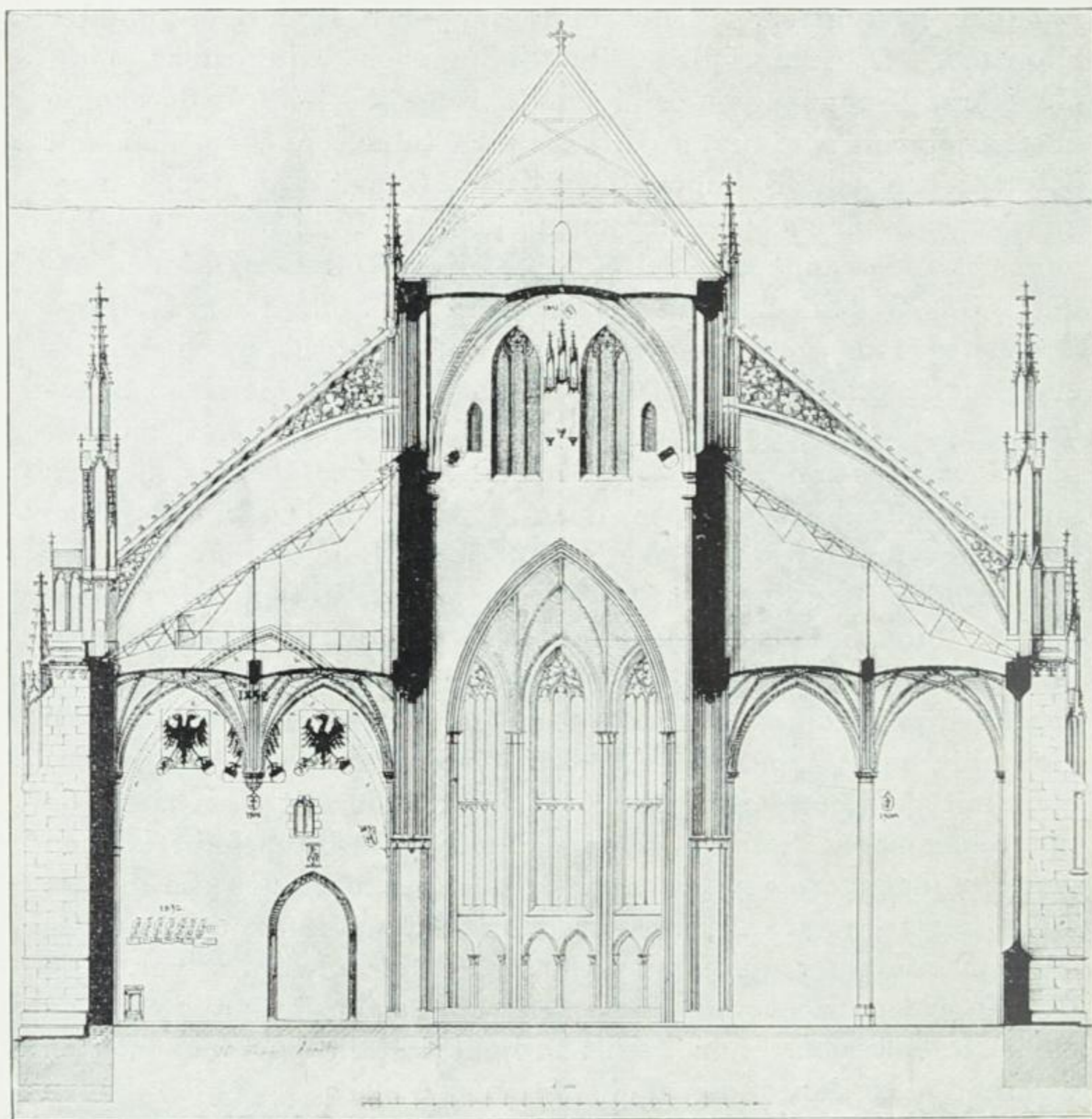


Abb. 18. Querschnitt durch das Münster

deutung zuzuerkennen, die das vorbereitende Werk zum Münsterbau bereits im Jahre 1353 einsetzen läßt? Und wem diese Erwägungen nicht genügen sollten, der bedenke, daß urkundlich bis zum Jahre 1389 mindestens drei verschiedene Altäre aufgestellt sind, doch nicht wohl allein im Chor, sondern auch im Schiff. Man hat bei Grabungen zur Dampfbeheizung des Münsters nirgends Spuren eines kleineren Urmünsters gefunden, und wenn man auch zugeben will, daß die alte Bauweise nicht immer mit der Funda-

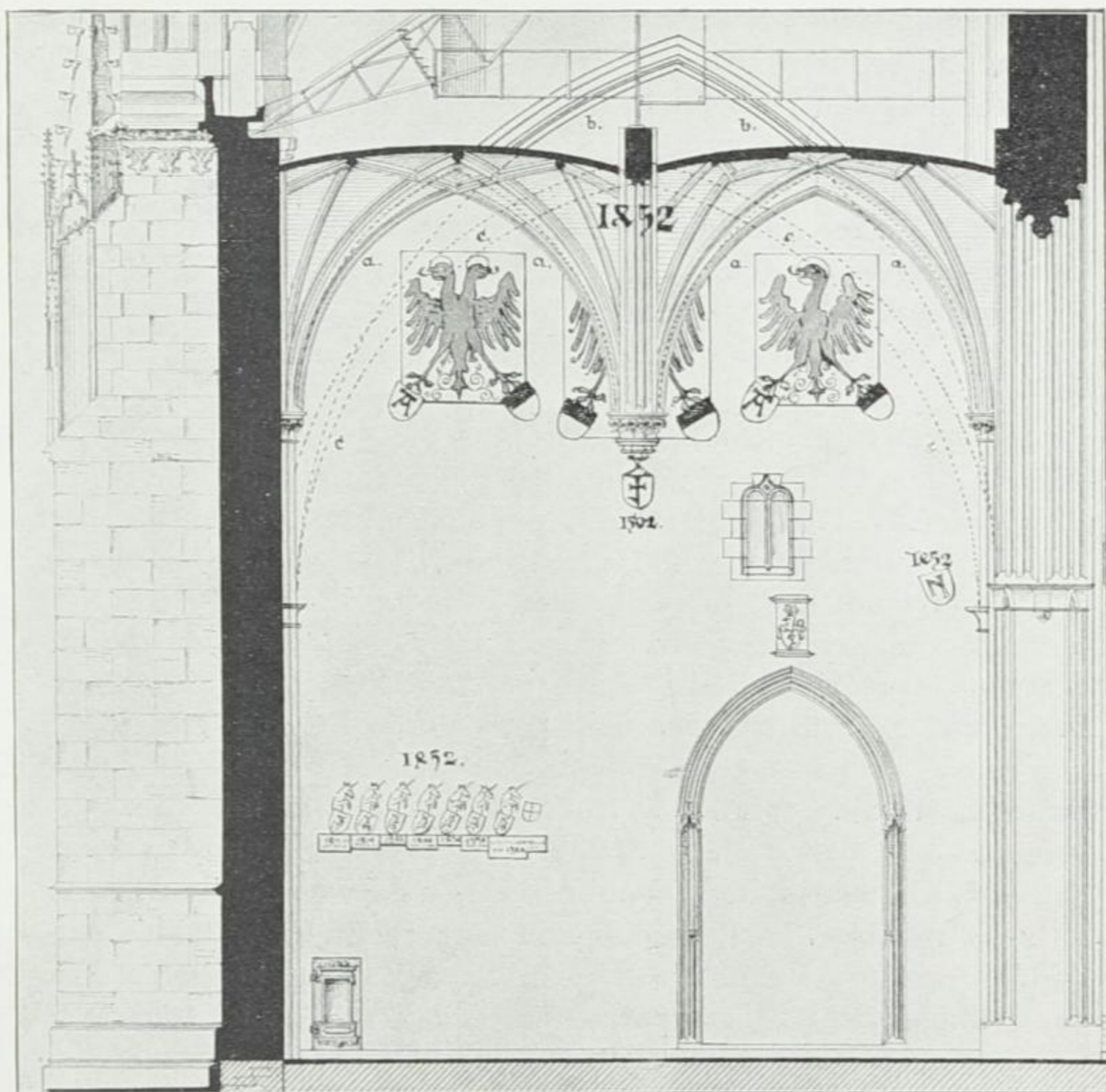


Abb. 19. Querschnitt durch das linke Seitenschiff des Münsters

mentierung des Gesamthauses begonnen hat, so entsprach es immerhin der mittelalterlichen Bauart, den Chor möglichst schnell zu einer Art Notkirche emporzuführen, gleichzeitig aber auch die Grundmauern des Langhauses zu errichten und insbesondere Glanzpunkte des Baues, in diesem Falle den Westturm sofort in Angriff zu nehmen. Auch Fabri betont: „Sie legten das Fundament einer wunderbaren und großen Kirche, indem sie uns den auf eine Karte gezeichneten Aufriß einer Kirche hinterließen, die sie selbst in großartigem Sinn zu bauen beschlossen hatten. Diese

Karte zeigt freilich eine viel kostbarere Kirche als die ist, an der wir heute arbeiten, weil die Neueren in ihrer Kleinlichkeit nicht wagen, die Absicht der Alten auszuführen und täglich vieles, was auf die Kostbarkeit und den Schmuck des Baues hinzielt, weglassen.“ Im Lauf der Zeit wurde also eher vereinfacht, denn erweitert. An der unbenützten Schildrippe des Chors findet sich ein Steinmetzzeichen, das auch am Brautportal wiederkehrt, ein Zeichen, daß überall gleichzeitig gearbeitet und nicht bloß der Chor für sich allein ängstlich und künstlich in die Höhe getrieben worden ist.

Dieser Darstellung scheint allerdings die große Unregelmäßigkeit in den Abständen der Pfeiler zu widersprechen. Wie aus dem unter Nr. 17 abgebildeten Grundplan ersichtlich ist, verengert sich der Pfeilerabstand vom fünften Pfeiler (von Westen gerechnet). Das erklärt sich aber aus folgender Tatsache. Nach Fabris Bericht wurden von der alten Frauenkirche über Veld wertvolle Skulpturen an den neuen Bau übertragen. Sie kamen in die Giebfelder der Portale und bestimmten so deren Breite. Wenn man nun diese Breite zugrunde legte, so bekam man zehn Felder zwischen elf Strebepfeilern. Noch sehr frühe wird sich dabei gezeigt haben, daß diese Abstände zu weit waren, um den Druck der Wände auszuhalten. Daher fügte man vom fünften Pfeiler an zwei weitere hinzu, so daß nunmehr zwölf Giebelfelder entstanden, wozu vielleicht die Symbolik der Zahlen, in diesem Fall der heiligen Zahl 12 mithalf. Während der Abstand von Mitte zu Mitte eines Strebepfeilers 10 m betrug, sind vom fünften Pfeiler an die Mitten der Pfeiler nunmehr $7\frac{1}{2}$ m voneinander entfernt.

Diese Erweiterung hatte für die Ästhetik des Innenraums rückwirkende Bedeutung, um so mehr als auch der Aufriß des Baus verschiedene Änderungen erlitt. Das Münster war wohl ursprünglich als Hallenkirche gedacht, d. h. als ein Bau, bei dem Haupt- und Seitenschiffe gleich hoch und von einem gemeinsamen Dach überdeckt sind. Auf den Gründungsreliefen ist die Kirche ebenfalls als Hallenbau dargestellt, was zwar nicht viel heißen will, da derartige Abbildungen niemals ein genaues Modell des Baues sind. Aber das System der Hallenkirche entsprach der schwäbisch-bayrischen Bauart jener Zeit. Von dem ursprünglichen Plan der Hallenkirche ging man in Ulm sehr früh zu dem basilikalischen

Parler & Gmünd



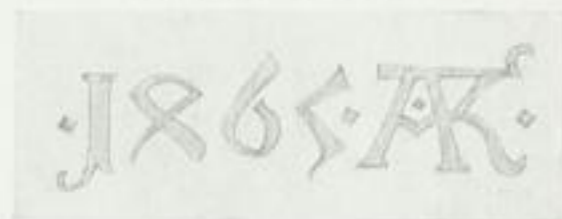
Ulrich Ensinger
Am südlichen Chorturm



Ulrich Ensinger



Nördl. Hochschiffwand
unter Fenster VI
Moritz Ensinger



Jahrzahl unter der ausgebrochenen Sch Rippe
Nördl. Seitenschiff



Am süd. Seitenschiff



An der östl Giebelwand d. Hochschiff
über dem Triumphbogen



Mathäus Böblinger
Westseite d. Dietrichs Brüstung

südm. Erbsfelder

Besseter Kapelle

1898



Burkhard Engelberg



Bernhard Dinkler
an der westl Giebelwand d. Hochschiffs



Abb. 20. Meisterzeichen im Münster

System über. Veranlaßt war dieser Schritt wohl dadurch, daß der vierte Baumeister des Münsters Ulrich von Enfingen die ursprünglich einfachere Anlage des Westturms ins Grandiose steigerte. Um Raum für das große Hauptfenster zu gewinnen, mußte das Mittelschiff überhöht werden und dadurch war der Übergang zur Basilika von selbst gegeben.

Die Reihe der Baumeister und deren Anteil am Münster ist durch die Spezialforschung in vielem nahezu gesichert. Sie stellt sich folgendermaßen dar:

maister hainrich (Parler?)	Caspar Kun 1434—1446
(maister michel (Parler?))	Matthäus Enfinger 1446—1463
maister hainrich (Parler)	Moritz Enfinger 1463—1474
1377—1391	Matthäus Böblinger 1474—1494
Ulrich von Enfingen 1392—1417	Burkart Engelberg 1494—1512
Hans Kun 1417—1434	Bernhard Winkler 1518 (Abb. 19).

Im Jahre 1898 wurde im Boden des Münster ein Denkstein gefunden, der auf die drei ersten Meister des Baues einiges Licht wirft. Es ist der Grabstein eines „Kirchenmaisters“ und wie der aufgemeißelte Wappenschild zeigt, gehört der Stein der berühmten Parlerfamilie aus Gmünd an. Nach stilistischen Kriterien zu schließen ist der Stein in der Zeit um 1350 entstanden, wobei nicht übersehen werden soll, daß man sich aus Pietät oder aus sonstigen Gründen vielleicht noch Dezennien später an die alte Stilform gehalten hat. Es ist jedoch möglich, daß dieser Stein einst in der alten Pfarrkirche über Veld versetzt war und gleich anderem steinernen Bildwerk später in die Stadt übergeführt wurde. Seit 1348 hören wir unausgesetzt von Bautätigkeit an jener alten Kirche, zur selben Zeit aber ist Heinrich Parler der Ältere in Gmünd nachweisbar. Es ist daher mit der Möglichkeit zu rechnen, daß sich genannter Meisterstein auf jenen Heinrich bezieht. Will man ihn als Grabstein auffassen und will man trotz des altertümlichen Stils mit der Datierung auf ca. 1390 heruntergehen, so kann er sich nur auf einen der drei Münsterbaumeister beziehen, denn daß allen Dreien ein gemeinsamer Denkstein gesetzt wurde, ist eine Annahme, die nur unserer modernen Denkmalthypertrophie entspricht, keineswegs aber dem alles Persönliche zurückdrängenden Empfinden des Mittelalters. In dem Stein könnten wir nur das

Grabmal des laut einer alten Bauurkunde 1386/87 gestorbenen ersten Kirchenmaisters Heinrich sehen. Die Annahme, daß der erste Münsterbaumeister ein Parler war, wird durch eine Urkunde des Jahres 1372 zur Wahrscheinlichkeit gemacht, in der ein „Meister Heinrich der Behan“ sich verpflichtet, Baumeister des schwäbischen Städtebundes zu werden. Behan hängt wohl mit „Böhmen“ zusammen und weist auf die bekannten Beziehungen der Parler zu Prag hin. Der Stein steht an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes; siehe Abb. 22.

Unter den drei ersten Baumeistern wurde außer der Fundamentierung des gesamten Baues in seiner heutigen Ausdehnung der Chor zu solcher Höhe emporgeführt, daß er, mit einem Notdach versehen, bereits ca. 1390 durch eine provisorische Weihe der gottesdienstlichen Benützung übergeben werden konnte. Gleichzeitig nahm man auch wie bemerkt den Turmbau in Angriff.

Eine gewaltige Umgestaltung des Aufzuges, ja seine charakteristische Note erhielt das Münster durch den vierten Baumeister Ulrich von Ensfingen. Selbst Schwabe von Geburt (mag man nun sein heimatliches Ensfingen in dem wenig südöstlich von Ulm gelegenen Ensfingen oder in dem steinbruchreichen Ensfingen bei Nürtingen suchen) ist er dem Geschmack der Ulmer am nächsten gekommen. Steigerung der Bauglieder ins Gewaltige und Verzicht auf dekorative Details: das entsprach dem kraftstrotzenden aber stets kaufmännisch nüchternen Geist der Ulmer Herren. Nur wenige Denkmale am Münster zeugen von frischem und warmem Sinn für stimmungsreiches künstlerisches Leben, so die südöstlichen Außenpfeiler des Chors mit den Statuen Marias (siehe Abb. 30) und des hl. Othmar. Die Fialen dieser Pfeiler sind gegen die sonstige Praxis am Münster mit reizenden Engelfiguren bekrönt. Ob hier nicht südliche oder westliche Einflüsse vorliegen? Im übrigen waltet die gewohnte Strenge und Nüchternheit genau wie in der Ulmer Bildhauer- und Malerschule. Ulrich ist vom Urplan abgegangen, obwohl am Chor bereits die Gewölberippen angebracht waren und nunmehr unbenützt und störend in die Flucht des Chores hereinragen. Der monumentalen Wirkung der Westfassade opferte Ulrich die ganze Ästhetik des Innenbaues und des Chorumganges. Seine Überhöhung des großen Westfassadenfensters, die Quelle der völligen Umgestaltung des Auf-

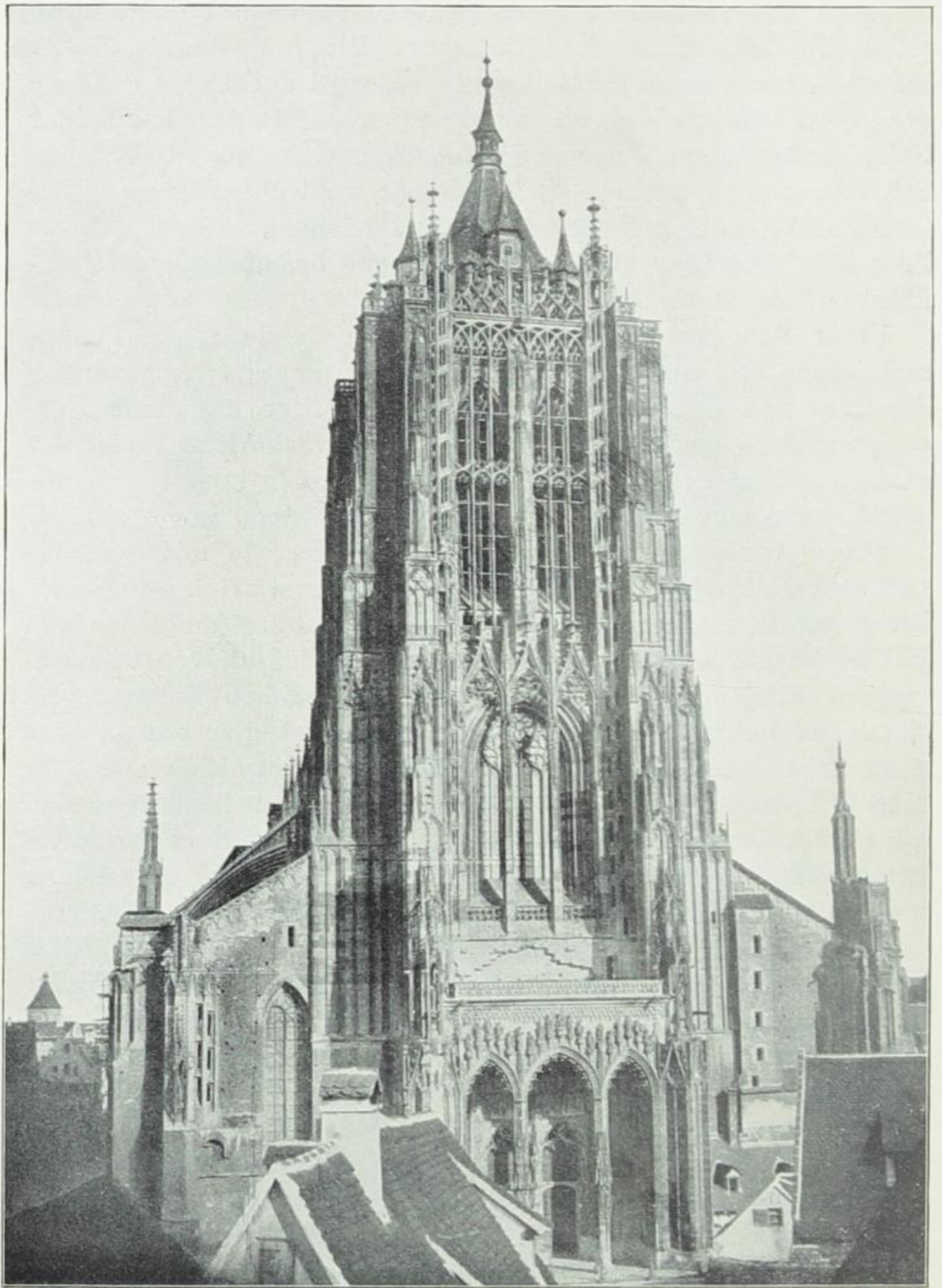


Abb. 21. Das Münster vor feinem Ausbau

riffes brachte für die Pfeiler des Mittelschiffes ebenfalls eine beträchtliche Überhöhung. Da deren Abstände von einander durch die oben bemerkte Einfügung zweier weiterer Pfeiler ohnehin schon eine Verengung erfuhren, so kamen die verbindenden Bögen bei einer nachträglichen Erhöhung der Pfeiler in unverhältnismäßige Höhe. Dadurch entstand eine peinliche Steile des Langhauses, die sich durch die unschöne Form der Pfeiler, durch die überspitzten Scheitel der Bögen, durch die unproportionierte Niedrigkeit des Lichtgadens zu eisiger Kälte steigert. Auch auf Triforien, d. h. auf Arkadengalerien mit fensterartigen Öffnungen wurde verzichtet, obwohl diese die kahle Mauer zu beleben vorzüglich geeignet gewesen wären. Allerdings erschien der uns heute doppelt kalt anmutende Eindruck durch herrliche Fresken wesentlich gemildert, bis eine merkwürdige Strömung „Zum Gedächtnis der Reformation“ auch diesem Schmuck ein Ende machte. Nur wenige Reste, vom Weltgericht des Chorbogens abgesehen, zeugen von verschwundener Pracht, so die Legenden der hl. Katharina und Lucia an den Seitenschiffwänden und eine Madonna am letzten Nordwestfreipfeiler des Mittelschiffes. (Siehe Kapitel 3.)

Dieser ernste Charakter, verbunden mit der starken Betonung der Westfassade, gibt dem Entwurf Ulrichs von Ensingen, und da er ganz dem Empfinden entsprach, der Ulmer Münsterbaukunst ihre gefonderte Bedeutung in der allgemeinen Entwicklung der Kunst. Wie sich Ulrich die Westfassade im einzelnen dachte, das erkennen wir aus seinem noch vorhandenen Aufriß. Er gelangte in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in das Kensingtonmuseum zu London, da er in Ulm wohl nicht als echt erkannt war. Später entdeckte man in einem in der Ulmer Stadtbibliothek befindlichen Teilstück, auf dem der Helm gezeichnet war, die zu jenem Bruchstück im Kensingtonmuseum gehörige Ergänzung, so daß wir jetzt den Gesamtplan Ulrichs besitzen. Auf ihm tritt uns Ulrichs Sinn fürs Grandiose in seiner klarsten, aber auch ansprechendsten Form entgegen. Sein Plan ließ an der Stirne der Portalvorhalle nur für neun Figuren Raum, während man die Zahl später auf 19 erhöhte. Auch der Maßwerkfries, die Kreuzungen am Ende des Vierecks, die Wimperge an der Vierecksgalerie waren Erweiterungen bzw. Zutaten späterer Baumeister. In Würdigung aller dieser Umstände sagt Dehio von Ulrich: „Er

war offenbar bedeutender durch seine Persönlichkeit, seinen von unwiderstehlicher Willenskraft getragenen Zug zum Außerordentlichen, ja Maßlosen, womit er eher an seine italienischen Zeitgenossen, die Gewaltmenschen der ersten Renaissance, erinnert, als durch seine künstlerische Natur, die spröde und unliebenswürdig ist.“

Im Jahre 1405 fand die festliche Weihe des Gesamtbaues durch den Bischof von Konstanz statt, die sich dieser 1383 vorbehalten hatte. Der Bau muß dementsprechend im ersten Menschenalter nach der Grundsteinlegung sehr energisch betrieben worden sein; auch drängt sich die Annahme auf, daß bis zu dem Jahre 1377 sehr viel Vorbereitendes geschehen ist. Die Ulmer hatten höchste Eile, bei den unruhigen Zeiten ihre Hauptkirche in die Stadt zu verlegen. Wie Fabri erzählt, waren die Bürger von größtem Opferfinn befeelt. Aus eigenen Mitteln wollten sie den Bau ihres Münsters bestreiten, nur wenige Male kam ihnen auf dem damals üblichen Weg des Ablasses ein größerer Kreis von Wohltätern zu Hilfe. Bereits im Jahre 1408 konnte die Zunft der Marner laut noch vorhandener Inschrift im Nordschiff ein Glasfenster einsetzen lassen. Man geht nicht irre, wenn man annimmt, daß unter Ulrich die Sargmauern der Seitenschiffe und die Mittelschiffwände nahezu bis auf die Höhe emporgeführt waren, an die später Moritz Enfinger anbaute. Außer den genannten Teilen am Hauptbau stammt von Ulrich noch die entzückende von ihrem im Jahre 1414 gestorbenen Stifter benannte Bessererkapelle. Sie ist abweichend von Ulrichs sonstiger Gewohnheit, voll warmer Stimmung. „In der sparsamen Vereinfachung der Formen und der Abweisung alles unnötigen Reichtums spricht sich unseres Erachtens keineswegs „eine phantasielose Nüchternheit“ aus, sondern vielmehr das Streben, um so mehr für die stolze imponierende Größe und Gesamtwirkung übrig zu behalten, wodurch das Werk als ein Wahrzeichen der Macht Ulms und ein Ausdruck des reichstädtischen Machtgefühls dastehen sollte, — sodann aber ein der Kirche und ihren ausschließlichen Machtansprüchen gegenüber freier, selbständiger Zug, etwas prophetisch Protestantisches. Man wollte in der Stadt keine Kathedralanlage, kein Wahrzeichen der kirchlichen Herrschaft (Pfleiderer).“ Nach unserer geschichtlichen Auffassung wird es unter Ausschluß konfessioneller Gesichtspunkte sehr schwer, im Jahre 1377 von einer protestantischen Urkirche zu reden.

Hier hat sich die Gegenwart in die graue Vorzeit verirrt. „Keine Kathedralanlage“ bei diesem entwickelten Chorgestühl!

Die vier folgenden Baumeister gehören ebenfalls der Familie Enfinger an. Nachdem einmal Ulrich dem Münster seine Eigenart gegeben hatte, war den Späteren ihr Weg vorgezeichnet. Unter Caspar Kun entstand die Neithartkapelle auf der Nordostseite des Chors. Außerdem gedieh der Gesamtbau soweit, daß die folgenden Baumeister an das Wölben schreiten konnten. Zuerst begann man unter Matthäus Enfinger mit dem Chor. Dessen Gewölbe war im Jahre 1449 vollendet. In den beiden folgenden Jahren wölbte Enfinger das nördliche Seitenschiff. Freilich hat dieses Gewölbe wenige Dezennien später einem anderen Platz gemacht, als man die beiden Seitenschiffe durch eine Säulenreihe teilte. Aber noch sind auf dem Dachboden die Ansätze der Schildrippen sichtbar, die das alte Gewölbe mit der Mauer verbanden. Ehe aber die Auswölbung des Mittelschiffes in Angriff genommen werden konnte, mußte Moritz Enfinger die beiden Wände erhöhen. Das war eine überaus schwierige Arbeit. Denn die Mauern zogen nicht geradlinig von Osten nach Westen, sondern waren ausgebaucht, was in der Mitte gegen 25 cm Abstand von der geraden Linie ausmachte. Die Lisenen folgten sich, entsprechend der mathematisch ungenauen Pfeilerstellung, in ungleichen Abständen. Beidesmal übertrug Enfinger, um sich die Arbeit auf dem Reißboden und dem Werkplatz zu erleichtern, ausschließlich der Mathematik die Lösung des Problems, was aber nur auf Kosten der Ästhetik geschehen konnte.



Abb. 22. Sogen. Parlerstein mit Meisterzeichen der Familie Parler im Stil von 1360. Münster

In der Längsrichtung siegte die gerade Linie, in der Höhenrichtung Gleichheit der Abstände. So setzte Enfinger auf das vorhandene Mauerwerk ein recht unorganisch sich angliederndes weiteres Stockwerk, fügte auf die alten Lisenkapitelle neue, die aber nicht in die Mitte der alten zu sitzen kamen. Die neue Mauer sprang von der alten, je nach dem Grad von deren Ausbauchung bald mehr, bald weniger zurück. Diese Verschiebung kann sogar mit bloßem Auge wahrgenommen werden, sie befindet sich dort, wo die Schlangen der Dampfheizung stehen. Enfinger erreichte dadurch freilich eine bequeme Einteilung für die Gewölbefelder, was ihm die Arbeit derart erleichterte, daß er in zwei Jahren (1451) fertig war.

In der Zwischenzeit war der Hauptturm bis zur Vollendung des großen Martinsfensters gediehen. Der auf Moritz Enfinger folgende Baumeister Matthäus Böblinger führte ihn in der kurzen Zeit von gegen 20 Jahren über 43 m in die Höhe, bis zum ersten Stockwerk des Achtecks. Auch stammt von ihm der südwestliche Eckpfeiler, außer den beiden südöstlichen der einzige, der im Mittelalter ausgebaut wurde; er trägt des Künstlers Meisterzeichen mit der Jahreszahl 1478. Vier Jahre vorher hatte Böblinger vom Rat den Auftrag erhalten, den Ölberg zu bauen, dessen Originalplan im Münsterarchiv sich befindet; er ist mit Böblingers Zeichen und der Inschrift versehen: „Den Ölberg hat mathes Böblinger von Eßlinge gen Ulm geordnet und hat viel Stain dazu gehauen zu derselbe Ziet 1478 jahr Dar nach überz jar ward ich Bestellt von mein Hern v̄o Ulm zu einem Kirchenbaue“. Im Jahr 1905, beim Abbruch eines Wirtschaftsgebäudes in der Friedrichsau kamen die Bruchstücke von dem ein Jahrhundert früher abgebrochenen Ölberg wieder zutage. Zehn Stück davon sind im städtischen Gewerbemuseum aufbewahrt.

Wir nähern uns dem Zeitalter der Reformation, einer schlimmen Periode für das Münster. Das Unheil begann jedoch noch früher. Ein Jahrhundert lang hatte der Bau über Ulrichs schlechte Fundamentierung und über die Folgen seiner gewaltigen Aufrißsteigerung getäuscht. Jetzt, nachdem Böblingers Werk so mächtig und wuchtig in die Höhe eilte, stellte sich mit überraschender Klarheit und wenn der Chronist Sebastian Fischer recht hat, unter Lebensgefahr für die Kirchenbesucher die schwere Konsequenz der

Vergangenheit heraus: Der Hauptturm mußte unterfahren, der gewaltige Schub des Seitenschiffgewölbes mußte gemildert werden. Beides bewerkstelligte der letzte große Münsterbaumeister Burkart Engelberg, der Erbauer von S. Ulrich und Afra in Augsburg. Wie bedenklich es um den Turm gestanden war, davon reden nicht bloß Burkarts Unterfahrungen, sondern das aus einem angstgepreßten Herzen kommende Befreiungsepigramm, das die Ulmer ihrem Retter gewidmet und das auf Engelbergs Grabstein verewigt ist: „Des Pfarrturms zu Ulm großer Wiederbringer.“ Der Turm war ursprünglich nur auf den beiden Wandpfeilern und zwei Freipfeilern fundamentierte. Hätte sich der Turmbau in dieser Weise vollenden lassen, so wäre die lichte Freiheit, die sich vom Martinsfenster aus über das gesamte Schiff ergossen hätte, das Großartigste am Münster geworden. So aber mußte sie durch Unterfahrungsmauern in eine düstere Zelle gebaut werden, so daß an den beiden Längsseiten nur schmale Pforten in die Seitenschiffe führen. Die vier westlichen Pfeiler des Hauptschiffs sind ohne Hohlkehlungen, ebenfalls um den Turmuntergrund zu verstärken.

Ästhetisch wohl befriedigend löste Engelberg das andere Defizit am Bau, den Seitenschub der Gewölbe in den Seitenschiffen. Er teilte diese durch eine neue Säulenreihe, deren Achse nahezu mit der Scheitelhöhe der alten Gewölbe zusammenfällt; wer sich vor die Ostwand des nördlichen Schiffes stellt, bemerkt, wie eine Schildrippe das Fresko eines Adlers schneidet (Abb. 18, 19). Dieser Teil der Wand war ursprünglich frei, da die Scheitelhöhe der früheren Gewölbkappen naturgemäß viel höher lag. Engelberg ließ diesen Adler zu beiden Seiten der Wand einköpfig und doppelköpfig mit der Jahreszahl 1502 und seinem Meisterzeichen, auf der Südseite mit der Jahreszahl 1507, dem Datum der Vollendung, anbringen. Aus der ursprünglich geplanten dreischiffigen ist nunmehr eine fünfschiffige Basilika geworden, deren wärmste und lebendigste Partie eben die wohlgegliederte Seitenschiffteilung ausmacht.

So schlossen sich die Gewölbe des Münsters zum zweitenmal, gerade noch rechtzeitig, bevor die Wirren der Reformation ihre tieftraurigen Spuren an und in dem Bau zeichneten. Jahrhundertlang begrüßte die aufgehende Sonne einen unvollendeten

Chor, jahrhundertlang schied sie am Abend von einem halbaufgeführten Turm. Seltsam, was Ulrich von Ensfingen als den Glanzpunkt betrachtete, was er als seinen Lieblingsgedanken in stillen Stunden einem Pergamentriß anvertraute, die prunkvolle Westfassade, der Stolz von Ulms Kaufherren, sie blieb auf halber Höhe. Ensfingens Plan ist auf uns gekommen, aber die Wirklichkeit hat ihn anders gestaltet, jenen Turm, dem er alles geopfert, die ganze Ästhetik des Innenraums und alles, was vor dem geplant und gebaut war. Ein Notdach und ein bescheidenes Türmerheim — und dann stiegen die Bauleute hernieder. Geschlechter kamen und Geschlechter gingen, längst hatte sich das Stadtbild erneut. Aber eines blieb in Ulms Bürgerschaft, der sehnsüchtige Stolz, den Prachtbau mit Baupracht zu vollenden. Ulrichs Geist ging wieder um und fand die alten Herzen, wenn auch deren Körper bereits das Gewand „der guten alten Zeit“, der Biedermeier bedeckte. Eine Bewegung, jener zu vergleichen, die einst dem Bau sein Leben gab, setzte ein und zu Beginn der vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts kam zur Ausführung, was so lange geruht hatte. Außer den Freipfeilern des Chores hatte nur einer am Südwesteck des Baus in alter Zeit seine Vollendung bekommen. Auch die gewaltigen Strebebögen, zu denen wohl die Ansätze vorhanden waren, sollten erst in jener neuzeitlichen Bauperiode ihren Dienst als Schubvermittler, mehr aber noch ihre ästhetische Rolle antreten. Das alles, verbunden mit der Ausführung der Chorgalerie, war nur das Vorwort zum Hauptwerk, der Vollendung des Westturms.

Dem Schöpfer dieses Turms, dem Architekten Professor von Beyer, lagen vier alte Pläne vor. Der eine, der sich auf der Ulmer Stadtbibliothek befindet, wird dem vierten Münsterbaumeister Ulrich von Ensfingen zugeschrieben und gibt erneut Zeugnis von dem ins Gewaltige stürmenden Wollen und Können des Meisters. Der Helm ist, namentlich unten, in schwungvoller Linie stark eingezogen. In der Mitte umfäumt ihn ein Kranz, eine sogenannte Umgangsgalerie, die durch eine gerade Brüstung mit Maßwerk gesichert ist. Keck aufgesetzte Fialen zieren diese Brüstung sowie die Rippen oder Gräte des Helms vom Achtecksumgang an. Der Helm, der noch von einer zweiten, obersten Umgangsgalerie umzogen ist, endigt in eine prächtige Statue, Madonna mit Kind auf einem Halbmond stehend.

Ein zweiter Plan, wohl von Ulrichs Sohn Matthäus Enfinger herrührend, hat in der Silhouette sehr viel Ähnlichkeit mit dem Plan seines Vaters. Er ist uns nur durch eine Abbildung in der Münsterbeschreibung von Elias Frick aus dem Jahre 1731 bekannt. Wo die Originalzeichnung sich verborgen hält, ist bis jetzt noch nicht ermittelt. Im einzelnen ist der Plan des Matthäus Enfinger kecker und raffiger, erinnert eher an die Holzplastik, als an wirkliche Architektur. Dies hat er mit einem anderen Plan gemein, der dem jüngeren Syrlin zugeschrieben wird. Auch des Matthäus Plan endigt in eine Madonna, die aber, nach ihrem Aussehen zu schließen, nicht als Steinplastik, sondern als eine in Kupfer getriebene Arbeit zu denken ist.

Der vierte und letzte Plan ist von Matthäus Böblinger signiert. Das Original befindet sich im Münsterarchiv. Gegen die drei vorausgehenden Pläne bedeutet er nicht nur eine Rückkehr zum Charakter der Architektur, sondern er bildet auch in Beziehung auf die technische Ausführung eine wesentlich einfachere und leichtere Arbeit. Denn so wie der Plan uns vorliegt, macht er durchweg den Eindruck eines architektonisch empfundenen, steinernen Mauerwerkes. Den Helm umziehen vier Wimpergkränze. Seine Rippen laufen wohl von Kranz zu Kranz geradlinig. Aber als Ganzes ist auch bei Böblinger der Helm eingezogen. Auf dem Schlußkapitell oder Knauf steht eine als Steinplastik gedachte, mässig gezeichnete Maria mit Kind.

Wem sollte oder wollte man nun den Vorzug geben? Architekt von Beyer beriet sich wohl in traulicher Zwiesprache mit seinen großen Vorgängern, allein er beanspruchte auch für sich, was jene als selbstverständlich ansahen, Originalität und Selbständigkeit. War dies recht? Ja, war es überhaupt angezeigt oder gar geboten, das Bauwerk der Alten, einen Torso von unvergleichlich stillem und intmem Reiz mit Neuem zu füllen und zu vollenden? Jene einfachen Ziegel und Wachtürmchen auf dem Achtecksanatz, jene unbenützten Ansätze der Strebebögen redeten eine so warme zu Herzen gehende Sprache, plauderten von einem Stück Ulmer Geschichte, gaben dem Stadtbild ein so seltsam eigenartiges Gepräge. Der himmelfürmende Enfinger hatte auf halbem Wege Halt gemacht, und eben das Unfertige erzeugte einen so geheimnisvollen Reiz. Jeder durfte sich in seinem Herzen die

Fortsetzung des Baus denken, wie er wollte und das verlieh dem Unvollendeten das merkwürdig Individuelle, dem jeder erlag, der seinen Blick zum Bau erhob. Allein stets finden sich solche, die an einem Torso nach dem schauen, was nicht da ist und deren ästhetisches Fühlen erst dann gelobt bzw. befriedigt wird, wenn sie den mangelnden Arm aus neuem Material, die fehlende Nasenspitze aufgeklebt sehen. Sie führen nicht ohne Berechtigung an, daß die Alten doch nichts Halbes und Unvollkommenes wollten und schufen, daß es Sache der Enkel sei, die Absicht der Väter zu Ende zu bringen. War nun einmal der Ausbau bei den Ulmer Bürgern beschlossene Sache, so konnte es sich nur um die Gestaltung der Westfassade handeln; bei ihr hatte man noch ein großes Maß von Freiheit. Dabei übersprang der Geschmack vier Jahrhunderte. Es war als ob im Baukollegium der siebziger Jahre des verfloßenen Säkulums wieder jener Bürgermeister Kraft präsi diere, oder vielmehr Ulms eigenster Geist, der Zug ins Impofante, Gewaltige. Konnte man nicht mehr in die Breite oder Länge erweitern, so waren dem Streben in die Höhe keine Grenze bemessen. Vermochte man nicht die größte Kirche zu schaffen, so doch die höchste. Des Münsters Turm sollte alles überragen, was sich bisher auf Erden an einem kirchlichen Bau in die Höhe reckte. Dieser Gesichtspunkt mußte dem Architekten von Beyer den Zirkel führen, als er daran ging, den Aufriß zu entwerfen. Ulrichs Plan trat bald seine Reise von der Bauhütte des Steinmetzen in die Stube des Archäologen an, gefolgt von zweien anderen. Nur Böblinger fand reichlicheres Gehör, er empfahl sich ja durch seine einfachere technische Ausführung und diese war nach der beschlossenen Höhedehnung doppelt und dreifach begehrenswert. Allerdings mußte auch die von ihm noch gewollte Madonnenstatue — das Münster war eine Marienkirche — von der Spitze des Knaufes herabsteigen und einer nüchternen Kreuzblume den Platz überlassen — das Münster war in der Zwischenzeit ein Tempel der protestantischen Konfession geworden. Im übrigen finden wir auf Beyers Reißbrett ähnliche Formen, die wir auf Böblingers Pergament verlassen haben. Gleich Böblinger sah auch Beyer vier Wimpergkronen mit fensterartigem Maßwerk vor. Die Kontur der Helmrippen ist eingezogen, die Einzelstockwerke aber sind schon aus technischen Gründen für die leichtere Ausführung gerade

gehalten. Große, 86 cm ausladende Krabben sitzen zwischen den Wimpergkronen, dem obersten Umgang und dem Schlußkapitell. Eine im Innern auf Tragbogen ruhende, reich durchbrochene Treppe, wie in der Eßlinger Frauenkirche mit Verspannungsbögen versehen, vermittelt den Verkehr zwischen dem Achteckskranz und dem obersten Umgang, dem Helmkranz.

Im Jahre 1881 wurde mit dem Erneuerungsbau begonnen, nachdem Architekt Ludwig Scheu eben mit dem Ausbau der Chor-türme fertig war, und in der Mitte des Jahres 1890 verkündete ein großes Fest und ein seltener Jubel die Vollendung des gewaltigen Werkes.

So steht es nun da, das weltberühmte Münster, in der Höhe seines Turmes ohne Konkurrenz. Befindet man sich vor der gewaltigen Fassade, auf der großen Münsterfreiheit etwa am Ende der Hirschgasse, so macht sie bei ihrer außerordentlichen Höhe von 161 Metern einen ungeheuren fast beängstigenden Eindruck. Es war ein keckes Wagnis, den Turm in eine Höhe zu führen, die nicht etwa von den Proportionen des Vierecks — das Achteck erscheint geradezu überdehnt — vorgeschrieben, sondern von außerhalb des Baus liegenden Motiven verursacht war. Aber es muß zugegeben werden, wenn irgend eine Stadt dieses Wagnis unternehmen konnte, so war es Ulm mit seinen charakteristisch hohen Häufigiebeln. Diese vermitteln einigermaßen das Verhältnis zwischen Münsterturm und Beschauer.

Der Fassade ist eine paradiesartige Vorhalle mit Pultdach vorgelagert. Sie verdankt ihr Entstehen hauptsächlich architektonischen Gründen, indem ihre aus der Fassadenflucht vorspringenden Seitenpfeiler den Druck des Hauptturmes aufzufangen bestimmt sind. Zwei statuengeschmückte Pfeiler schaffen drei lichte Zugänge, die den drei in Wimperge auslaufenden Vorlagerungen des großen Martinsfensters entsprechen. An verschiedenen gleichzeitigen, von Frankreich beeinflussten Domen und Kirchen bildet den Mittelpunkt der Fassade bekanntlich eine mit reichem Detailschmuck versehene Rosette. Ulrich, der gar keine Ader für so flüßiges Dekor hatte, setzte an deren Stelle das unverhältnismäßig große Martinsfenster trotz der einschneidenden Änderungen, die es für den gesamten Bau zur Folge hatte. Darüber befinden sich zwei mit Stab- und Maßwerk verzierte schlanke Fenster. Ihnen

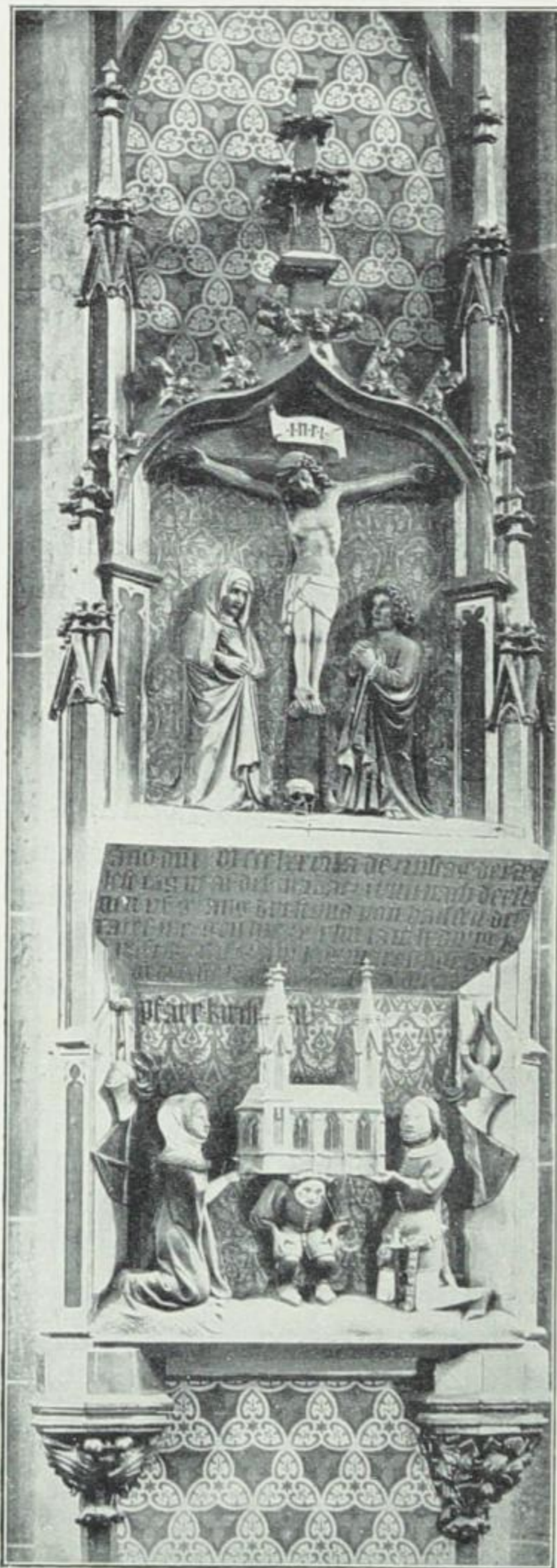


Abb. 23. Relief der Grundsteinlegung 1377.
Münster

sind je zwei Stäbe vorgelagert, die unterhalb dem mit Wimpergen versehenen Vierecksumgang in Kreuzungen endigen. Das in neuer Zeit gebaute Achteck sowie die Pyramide haben schon oben ihre Beschreibung gefunden. Das Viereck ziert ein den übrigen Schmuck des Münsters unverhältnismäßig stark überschreitendes Detail. Eine kaum übersehbare Fülle von Fialen, Wimpergen, Profilrippen, Gesimsen und Friesen belebt den gewaltigen Bau. Zwei statuen- geschmückte Pfeiler, Verlängerungen der Seitenschiffwände, ragen an den Ecken über die Flucht der Westwand hervor und geben in Verbindung mit den Vorhallenpfeilern dem Ganzen den anheimelnden Charakter von Nischen. In deren südlichen lag früher die Mesnerwohnung (Abb. 14). Zwölf mächtige in Fialen endigende Pfeiler fangen den durch ungeheure Strebebögen vermittelten Druck der Mittelschiffwand auf. Den Chor flankieren die zwei im verfloßenen Jahrhundert vollendeten Türme, deren Erdgeschosse im Norden von der Neithartkapelle, im Süden von der Sakristei besetzt sind. Um diese in der entsprechenden Größe aus-

führen zu können, legte man dem Turm eine mit Pultdach bedeckte Halle vor. Ihre Südseite ist von den beiden herrlichen Othmar- und Marienpfeilern besäumt. Den in $\frac{7}{10}$ -Stellung gebauten Chor umzieht eine in der Neuzeit vollendete Umgangsgalerie, ähnlich wie in Schorndorf, wo auch erst später der Umgang eingezogen wurde. Durch die Höhendehnung des Hauptturms ist der sonst gültige Satz, daß Turmspitze, Ostscheitel des Chordaches und Dachansatz auf der Wand in eine gerade Linie fallen, durchbrochen worden.



Abb. 24. Relief der Grundsteinlegung des Münsters 1377 (jetzt im Münsterarchiv)

Die große Stunde für Ulms Kunstgeschichte, die mit der Grundsteinlegung angebrochen war, fand in zwei interessanten Reliefs ihren plastischen Ausdruck. Das eine von ihnen ist in den siebenten Pfeiler der Südseite eingelassen, das andere befindet sich im Münsterarchiv, während eine Kopie in der Südostportalhalle angebracht ist (Abb. 23 u. 24). Das erste stellt den feierlichen Moment dar, in dem der Bürgermeister Ludwig Kraft und seine Frau das Modell des Münsters dem Baumeister auf den Rücken setzten, ein nicht mißzuverstehendes Symbol der Grundsteinlegung. Die darüber befindliche Inschrift lautet: ano . dm . m . ccclxxvn a de

zinstag der der lest tag was des monatz jvnii nach der svnen vfgang dri stvnd von haissen des rates wegen hie ze vlm lait lvdwig kraft am kormart selige svn de erste fvdametstain a diser pfarkirchen. Während die Deutung dieses Reliefs keinerlei Schwierigkeiten bereitet, sind die Meinungen über das andere um so geteilter. Wohl hat es fast genau dieselbe Inschrift, wohl stammt es aus derselben Zeit (Ende des 14. Jahrhunderts), allein in Zahl der Personen und in der Anordnung der Szene weicht es beträchtlich vom ersten ab. Der Bürgermeister Ludwig Kraft übergibt der sitzenden und das Kind auf dem Schoß haltenden Maria das Modell des Münsters. Auf die Schulter des Bürgermeisters hat eine ältere, bartlose und barfüßige Person die Hand gelegt. Sie erscheint in einen langen Talar gehüllt. Wer ist diese Person? Unter Berücksichtigung eines in der Spitalkirche befindlichen Grabsteins der Familie Stockar, auf dem das redende Wappen der Familie: Adler auf einem Stock —, angebracht ist, wurde auch der Adler des Reliefs als auf den damals im Amt befindlichen Kirchenpfleger Stockar hindeutend erklärt. Allein dieser Interpretation widerspricht die Tatsache, daß in der heraldisch so feinfühligem Zeit des Mittelalters ein Rundmedaillon nie als Wappenschild zugelassen wurde. Man kann in dem Adler also höchstens ein Symbol, keinesfalls ein Wappen sehen. Deswegen wurde ziemlich allgemein angenommen, die Figur stelle den Evangelisten Johannes dar, zu dem die Kraftsche Familie besondere Beziehungen gehabt habe, insofern sie eine Kapelle „in ere des hl. Johannes“ gestiftet hätte. Dieser in der mittelalterlichen Praxis fremd dastehende Fall, daß ein Stifter mit jemandem anderen als seinem Namenspatron auftritt, müßte durch außerordentliche Gründe gestützt sein, davon zu schweigen, daß der Evangelist Johannes stets jugendlich und mit der den Passionsspielen entlehnten Lockenperücke dargestellt wird. Die uns auf dem Relief entgegentretende Gestalt ist genau das Gegenteil von dem, was man von einer Johannesdarstellung erwarten würde. Zudem ist eine gewisse Porträtanlehnung unverkennbar. Warum dachte man nicht an den Pfarrer, der bei einer Grundsteinlegung einer neuen Kirche doch mindestens ebensoviel zu tun, zu repräsentieren hat, wie der Bürgermeister! Es sieht an sich so natürlich aus, wenn der Pfarrer den Bürgermeister, den Vertreter

der Bürgerschaft mit dem Kirchenmodell Maria der Patronin vorstellt. Zudem ist die Relieffigur eine typische Klerikergestalt. Wenn man die Beziehung des Adlers auf den Apostel Johannes aufrecht erhalten will, so bedenke man, daß der im Jahre 1375 urkundlich genannte und wohl noch anderthalb Jahre später im Amt befindliche Pfarrer zu unserer lieben Frau Johannes Güs sich nannte. Geistliche werden damals gern mit ihrem Vornamen genannt. Was die künstlerische Seite des Reliefs betrifft, so möge hier angefügt werden, daß das im Münster am Pfeiler befindliche neuestens dem Meister zugeschrieben wird, der das jüngste Gericht an der Eßlinger Frauenkirche geschaffen hat.

* * *

Das Stadtbild wurde von den unruhigen Zeitläuften, in denen sich seine Entstehung vollzog, wesentlich beeinflusst. Die Lehren des Unglücksjahres 1134 prägten sich tief in Ulms Bürgern ein: vor allem eine sorgsam auszuführende Befestigung der Stadt durch Mauern, Gräben und Wälle. Das Weichbild wurde vergrößert, indem die östlich vor dem Armbrustschützentore gelegene Vorstadt „im Gries“ und die westliche Löwenvorstadt in die Hauptumfassung einbezogen ward. Diese erhielt drei Ausgänge, im Norden das Leonhardstor, später Frauentor genannt, im Westen das Glöckler- und im Süden, auf die Donaubrücke einmündend, das Herbruckertor. Ihnen gesellten sich im 14. Jahrhundert das Gänstor im Osten und das Neutor im Nordwesten zu. Sämtliche Tore waren nach Fabris Bericht mit Türmen befestigt, mit Steinkreuzen bekrönt und zum Teil mit Fresken geschmückt. So soll das Neue Tor Passionszenen gezeigt haben. Nach Abbildung 5 ist ein solcher Freskenschmuck auch am Donautor angebracht gewesen. Die Einbeziehung der beiden genannten Vorstädte gab dem Weichbild von selbst seinen neuen Umfang. Während sich im Südwesten die karolingische Mauer mit der hohenstaufischen deckte, trat diese in allen anderen Himmelsrichtungen weit nach außen, so daß die neue Stadt ungefähr viermal so viel Fläche bedeckte, als die alte. Die Strecke der Ringmauer, die sich in der Nähe der Blau oder Donau befand, zog man unmittelbar an diese Flüsse heran, während man die Landstrecke mit einem breiten Burg- oder Stadtgraben sicherte, in den man Blauarme strömen

ließ. Die Mauer hatte eine Höhe von neun Metern, war zwei Meter dick und mit reichen Zinnen und starken Türmen gesichert. Im 14. Jahrhunderte gestaltete man den Burggraben zum Zwinger, indem an des Graben Außenseite eine zweite Mauer aufgeführt wurde. Außer den Türmen der genannten Tore fanden sich auf der Südseite der starke Metzgerturn, noch heute erhalten. Er hat seinen Namen von dem dort sich abspielenden Metzgergewerbe der Stadt (Abb. 10). „Im äußersten Westen ist der hohe und feste Fischerturm, so genannt, weil neben ihm die Wohnungen der Fischer der Wassertiere und der Fischerinnen einfältiger Menschen sind. Von diesem Turm geht eine im Wasser der Donau gegründete hohe und dicke Mauer hinab, die in der reißendsten Strömung steht.“ Also eine dritte Mauer, die, wie Fabri ergänzend bemerkt, ebenfalls aufs stärkste befestigt war. „In der Mitte der Mauer sind viele Öffnungen, durch welche die Blau aus der Stadt hervorbrechend, in die Donau fällt. Über diesen Öffnungen sind, wie im Westen bei der Blau Eintritt, starke Fallgitter, damit nicht zugleich mit dem Wasser der Feind in die Stadt eindringe! Über der Hauptmündung der Blau ist der sogenannte Einlaßturn, auf dem immer ein Wächter horcht, um den von der anderen Seite der Donau Rufenden Antwort zu geben; denn es trifft sich oft, daß jemand aus irgend einem Grund nicht über die Brücke und durch das Tor in die Stadt hereinkommen will, und wenn ein solcher dieser Wächter anruft, holt er ihn gegen einen bestimmten Lohn in einem Schiff herüber. So werden auch Boten, die dringende Sachen bringen, hier eingelassen, wenn eine wichtige Sache vorliegt, die man dem Bürgermeister melden muß.“ Fabris Bericht von der Stadtbefestigung können wir durch einen nur fünfzehn Jahre jüngeren Schnitt kontrollieren, der sich in Schedels Weltchronik findet (Abb. 5). Ein Stadtbild tritt vor unsere Augen, dem Freund mittelalterlicher Städte so bekannt und doch so seltsam eigenartig. Alle Kraft und Bautätigkeit lebte sich in den gewaltigen Festungswerken und den hohen Giebeln der meistens aus Fachwerk erstellten Häuser aus. Nur ein Schmuck fand Beachtung und Pflege, die Verzierung der Giebelkanten. Ursprünglich in Zinnen- oder Staffelform verlaufend, erhielten sie in der Renaissance und den folgenden Stilperioden reichere und künstlerischere Formen. In der Technik aber blieben sich alle Jahr-



Abb. 25. Rothsche Kapelle neben dem Münster

hunderte gleich: Backsteinwerk mit Verputz. Wer durch Ulm wandelt, kann diese „Ulmer Spezialität“ noch heute sehen und studieren. Er findet solche Giebelverzierung am Zeughaus, Salzstadel, am Steuerhaus und Wengenkloster. Noch in anderer Beziehung kam das Ulmer Bürgerhaus und damit auch das Stadtbild zu einer interessanten Eigenart. Wem sind nicht die reizvollen Erker in Nürnberg in angenehmster Erinnerung, die der Stadt einen so warm-intimen Charakter verleihen! Auch Ulm hatte ein Herz für solche Stimmungen. Wir erkennen dies, nicht etwa aus erhaltenen Erkerchen, sondern aus dem Kampf gegen sie, der sich durch alle Bestimmungen des sogenannten Roten Buches der Stadt Ulm, des ältesten Verordnungs-kodex' hindurch zieht. Aus dem Jahre 1376 erfahren wir: Die Stadtrechner sollen aufmerksam sein „auf alle unzitlich buwe über alle in der Statt und sollen die rechner der stat Bumaißer sin und die statbuwe allenthalben ordnen und besachen.“ Was man in erster Linie unter einem „unzitlichen Buwe“ verstand, sagen uns folgende Bauordnungen: „niemand darf einen usschutz an seinem Hus bauen, sei es ein altes oder ein neues.“ Uschutz heißt aushängender, vorspringender Teil eines Gebäudes, Erker. Ebenso müssen alle Kellerhälfe und Gänge, die vor dem Haus vorsprangen, entfernt werden. Die Liebe zu Erkern ließ sich indes durch diese Verbote nicht völlig ausrotten. Der Kampf dauert fort und im Jahre 1420 mußte schließlich gestattet werden, daß einer, höchstens zwei Erker an einem Hause seien. Dagegen war erlaubt, die verschiedenen Stockwerke über die Flucht des nächstunteren vorzukragen.

Was war der Grund zu diesen harten, das Stadtbild so eigenartig bestimmenden Gesetzen? Fabri bemerkt: „Wohl war der Raum der neuen Stadt ein weiter, allein täglich strömten Adelige und Reiche herbei; das ganze Dorf Schweighofen wurde mit allen Häusern und Menschen in die Stadt verlegt, so daß nicht ein Haus oder ein Mensch draußen blieb. Auch die Dörfer Offenhufen und Pful rissen ihre Häuslein ein, führten sie nach Ulm und bauten sie dort wieder auf. So stand die Stadt viele Jahre lange in beständigem Wachstum.“ Da man mit Bauplätzen über die Stadtmauer nicht hinausgehen konnte bzw. wollte, mußte man im Innern alle erdenklichen Sparsamkeiten anwenden. Platzmangel und Feuersgefahr waren wohl die beiden Gesichtspunkte, die den

befagten Baugesetzen einen derart puritanischen Charakter verliehen, daß sich selbst der nüchtern ernste Sinn der Ulmer dagegen

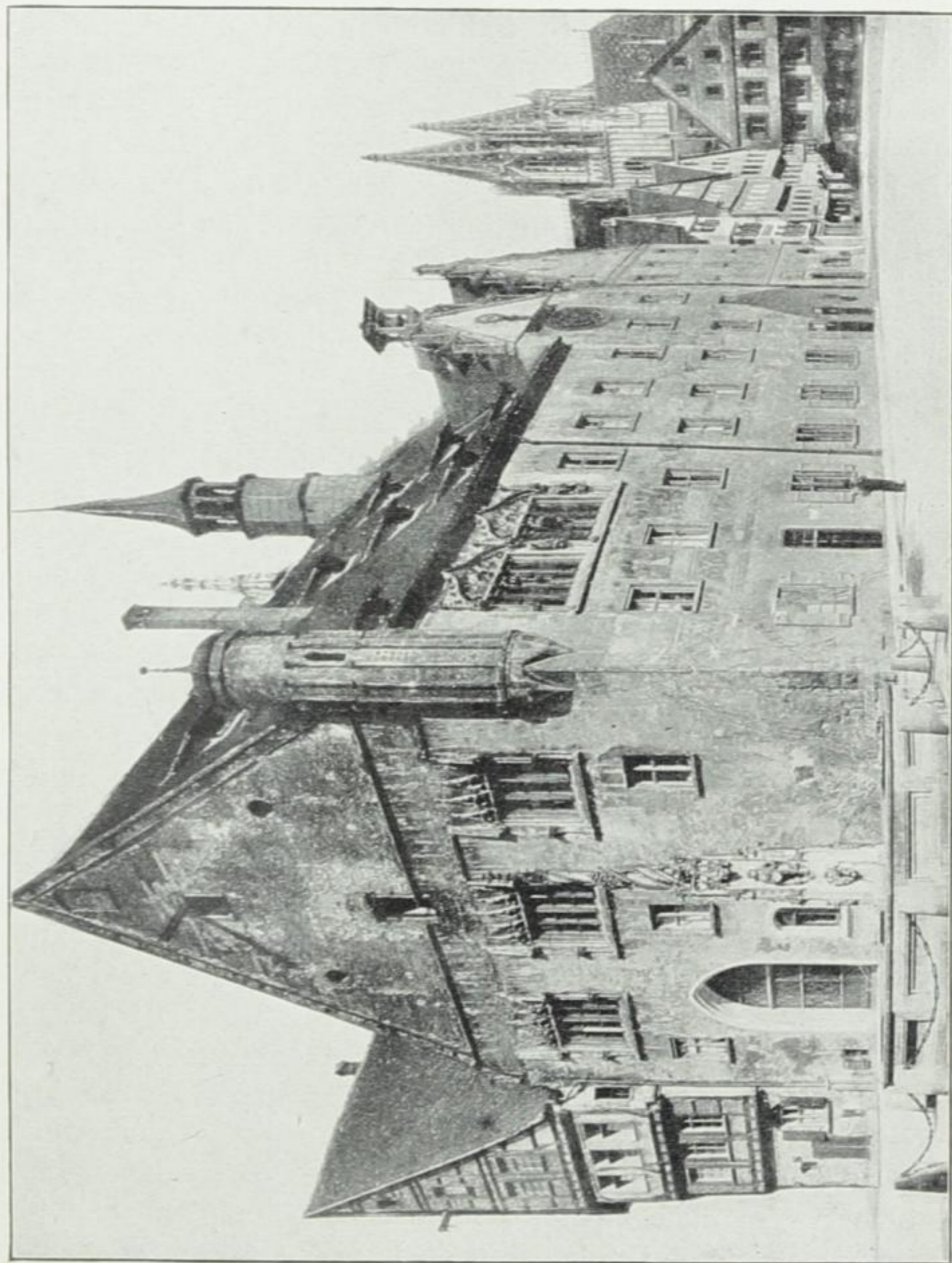


Abb. 26. Rathaus vor seiner Erneuerung und Erweiterung

auflehnte! War es nicht um Raum zu ersparen, wenn fast alle Häuser mit der Schmal-(der Giebel)seite gegen die Straße gebaut

wurden, wenn die Stockwerke über die Grundfläche des Hauses vorsprangen! Hört man nicht gleichsam das Knistern der verheerenden und sich schlangenartig durch Fugen hinwindenden Feuerflamme, wenn man die Bestimmung des Jahres 1420 liest: „Alles soll solid ohne „Holzwerk“ gebaut, nur Mauern sollen verwendet werden; die Giebel sollen womöglich ohne Löcher und Sparten fein“?

Daher rühren die riesigen Giebelflächen, die meistens weiß verputzt, ab und zu aber auch mit bunten Fresken und Denksprüchen verziert waren. Den First bekrönt nicht selten ein Türmchen, fast nirgends fehlte die von Zeichnungen reich durchbrochene Windfahne. In Patrizierhäuser führten kunstvoll geschnitzte mit verzierten Schlössern und Bändern beschlagene Türen, wobei besonderes Augenmerk auf einen schön geformten Klopfer und einen stets blank geputzten Glockenzug aus Messingguß gelegt wurde.

Nur sehr wenige Häuser zeugen von jener alten Bauweise, fast alle haben nur zu begeistert der Renaissance ihr schlichtes gotisches Gewand geopfert. Teile vom sogen. Neuen Bau, der an Stelle der alten Königsvilla erstellt wurde, erinnern an die gotische Stilperiode, besonders aber Ulms Rathaus. Viele Hände haben allerdings zu verschiedenen Zeiten an diesem Rathaus gebaut, allein ein großes Stück reicht in die alte Zeit zurück. 1360 tritt es zum erstenmal auf, damals war es Kaufhaus der Stadt. Im Jahre 1370 wurde es erweitert. Auf Abbildung 26, 27 sehen wir im Vordergrund jenen alten Teil (der doppelgieblige Anbau stammt aus dem Jahre 1532). Ein mächtiger zweistöckiger Bau, von hohem Giebeldach bedeckt, einfach in seiner oblongen Form und nüchtern in seinem Aufriß, unterschied er sich in nichts von einem nur durch Größe imponierenden Kaufmannshaus. Das fühlte Ulms Bürgerschaft wohl; darum schritt man zum Schmuck eines Teils der Mauerwände. Diese Neuerung kam den drei Südfenstern und zwei Ostfenstern, zwischen die ein erkerartiger Eckturm gebaut wurde, allerdings nur im zweiten Stockwerk zugute. Drei- bis fünffach geteilt erhielten diese Fenster reichen architektonischen und plastischen Schmuck. Statuenbedeckende Fialen, zierliche Wimperge, mit Maßwerk gefüllte und mit Krabben versehene Eselsrücken bekrönen die einzelnen Fenster. Die Herstellung der Fenster geschah in der Münsterbauhütte, wie die Übereinstimmung der Steinmetz-

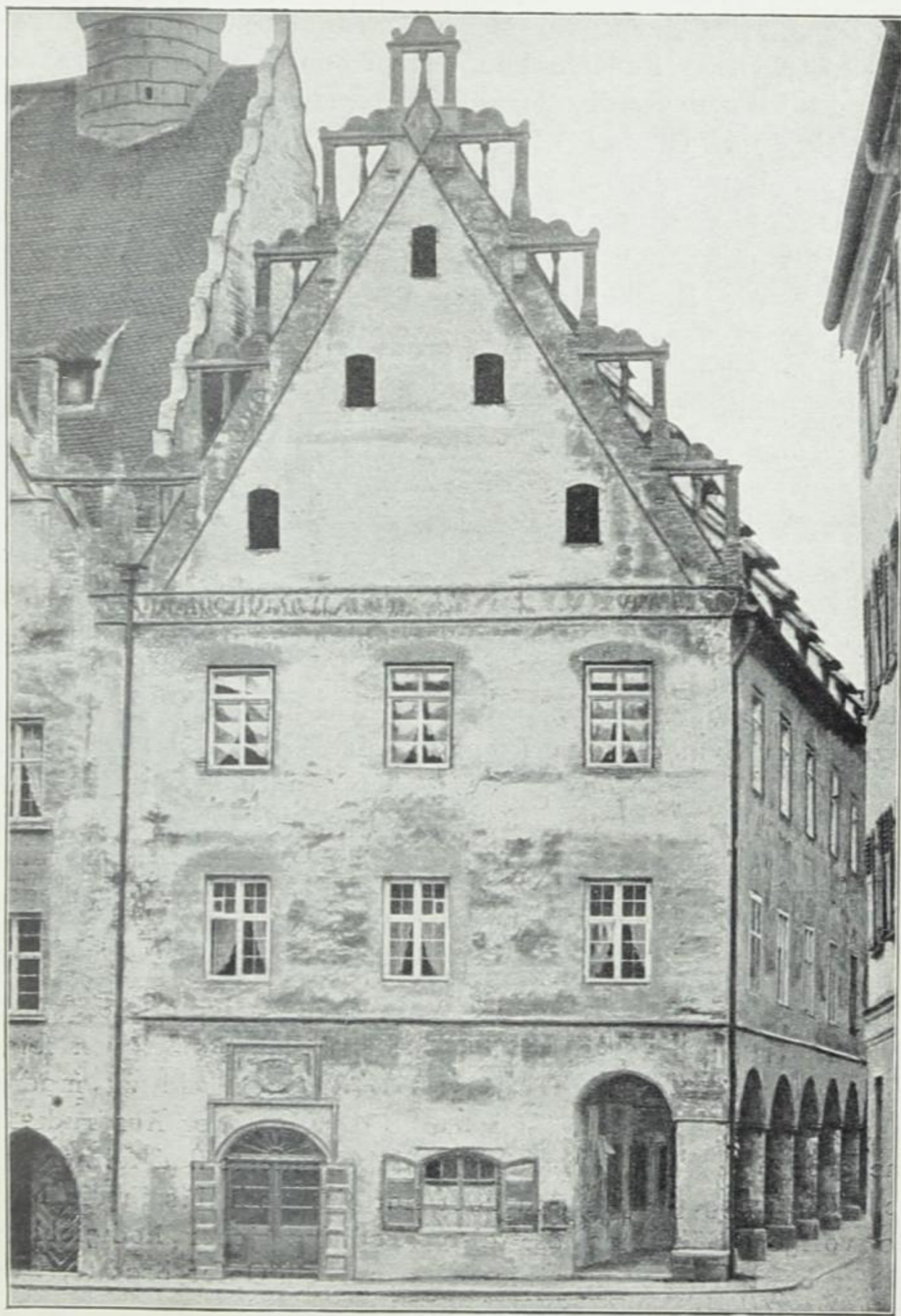


Abb. 27. Rathaus, der Flügel von 1532

zeichen mit solchen am Hauptturm, sowie des Materials (hier wie dort Donzdorfer Sandstein) beweist. Vor der Ostfassade befand sich ein steinerner Kanzelanbau, der in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Zerstörung anheimfiel. Wie aus Resten zu ersehen ist, bestand die Kanzel aus bläulichem Rorschacher Sandstein. Ihm begegnen wir wiederum am Münster an Bauteilen, die aus der Zeit um 1440 stammen. Es ist daher der Schluß berechtigt, daß auch die Kanzel von der Münsterbauhütte geschaffen ward. Die kahlen Wände des Baus bekamen ein farbenprächtiges Freskengewand. Betrachtet man die steilgiebligen, stockwerküberhängenden Häuser der Umgebung, den unvergleichlich zierlichen Brunnen auf der Südseite, so muß man bekennen: selten bringt ein Rathausbau so stimmungsvollen Eindruck hervor, auch wenn man von den hergrüßenden Chortürmen des Münsters abieht. Die Neuzeit hat an diesem Bau viel zu bessern gewußt. Zunächst fiel dem Vergrößerungsbedürfnis das so charakteristische steilgieblige Haus im Südwesten zum Opfer. Der vom Regen abgewaschene Freskenschmuck wurde erneuert und erweitert. Allerhand allegorische Szenen aus der Geschichte des Alten Testaments und des römischen Volkes stellen zum Teil in gewundener Symbolik die Tugenden dar, deren sich die Stadtväter zu befleißigen haben; umfangreiche Inschriften und Epigramme geben die Kommentare zu den Bildern. Auf der Grenze zwischen dem gotischen und dem Renaissancebau ist neuerdings wieder ein Nachbild jener oben beschriebenen Kanzel vorgelagert, auf der seit 1430 der Kaiser oder dessen Stellvertreter die Huldigung der Bürger entgegennahm (Abb. 28).

Die erhaltenen Denkmale gotischer Baukunst sind erschöpft, klein an Zahl, doch hinreichend, um uns von Ulms Größe, von seiner einzig mächtigen und prächtigen Periode ein Bild zu machen. Fabris begeisterte Sprache war also wirklich der Ausdruck für eine großzügige Kultur und Kunst. Jahrhunderte sind seither über die Stadt weggegangen und doch hat sich noch bis in die Mitte des vorigen Säkulums die alte Tradition jener hochgiebligen Häuser bewahrt, der man bis dahin nur ein Opfer brachte, wenn ein neuer Stil wirklich Schönes brachte.

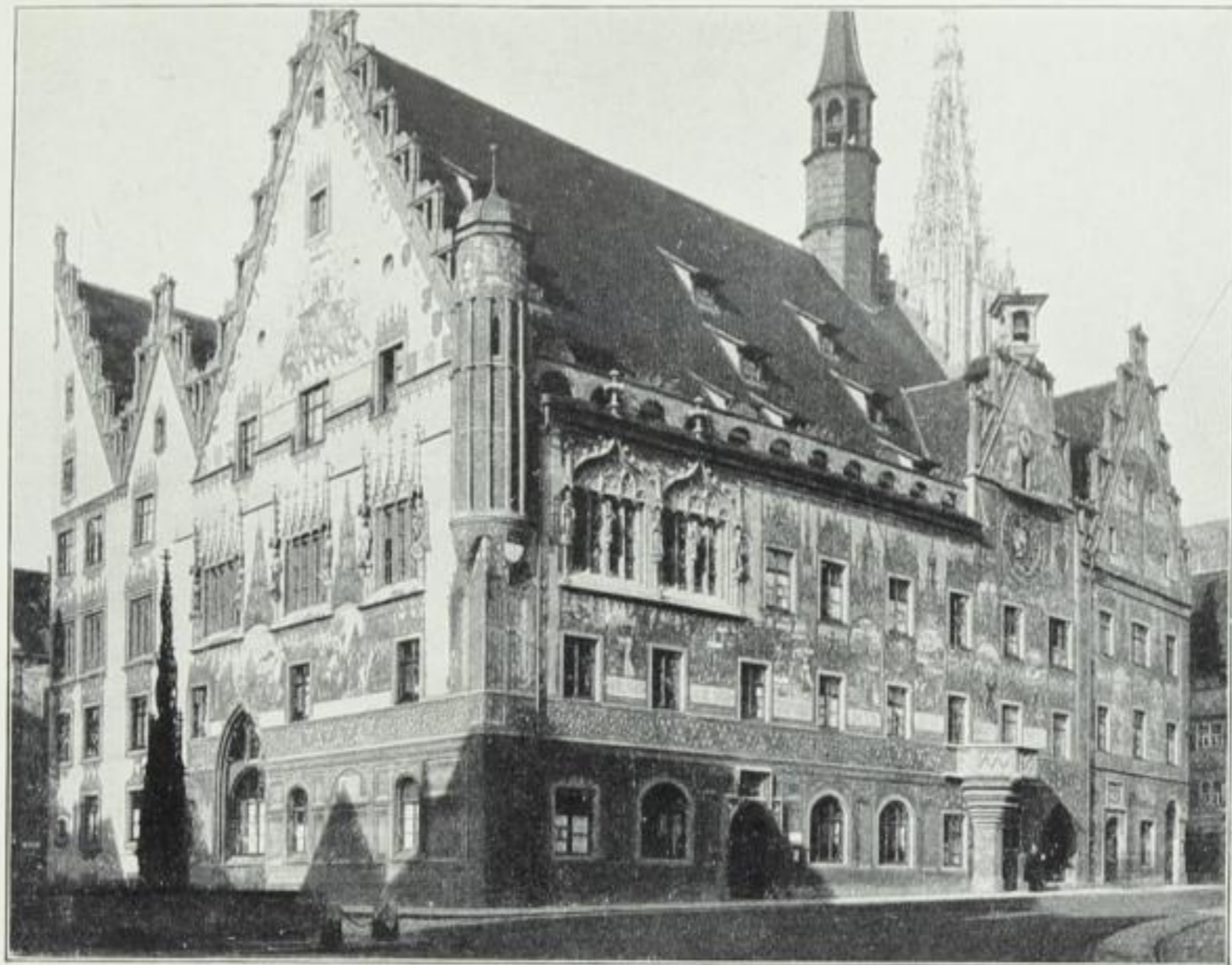


Abb. 28. Rathaus nach feiner Erneuerung



Abb. 29. Miferkordien vom Chorgestühl im Münster

III. ULMS BILDHAUERSCHULE

Zeitblom, Sufo, Syrlin, Enfinger.

Bartholomäus malt in stiller Kammer
Des Jungfraufohnes wunderfame Mienen,
Und Bruder Heinrich fingt, was ihm erschien
In teutscher Gottesminne Luft und Jammer.

Hier lebt durch Jürgens Meißel Stiff' und Hammer
Ein Chor von Heiligen, die der Kirche dienen,
Dort schließet Meister Moriz über ihnen
Den kühn gewölbten Bau mit sicherer Klammer.

O schöne Welt! Als, Pfleger dir und Wächter,
Ehrfame Zünfft' und edelste Geschlechter
Blühten in Gottesfurcht und Bürgerfitte.

Ist wer, den solcher Vorzeit Werke kümmern,
Daß gern er wandelt unter ihren Trümmern,
Er sei uns hier willkommen als der Dritte!

(Grüneifen.)

SCHWER war es im vorausgehenden Hauptstück, den Anteil der einzelnen Baumeister am Münster genau zu umschreiben, schwer, obwohl wir fast von allen den Namen die Wirkungszeit kennen, schwer, obwohl sie beinahe ohne Unterschied an gewissen Baugliedern der Kirche ihre Meisterzeichen angebracht haben. Es ist eine eigene Sache um den Wandel im Genuß von Kunstwerken. Frühere unbefangene Zeiten blieben vor einem

Bild, vor einer Statue stehen, um zu bewundern, um mitzufühlen, um sich in Beziehung zu dem im Bild dargestellten Heiligen zu setzen, um eine Art Gottesdienst zu verrichten. Niemand fragte nach dem Schöpfer des Kunstwerkes, am wenigsten hatte dieser selbst andere Ambitionen, als Gott und der Erbauung zu dienen. Heute ist es anders. Nicht nur der Kunsthistoriker, sondern auch der mehr oder weniger kenntnisreiche Kunstfreund verehrt im Werke den Künstler, sucht anonyme Objekte mit klingenden Namen in Verbindung zu bringen, um dadurch deren künstlerischen bzw. materiellen Wert zu erhöhen. Von der Tradition oder von dem sicheren Wert der Geschichte überlieferte Künstlergestalten werden bisweilen mit Werken behangen, die sie vielleicht niemals sahen, andere spricht man ihnen ab. Ihre Persönlichkeit, die manchmal leidlich unverfälscht in das 19. Jahrhundert eintrat, kommt nunmehr ins Wanken, taucht bald da, bald dort auf, verwirrt statt entwirrt.

Auch Ulm weist ein paar solche Namen auf, Namen ganz Großer: Hans Multscher und Jörg Syrlin sind die zwei Unsterblichen, die Ulms Künstlerolymp beherrschen. In beiden — so hört man — führten verschiedene Kunstdisziplinen eine glorreiche Personalunion. Man stellt uns so einen Maler-Bildhauer Multscher, einen Schreiner-, Stein- und Holzplastiker Syrlin vor. Warum sollte man auch nicht? Sagt nicht die Inschrift am Chorgestühl, einem Werk von gleich hoher plastischer wie schreinerisch-architektonischer Bedeutung, einfach und erschöpfend: 1469 Georgi Sürlin incepit hoc opus . . IOERG SYRLIN 1474 cōplevit hoc opus? Ja noch mehr: steht nicht auf einem jetzt in Berlin befindlichen Altarflügel, der zu einem umfangreichen Malerwerk gehört: bitte got für hanßen muoltscheren vo richehofe burger ze vlm haut dz werk gemacht? Dementsprechend ist Multscher nicht bloß Schöpfer dieses gesamten Altarwerks, er hat nicht nur die Tafeln des von ihm mit plastischem Schmuck versehenen Sterzinger Altars gemalt, ihm werden nach neuesten Forschungen auch andere anonym überkommene Bilder zugeschrieben. So felsenfest war und ist das Vertrauen auf den Wortlaut der besagten Inschriften.

Und doch hat jene große Zeit selbst vor das Paradies dieser inschriftlichen Klarheit den Engel des Zweifels gestellt in dem Protokoll einer denkwürdigen Sitzung des Konstanzer Rates. Die

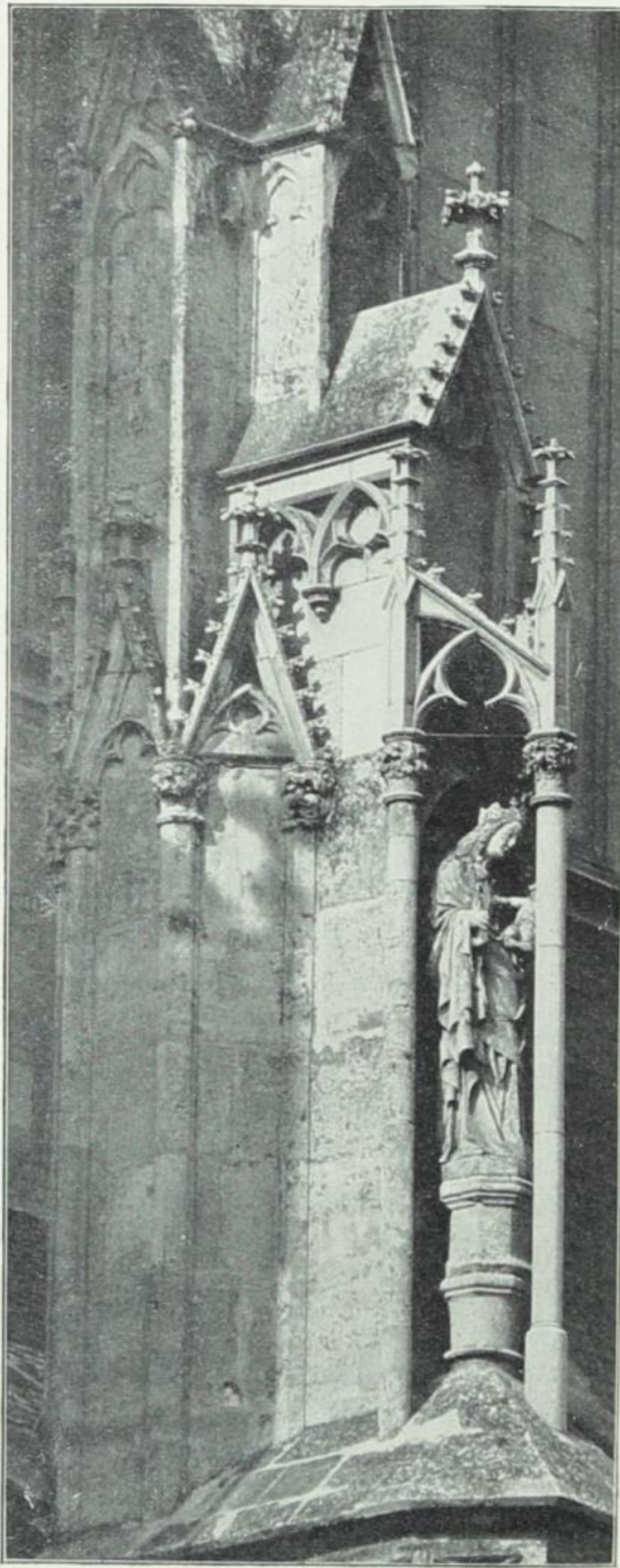


Abb. 30:
Marienpfeiler am Chor des Münsters

vereinigte Schmiede- und Schreinerzunft wollte im Jahre 1490 einen Bildhauer aufnehmen, wogegen die Kaufleutzunft protestierte. Der Rat stellte eine Umfrage bei verschiedenen Städten, Augsburg, Straßburg, Basel, Ulm, Nürnberg über die Sache an, forschte auch in den Annalen der eigenen Vergangenheit und fand, daß allenthalben Schreinerei und Bildhauerei getrennte Gewerbe seien, daß sie nirgends von einem und demselben ausgeübt werden dürften. So hatte beispielsweise die Konstanzer mit Plastik reich verzierte Domtüre, auf der die Inschrift prangt: Symon Haider artifex me fecit, nicht etwa Haider geschnitten, sondern der Bildhauer Niklas von Leiden; an ihn hatte Haider den plastischen Auftrag weiter verdingen müssen. Aus diesen und zahlreichen ähnlichen Beispielen geht klar hervor, daß im 15. Jahrhundert die Inschrift auf einem Kunstwerk nur den verantwortlichen Gesamtunternehmer bezeichnet, und daß dieser die einzelnen Details Male-

reien, Plastiken usw. an zunftmäßige Künstler weiter vergab. In Ulm find allerdings Bildhauer und Maler nach Fabris Bericht im Jahr 1488 in einer, der Kramerzunft vereinigt, allein Malerei, Bildhauerei,



Abb. 31.

Wappenschild in die äußere Chorwand eingelassen, wahrscheinlich von einem alten Bau stammend



Abb. 32. Grabstein mit Wappenschild des Ulrich Strölin und seiner Frau † 1353 (übertragen aus der alten Frauenkirche)

Tischlerei waren verschiedene Gewerbe, und ein Meister übte persönlich nur eines von ihnen aus. Das ist der Sinn der Konstanzer Umfrage, die auch in Ulm durchaus bejahende Antwort fand. Die Künstler des 15. Jahrhunderts waren in Ulm wie auch anderswo in Deutsch-



Abb. 33. Reste einer Altarwand vom sog. Rayferaltar. 1387

land durchaus Handwerker; oft genug lesen wir, daß ein Maler zur Fassung von plastischen Werken eines Bildhauers herangezogen wurde (so mehrmals im Münster); also nicht einmal das wenige machte der Plastiker selbst. Wie noch heute: wenn der Wagner ein Rad gedreht und mit Speichen versehen hat, wirds zum Schmied gerollt, um dort seine eisernen Beschlüge zu erhalten. So und nicht anders war der Betrieb im Mittelalter auch bei den heute als Künstler, damals als Handwerker angesehenen Meistern. Es ist hart für uns, die letzten Konsequenzen aus diesen unumstößlichen Wahrheiten zu ziehen, aber man muß sich im Interesse der historischen Forschung eben daran gewöhnen. Darum können auch nicht die Michelangelo, Raffael usw. als Beispiele für die Vielseitigkeit der künstlerischen Betätigung herangezogen werden. Das war nicht mehr das Mittelalter mit seinem handwerksmäßigen Betrieb und Zunftzwang, das war die Renaissance mit ihrer überragenden Auffassung von Künstlerpersönlichkeit und Künstlerfreiheit. Syrlin und Zeitblom waren ihrer Zeit Handwerker, deren Fertigkeit im Rahmen ihres Gewerbes man schätzte. Raffael, Michelangelo waren der ihrigen Kraftgenies und zu bestaunende Individualitäten, denen man alles erlaubte, und auch dies gilt nur für die Renaissance in Italien.

Es kam mir immer unwahrscheinlich vor, daß die zum Teil von einer fabelhaften Derbheit, fast Roheit des Stils zeugenden Berliner Bilder der sonst so feinfühligem Formgebung Multschers zuzuerkennen seien. Man muß sich geradezu zwingen, die ab-

land durchaus Handwerker; oft genug lesen wir, daß ein Maler zur Fassung von plastischen Werken eines Bildhauers herangezogen wurde (so mehrmals im Münster); also nicht einmal das wenige machte der Plastiker selbst. Wie noch heute: wenn der Wagner ein Rad gedreht und mit Speichen versehen hat, wirds zum Schmied gerollt, um dort seine eisernen Beschlüge zu erhalten. So und nicht anders war der Betrieb im Mittelalter auch bei den heute als Künstler, damals als Handwerker angesehenen Meistern. Es ist hart für uns, die letzten Konsequenzen aus diesen unumstößlichen Wahrheiten zu ziehen, aber man muß sich im Interesse der historischen Forschung eben daran gewöhnen. Darum können auch nicht die



Abb. 34. Grabstein des Ulrich
von Habsberg. Um 1380.
Münster



Abb. 35. Grabplatte eines Angehörigen der Familie Besser. Ende des 14. Jahrhunderts. Münster

stoßenden Kinderfiguren auf dem Kreuzwegflügel mit jenen reizenden Engeln an der Kargnische im Münster auch nur vergleichsweise zusammenzuhalten, und es klingt wie eine Erlösung, wenn der urkundliche Nachlaß des Mittelalters den Künstlerinschriften eine neue und richtigere Deutung gibt. (Siehe auch das folgende Kapitel.) Bei Syrlin liegt der Fall allerdings umgekehrt; was die neue Forschung ihm abspricht, nämlich die Plastik, hat gerade seinen spezifischen Ruhm begründet und ihn zum Lokalheiligen von Ulms Kunstgeschichte gemacht.

Die Gotik kam, so haben wir im vorausgehenden Kapitel festgestellt, im Gefolge der Bettelorden in die schwäbischen Reichstädte. Prunklose Nüchternheit und Rücksicht auf das praktische Bedürfnis gab den Kirchen der Bettelorden ihr Aussehen. Dem

schlichten Mauerwerk waren keine statuengeschmückten Portalhallen vorgelagert; den durch die niederen Türen eintretenden grüßten keine Figuren und szenenreiche Giebelreliefe. Zwei bis drei Menschenalter später liegen Baumeister und Bildhauer im Wettstreit, wie sie die städtische Hauptkirche möglichst reich und glanzvoll gestalten. Wer hat diesen Sprung vermittelt, denn ein Sprung bleibt es, wenn wir beispielsweise unser Ulmer Barfüßerkirchlein mit der Rottweiler Kapellenkirche oder der Reutlinger Marienkirche vergleichen. Wohl sind die Bedingungen für diese Luxusbauten in den inneren Verhältnissen der Reichsstädte, in deren gewaltigem Aufschwung zu politischer und wirtschaftlicher Macht gelegen, ob aber die von ihnen begünstigte Luxuskunst ebenfalls bodenständig genannt werden kann, ist mehr wie zweifelhaft. Zum erstenmal tritt uns in Rottweil am Neckar (im Südwesten von Württemberg) das neue Ziel und der neue Stil entgegen. Diese Rottweiler Schule keineswegs autochthon, sondern von Frankreich über Straßburg und den Oberrhein kommend, hat außer in Rottweil einzelne Werke in Augsburg, Gmünd und Eßlingen geschaffen, um dann von der Gmünder Schule abgelöst zu werden. Den Rottweiler Künstlern verdankt Schwaben die Monumentalplastik (ca. 1330—1340). Sowohl Relief und Einzelfiguren traten in den Dienst des Ornaments. Wenn auch unter dieser Truppe mindestens eine ganz bedeutende Kraft sich befand, so konnte sie doch nicht zu einer Schule im kunstgeschichtlichen Sinn des Wortes wachsen, da sie zu wenig Aufträge an einem Ort fand, um lokale Einflüsse aufzunehmen und zu individueller Sonderheit zu verarbeiten. Ähnlich verhält es sich mit der Gmünder Schule. Erst als sich das Jahrhundert zu Ende neigt, als Ulm Ausfichten bot, durch seinen Riesenbau Künstlergenerationen zu beschäftigen, sproßte auf dem fruchtbaren Erdreich neben einer Lokalbauhütte auch eine Lokalbildhauerschule hervor.

So stehen denn am Anfang der Ulmer Plastik Werke, die von wandernden Künstlern geschaffen, an verschiedenen Orten ihr Spiegelbild haben. Was unter dem Einfluß der neuen Zeit an plastischem Portalschmuck bereits der alten Frauenkirche über Veld zugut gekommen ist, das hat sich teilweise in die Giebelfelder des Münsters gerettet. Anerkanntermaßen stammen mindestens das Nordwest- und Südostportaltympanon von dem alten Bau (Abb. 36).

Das erstere enthält in zwei Stockwerken die Geburt Christi und die Anbetung der hl. drei Könige. Auf dem anderen gewahren wir das Weltgericht. Es erscheint nach der in jenen Zeiten üblichen Praxis in hohem Grade wahrscheinlich, daß das Weltgerichtsrelief ursprünglich das Hauptportal der Frauenkirche über Veld geziert hat. Nach einer neuerdings vertretenen Auffassung sollten ursprünglich die beiden Ostportale Passionszenen (Norden) und das Weltgericht (Süden) aufnehmen, die beiden Westportale aber Marienleben (Norden) und Welterschöpfung (Süden), während das Hauptportal nochmals dem Leben Mariä als der Patronin der Kirche geweiht gewesen sei. Enfinger aber habe den Grundriß des Münsters in der Länge um zwei Jochbreiten vermehrt und diesem Schritt sei das alte Portalprogramm zum Opfer gefallen: Hauptportal und Südwestportal hätten ihre Rollen getauscht. Wir haben im vorausgehenden bereits dargelegt, daß nichts für, sondern vieles gegen eine Grundrißerweiterung durch Enfinger spricht. Trotzdem ist es möglich, daß die Tympanonfüllungen, so wie sie sich jetzt präsentieren, Umgestaltungen und Versetzungen im eben skizzierten Sinne erfuhr.

Das älteste Relief ist in das Giebelfeld des Nordwestportales eingelassen (Abb. 36). In der Spitze befindet sich das Fragment einer Jahreszahl CCLVI, die nur auf MCCCLVI ergänzt werden kann. Das Tympanon ist in der Mitte durch ein Gesims in zwei Teile zerlegt, deren oberer die Geburt Christi enthält; Maria, mit Krone geschmückt, liegt auf einem sorgfältig ausgestatteten Bett, ein Blick voll Hoheit und Mutterliebe gleitet auf das Kind, dem eine Dienerin die erste Sorge angedeihen läßt; eine andere Magd teilt mit dem hl. Josef die Aufgabe für das Kind ein Bad zu bereiten. Über dem Bett spielen Ochs und Esel mit der an der Raufe aufgehängten Windel. Derselbe würdevolle Adel, der der Geburtsszene ihre Weihe verleiht, ist über die andere Darstellung: — Die hl. drei Könige bringen Christus ihre Huldigung dar — ausgegossen. Maria mehr Königin als Bürgers- und Handwerkersfrau, auf prachtvollem Thronfessel, hält das Kind, das Huldigung und Geschenk des vordersten Königs entgegennimmt. Dieser König, sein Knie im Gehen beugend, hat seine Krone abgelegt — wohin ist allerdings auf dem Relief nicht ersichtlich, so wenig wie der Stern, auf den der zweite König den dritten verweist. Ein Hünd-

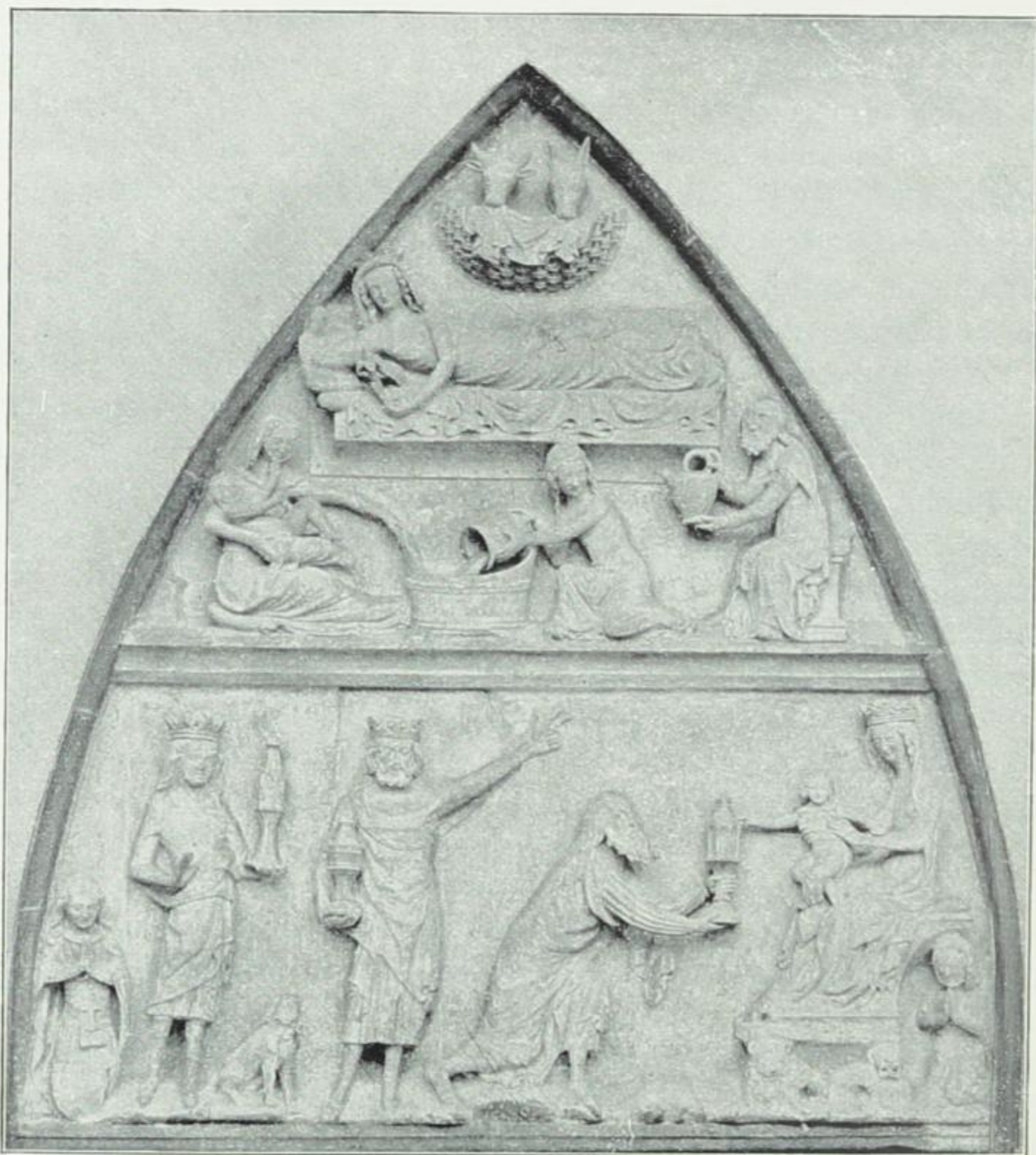


Abb. 36. Nordwestportal des Münsters. 1356

chen, voll Reiz zwischen die Könige komponiert, gibt dem Ganzen etwas Intimes. Rechts und links, die Kanten des Reliefs vortrefflich schließend und zu den Konsolen weiterleitend, knien Stifter und Stifterin. — Ein flüchtiger Blick genügt, um uns zu sagen, daß dieses Relief das Schönste ist, was das ganze Münster an plastischem Schmuck bietet. Man hat in ihm etwas „bürgerlich-realistisches, genrehaftes“ gesehen. Wohl ist die Stimmung, namentlich in der Geburtsszene, so warm und innig, wohl wird hier der Mutter ein Sohn geboren, aber ebenso der Königin ein König.

Wohl ist mit Absichtlichkeit betont, was menschliche Armseligkeit und Hilflosigkeit beim Eintritt ins Leben durchzumachen hat, aber über allem schwebt die königliche Freiheit, es ist eben die Geburt eines Gottmenschen, der vom ersten Augenblick wirklicher Mensch sein will und dessen Gottheit nur in der Größe und Weihe aller jener Menschlichkeiten zum Ausdruck kommt. So wenigstens empfand der Schöpfer dieses Reliefs. Stilistisch ist es am nächsten mit einer Gruppe verwandt, die hauptsächlich in Süddeutschland vorkommt, so den Reliefs an der Kapellenkirche zu Rottweil, an dem Dom zu Augsburg, aber auch an dem Dome zu Meissen. An Rottweil erinnert vor allem die rosengeschmückte Büste an der linken Konsole. Künstlerisch steht das Ulmer Relief über allen seinen näheren und entfernteren Verwandten. Wohl ist der befruchtende Ideenkreis des Schöpfers in Frankreich beheimatet, allein dieser besaß so viel selbständige Kraft und so viel deutsches Empfinden, daß er ein Werk von höchstem Rang und echter Individualität schuf.

Wie gewaltig steht es über dem nur wenige Jahre jüngeren Südostportal, an das es nur in flüchtigen Einzelheiten erinnert. Man nimmt an, daß dieses ganze Südostportal, dessen Giebelfeld das Weltgericht zum Vorwurf samt Gewänden und Torbauten vom alten Bau über Veld an das Münster versetzt wurde. Während der kurzen Dauer seines Bestehens an der alten Kirche soll es deren Hauptportal gewesen sein. Wie dem auch sein mag, jedenfalls haben wir es mit einem künstlerisch wenig hervorragenden Werke zu tun. Durch eine doppelstreifige Wolkenbank ist das Giebelfeld gleich jenem des Nordwestportals zur Aufnahme von zwei Szenen bereitet, nur daß sich das Nordwestportal tatsächlich auf zwei zeitlich, räumlich und sachlich verschiedene Sujets bezieht, während hier eine Teilung keinen rechten Sinn hat. Im oberen Abschnitt sitzt Christus, „aus dessen Munde ein scharfes zweischneidiges Gerichtsschwert ausgeht“ (Offbg. Joh. 1, 16). Sein Fuß ruht auf dem Regenbogen; vier Engel halten die Marterwerkzeuge, während die in die Ecken hineinkomponierten Heiligengestalten Marias und des in einen Pelz gehüllten Johannes des Täufers vor der furchtbaren Majestät des richtenden Gottes in Huldigung knien. Denn bereits ist der Gerichtsruf ergangen. Petrus hat schon den Schlüssel in das Schloß der Himmelsburg gestoßen, um

die Gerechten unter musikalischer Begleitung von Engeln hineinzuführen; aber auch der Höllenrachen ist schön geöffnet. In derbem Realismus schleppt ein Teufel die Verdammten an einer Kette, ein anderer packt sie beim Schopf, und zu allem Überfluß drängt sie ein Engel mit gezücktem Schwert vorwärts in den unermesslichen Schlund. Immer neue Scharen entsteigen den Gräbern, ihr Erwachen wird durch die Kilometertuben, von den Gerichtsengelein ersichtlich mit größtem Erfolg geblasen, in hohem Grade verständlich. „Faßt man die Ausführung für sich ins Auge, ohne auf die dahinter liegenden Entwürfe zu reflektieren, so dürften diese Reliefs als die Arbeit eines Autodidakten erscheinen, dem sich der kühne, durch keinerlei Gefühl für stilistische Tradition angekränkelte Wagemut des Dilettanten ebensowenig absprechen lassen wird, wie ein frisches Gefühl für dramatische Bewegung.“ Das Wenige, das der Schöpfer dieses Portals an Schulung besaß, soll er in der Gmünder Werkstatt empfangen haben, die ja als Mittlerin zwischen der Rottweiler und Ulmer Schule angesehen wird (Abb. 37).

Das große und originelle Südwestportal soll ursprünglich als Hauptportal des Parler-Münsters, des bescheidenen und kürzeren Baues beabsichtigt gewesen sein. Wir halten die Annahme eines kleineren Urmünsters nicht für wahrscheinlich, bemerken aber, daß sich alle stilistischen Untersuchungen ermöglichen lassen, ohne daß man die durch nichts sich empfehlende Hypothese von einem Urmünster und einer Erweiterung Ensfingers herbeizieht. Urkundliche Nachrichten über die Entstehung des Reliefs haben sich nicht erhalten und man ist daher zur Datierung lediglich auf die Stilanalyse angewiesen. Dabei ergäbe sich ungefähr die Zeit zwischen 1365 und 1385. Das Relief zerfällt durch die mittlere Teilungslinie in zwei scharf unterschiedliche Hauptgruppen. Die obere Hälfte dürfte ein bis zwei Jahrzehnte älter sein, als die untere, und könnte wohl vom alten Bau außerhalb der Stadt stammen; jedenfalls erinnert sie in mehr als einem Punkt an das Weltgerichtsportal, das anerkanntermaßen einst die Pfarrkirche über Veld zierte. Mit ihm hat es die Teilung durch einen Fries, der auf dem Südwestportal mit Laubwerk besäimt ist, ferner jenen episodenhaften, reliefartigen Stil gemein, der unbekümmert um den Hintergrund plastische Szenen wie auf eine Leinwand projiziert. Ganz anders der untere Teil des Tympanons! Diese drei

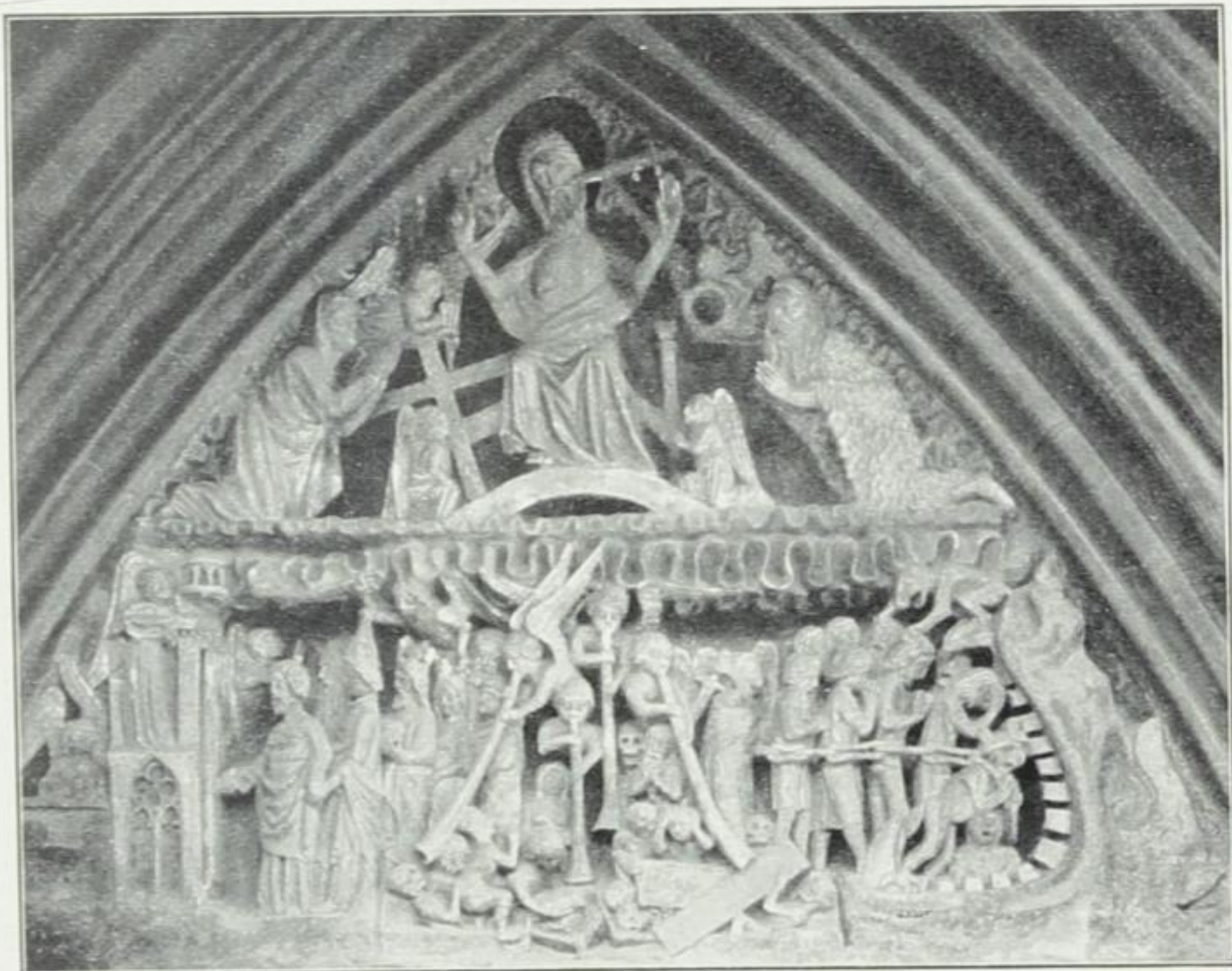


Abb. 37. Südostportal des Münsters

Reliefs wollen durch ihren malerischen Charakter wirken, wie durch den allerdings in den Anfängen steckenden Versuch, den toten Hintergrund in Beziehung zu den handelnden Personen zu setzen. Die Teilung in Stockwerke ist noch nicht überwunden, aber sie ist überbrückt durch vermittelnde Zwischenglieder. Um die ästhetisch und inhaltlich geeignetste Gruppe Mariä Krönung in die Tympanonspitze zu bringen, ist mit der Darstellung des Marienlebens im untersten Stockwerk links begonnen. Joachim wird im Tempel von einem am Altar sitzenden Priester auf das Mißliche seiner Kinderlosigkeit, die ein Zeichen göttlicher Ungnade sei, aufmerksam gemacht. Ein Engel verkündet jedoch ihm und seiner Frau Anna, daß ihr Gebet erhört sei, deswegen schließt sich daran die Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte. Anna kehrt zurück nach Hause. Die dritte Szene stellt die Geburt Mariä dar. Anna vollständig bekleidet liegt im Bett, umstanden von glückwünschenden Verwandten, deren eine ihr eine Gans zum Geschenk bringt. Davor kniet eine Dienerin, die dem bereits

stehenden Kind die erste Sorgfalt angedeihen läßt. In knappen Episoden folgen: Die Darstellung Mariä im Tempel: Die Jungfrau opfert unter Assistenz der Eltern eine Kerze auf den hohen Altarstufen — Mariä Tempeldienst mit vier Genossinnen — Das Stabwunder, bei dem von allen Bewerbern nur Josef in Betracht kommt, da seine Rute allein Blüten treibt — Mariä Vermählung — Die Verkündigung der Geburt Jesu durch Gabriel — Mariä Begegnung mit Elisabeth. Damit ist das unterste Stockwerk, das allein 45 Personen enthält, ausgefüllt, und von rechts nach links übergreifend reihen sich in der mittleren Etage folgende Szenen an: Der derb realistisch aufgefaßte Kindermord — Die Flucht nach Ägypten — Der zwölfjährige Jesus im Tempel — Mariä Tod — Mariä Begräbnis. Der Zwickel des obersten Feldes ist lediglich der Krönung Mariä als Abschluß des Ganzen gewidmet (Abb. 38).

Unter diesem dreistöckigen Relief ruhen gleichsam als Basis drei Tafeln, die ebenfalls Ereignissen aus dem Leben Mariä geweiht sind. Doch anders ist der Geist, der hier die Komposition geschaffen, anders der Stil, der hier die Ausführung übernommen. Der Künstler, dem wir die drei Reliefe verdanken, hat in dem Streben, etwas Neues oder wenigstens anderes zu bieten, nicht im Westen, sondern im Süden seine Anregung geholt. Noch getraut er sich nicht die feste Form der Stockwerke zu brechen, aber er verbindet und überschneidet sie, versucht Perspektiven und malerische Wirkungen. Auch in der Wahl des Sujets geht er trotz des Anschlusses an gewohnten Szenen eigene Wege.

Im rechten Spitzbogenfeld sehen wir die Darstellung der heiligen Nacht. Engel verkündigen den Hirten das große Ereignis. Alle lauschen und staunen; nur einer sitzt in der Ecke und bläht seinen Dudelsack, ein Idyll voll Humor und Reiz. Drei Hirten haben sich bereits in Anbetung vor dem Stalle eingefunden und daß dieser einsam auf dem Lande steht, das sagt in ebenso herzlicher wie schlichter Sprache ein Baum, der in die linke Ecke gepflanzt ist. Das mittlere quadratische Feld nimmt der Aufbruch der heiligen drei Könige nach Bethlehem ein. Dabei ist der Künstler Quellen gefolgt, die uns in der Literatur nur zweimal, in der darstellenden Kunst, wie es scheint, nur noch einmal begegnen. Der alamannische Legendendichter Walther von Rheinau,

ein Zeitgenosse des Schöpfers der Ulmer Reliefs, hat in seiner Legende über die Kindheit Jesu die seltsamsten Sagen und Überlieferungen zusammengetragen. Offenbar übte er damit auf den tief gläubigen Ulmer Künstler einen nachhaltigen Einfluß aus, so daß dieser in Stein meißelte, was er aus Dichtermund vernahm. Walther von Rheinau erzählt, daß die hl. drei Könige durch wunderbare Begebenheiten auf den Stern, das Zeichen der Geburt Jesu, aufmerksam und dadurch zur Reise bewogen wurden:

„Dere künig einer einen vogel zoch — durch Zamen als geschicht
ouch noch

Von dem wurden geleit — zwei ei(g)er nach gewonheit
Die bruote der selbe strus — nach finer natur us
Us einem wart ein löwe alhie — ein lamb us dem anderen gie. —
Der ander künig vil zarten — hatte einen wurzegarten
Darin wuochs ein krut das keiner der do lepte erkande
Und wuochs oben ein bluom daran — Und uf demselben ein
blümelin

Es wuochs hin bis daz es wart — groß unde rif nach finer art
Von ihm selben es zerbrach — dann man darine sach
Ein tuben wohl getan — die hort man menschlich stimme han
Des dritten küniges frouw gewan — ein kindelin das tach stan
Uf sinen füßen bi der vart — do es alrerste geborn wart.
Und sprach offenlich alsus — schier bald geborn wirt Jesus
Und ich bin zu dem gewerbe — geborn daß ich sterbe
Und daz ich, di wil ich lebe — aller der welt urkunde gebe
Daz aller der welte Herrn — Nicht süner geburt ist verre (fern)
Und daz dis ein warheit si — So habent zeichen hie bi,
Daz über dy und drissig tage — ich bewäre mine sage
Mit dem eignen tode min.

So sehen wir denn, wie oben links ein Engel mit Kreuz, auf einen Stern gesetzt, die drei Könige auf das große Ereignis hindeutet. Der eine von ihnen betrachtet mit seiner Frau auf den Zinnen der Königsburg das Straußenwunder, aus dessen Eiern eben ein Lamm und ein Löwe, Sinnbilder Christi, schlüpfen. Daneben in der doppelbogigen Sicht eines Burgzimmers gewahren wir die Gemahlin des zweiten Königs, deren neugeborenes Kind zum Erstaunen der Anwesenden sofort stehen und reden kann. Das dritte

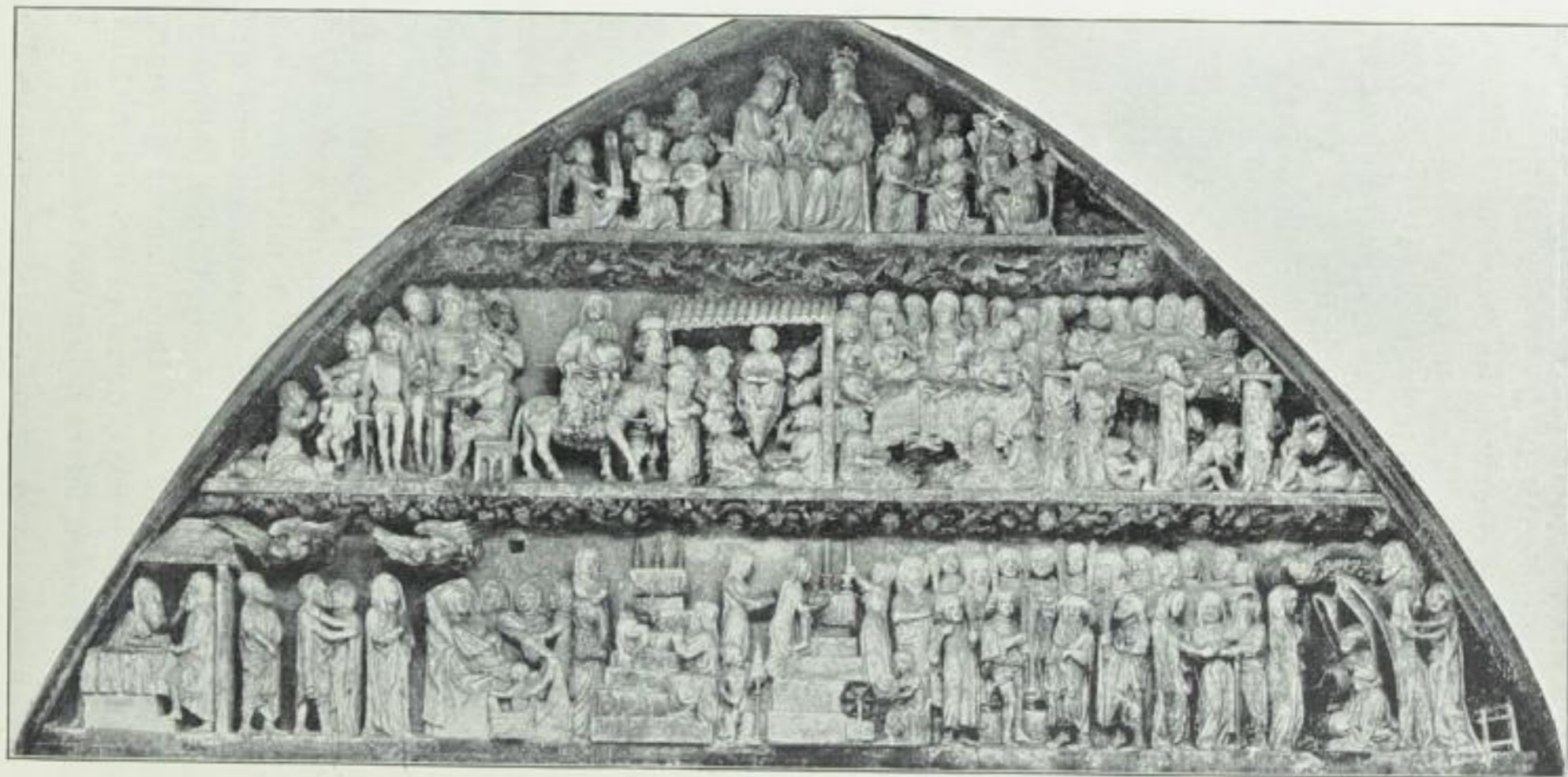


Abb. 38. Südwestportal. Oberer Teil



Abb. 39.
Linker Teil des Südwestportals vor der Erneuerung



Abb. 40.
Rechter Teil des Südwestportals vor der Erneuerung

Wunder der aus einer Rosenfrucht hervorspringenden Taube ist in den rechten Eckzwickel des mittleren Stockwerks komponiert. Darüber nimmt eben der König Abschied von den Seinen. Die beiden anderen Fürsten sind bereits mit großem Gefolge unterwegs. Das untere Stockwerk bringt die Ankunft der Könige in Jerufalem. Herodes zu Pferd empfängt und weist sie nach Bethlehem. Dieser Aufforderung folgend reiten sie ab. Die Szene des linken Spitzbogenfeldes ist, wie die des rechten, der Stall von Bethlehem; der jüngste der Könige in tiefster Ehrfurcht auf dem Boden hingestreckt, bringt dem Kinde seine Huldigung dar, der zweite schwingt sich eben in den Sattel, während der dritte mit seinem Gefolge bereits den Heimweg eingeschlagen hat. Links im Bogen sitzt Josef, den Traum von der ägyptischen Reise träumend (Abb. 39—41).

Um die Heimat dieses in der deutschen Plastik einzig dastehenden Stils zu bestimmen, müssen wir sehr weit zurückgreifen. Es zeigt sich dabei, daß eine direkte Linie seit dem Beginn des Mittelalters von Syrien über Byzanz nach Oberitalien (Ravenna-Florenz) führt. Ohne in der gesamten abendländischen Kunstübung irgendwelche Nachahmung zu finden, geht dieser Stil geschlossen seine eigenen Wege, um schließlich in den Schöpfungen Giovanni Pisanos (für die Pisaner Domkanzel) einen Höhepunkt und auch seinen Abschluß zu finden. An diesen Meister hat der Künstler der Ulmer Skulpturen unmittelbar angeknüpft; sein Meißel schuf die Reliefe für die Pfarrkirche zu Thann im Elsaß, sein Geist leuchtet noch einmal, ein letztesmal im Westportaltympanon der Ritterkapelle zu Haßfurt. Damit geht die Sonne dieses Stils, die im Osten in Syrien aufgestiegen war, im Westen für immer unter.

Lenken wir nun unsere Schritte vor das Giebelfeld des Hauptportals, so begegnen uns auch hier verschiedene Meinungen und Streitfragen. Es wird behauptet, dieses Relief verdanke seine jetzige Gestalt dem Ensfingerschen Erweiterungsprojekt und fasse zweierlei Schichten künstlerischer Betätigung in sich: Die in der Giebelspitze dargestellte Szene des Engelfturzes, das mittlere Stück des zweiten Stockwerks mit den auf die Hälfte reduzierten Körpergrößen und endlich das Opfer Kains und Abels in der unteren Etage — seien Schöpfungen des Meisters, von dessen Hand das Passions- und Marienportal stamme, also einem Ausläufer der

Gmünder Schule. Alles übrige, etwa ein bis zwei Dezennien jünger, verraten einen Angehörigen der Ulmer Lokalschule. Jener erste Teil sei ursprünglich als Südwestportalschmuck gedacht gewesen. Diese Scheidung wird hauptsächlich auf die erheblichen Verschiedenheiten in den Größeproportionen gegründet. Wer sieht,

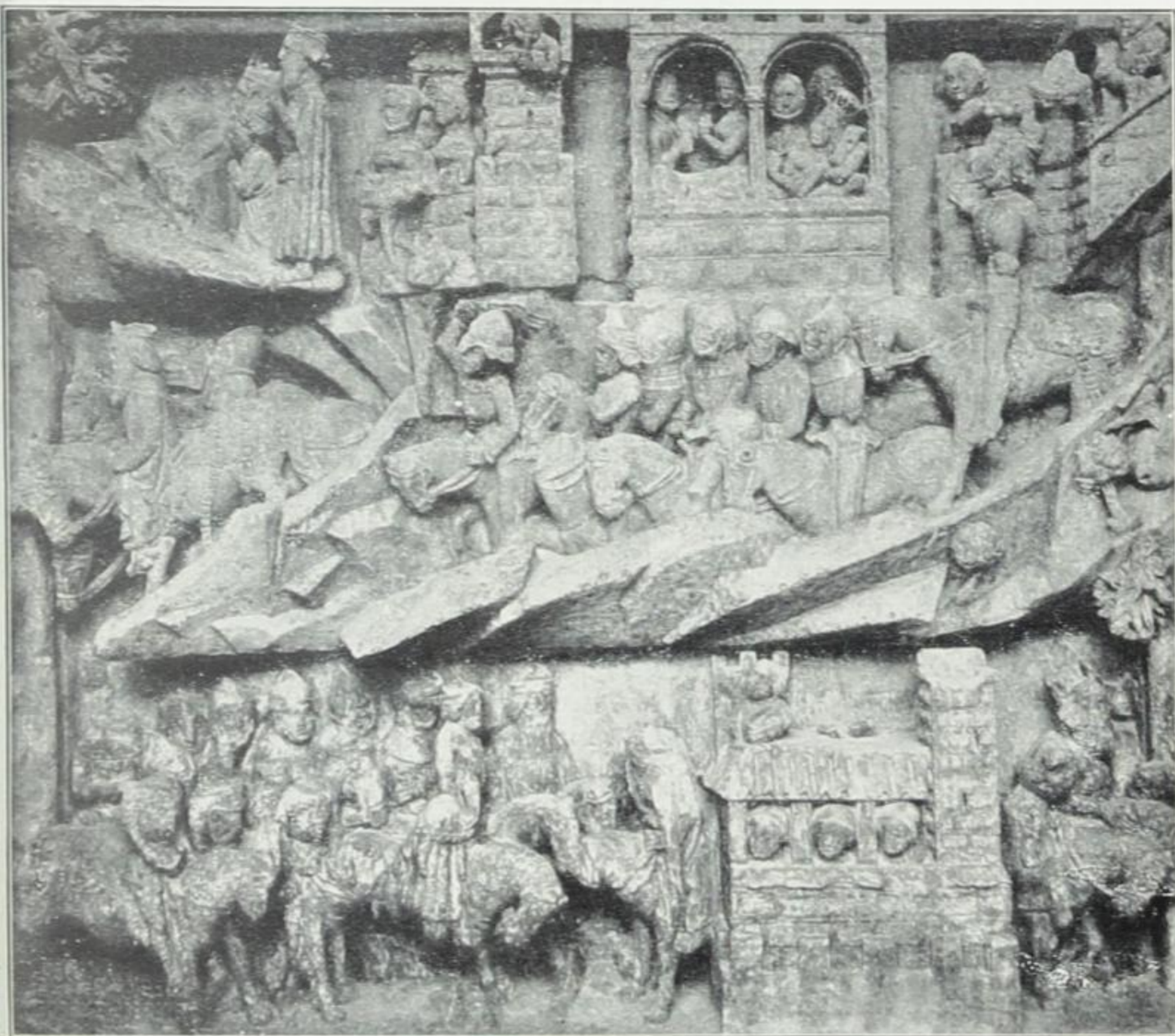


Abb. 41. Münster. Mittelstück des Südportales

wie einheitlich das ganze Relief gearbeitet ist, wer die Maßreduktionen durch die Zahl der dargestellten Personen erklärt findet, der wird der eben skizzierten neuen Theorie nur sehr ungern folgen (Abb. 42, 43).

Das Relief ist in drei Stockwerke geteilt und von einer Freiszene, dem Engelsturz, der sich in die Zwickel der ersten Etage

fortsetzt, bekrönt. Das oberste behandelt das Thema: Gott der Schöpfer Himmels und der Erde. In der linken Ecke steht Gott Vater zwischen Bäumen (antizipierte Paradieseszene?). Darauf folgt die Darstellung des dritten, vierten und fünften Schöpfungstages: Gott trennt auf der Weltkugel Wasser und Land, schafft Sonne und Mond, bevölkert Luft und Wasser mit den entsprechenden Tieren. Zu Beginn des mittleren Stockwerks sehen wir, wie Gott die Tiere um sich sammelt. Die folgende, eine geschlossene Einheit bildende Reliefplatte zeigt die Erschaffung des ersten Menschen, die Belebung Adams, die Erschaffung Evas und die Verbindung der beiden durch Gott. Die Figuren dieses Tympanon-



Abb. 42. Obere Figurenreihe am Hauptportal des Münsters

teils sind, wie bereits bemerkt, in ihren Körpermaßen auf die Hälfte der sonst auf dem Giebelfeld herrschenden Maßstäbe reduziert; der dadurch entstandene obere Teil, der völlig leer ist, wird von denen, die der oben skizzierten Meinung folgen, als beabsichtigter Luftraum angesprochen, während nach anderen Anschauungen die Maßreduktion ein naiver Notbehelf ist, um die fünf personenreichen Szenen auf den beschränkten Raum unterzubringen. In den alten Proportionen schließt sich an der Sündenfall und die durch auffallend unanständige Haltung Adams charakterisierte Austreibung aus dem Paradies. Das unterste Stockwerk setzt mit einer ungewöhnlichen Szene ein: Vor Gott Vater befinden sich vier Kugeln mit einem Hund (?), einem Vogel,

einem Fisch und einem Stier (?). Man sieht darin eine Symbolisierung der vier Jahreszeiten, um deren glücklichen und segnen-

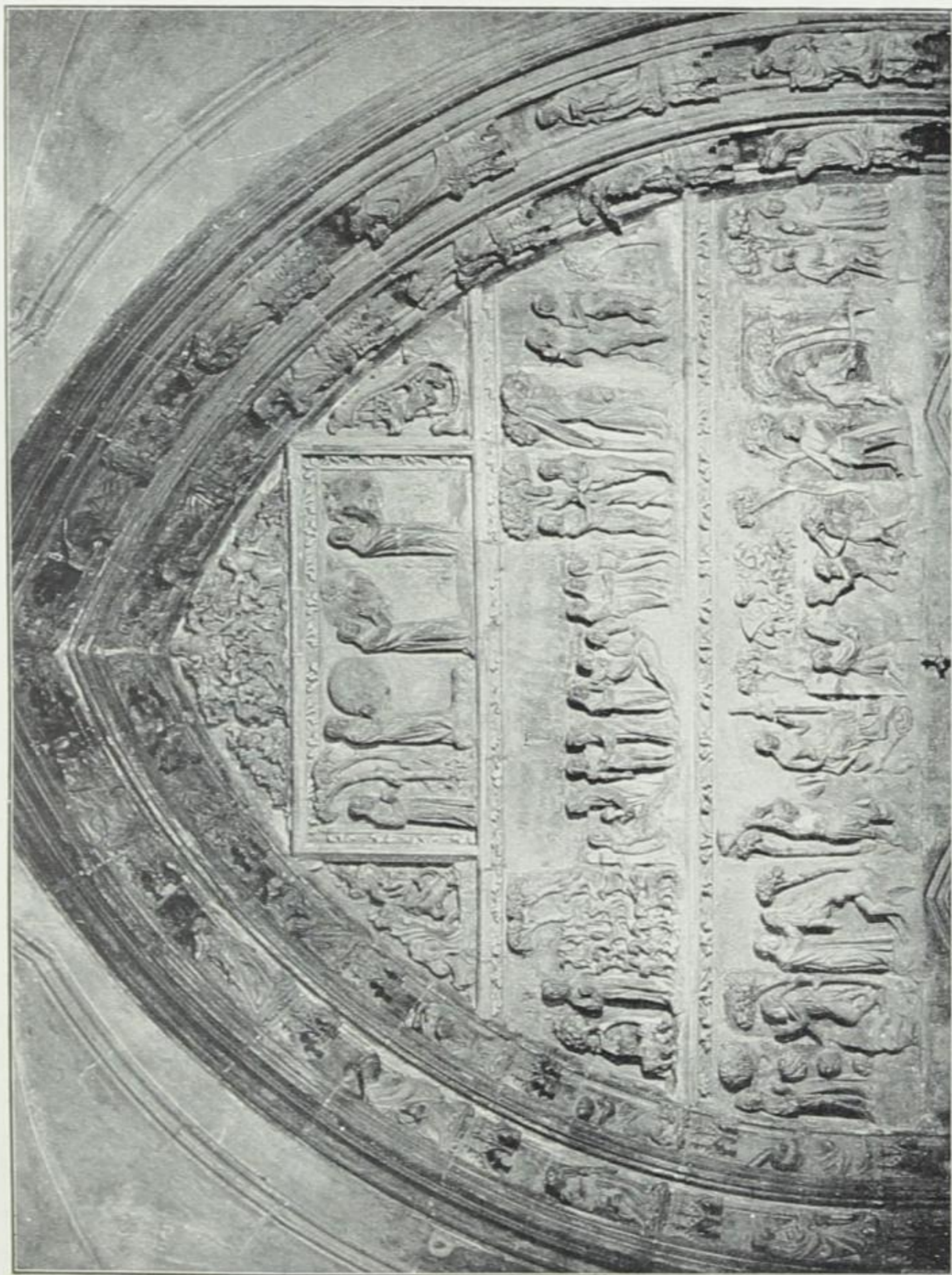


Abb. 43. Hauptportal des Münsters

spendenden Wechsel der die Erde bebauende Adam bittet. Die folgenden Szenen tun kund, wie Gott die Eva mit einem Hemd



Abb. 44. Schmerzensmann am Portalpfeiler des Haupteingangs. 1429

bekleidet, wie Adam hadt und Eva spinnt. Der ruhige Lauf in den gewohnten Proportionen ist noch einmal durch eine mit dem Mittelstück des zweiten Stockwerks korrespondierende Szene unterbrochen, die das Opfer der Brüder Kain und Abel wiedergibt. An ihr zeigt sich deutlich, daß die Maßreduktion der Körperformen durch Raumeingegeben ist; denn der Künstler wollte und mußte über den opfernden Personen den herabbllickenden Gott anbringen. Den Beschluß bilden der Brudermord Kains und dessen Zurechtweisung durch Gott Vater.

Das Relief ist umsäumt von zwei Archivoltenzyklen, die uns zu der Ulmer Einzelfiguren- und Monumentalplastik führen. Der innere Zyklus enthält zehn Märtyrer, der äußere die fünf klugen und die fünf törichten Jungfrauen. Die beiden Fenster unter dem Tympanon haben ebenfalls Archivoltenfiguren, nämlich die zwölf Apostel. Der die Fensterbögen verbindende Pfeiler ist mit zwei Figurengruppen, in deren Mittelpunkt Anna selbdritt und der Schmerzensmann stehen, geschmückt. Die Stirn der Vorhalle, übersät mit figürlichem Dekor, ruht auf zwei ebenfalls mit Statuen versehenen Pfeilern. Diese ganze zu einem Programm zusammengefaßte Plastik wird als

Werk der unter Ensfingers Leitung zu einer „Ulmer Lokalschule“ sich verdichtenden Truppe von eingewanderten Künstlern angesehen. In den Ulmer Hüttenbüchern finden wir folgenden Eintrag: „anno XX (1420) item wir sin überkome mit maister hartman um 19 bild mit unfer frowen bild.“ Dieser Meister Hartmann wird denn als das Haupt der Ulmer Lokalschule angesehen. Von ihm stammen, wie urkundlich bezeugt ist, die 19 Statuen an der Stirn der Portalvorhalle. Maria mit Kind thront in der Mitte; rechts und links ist sie von drei heiligen Frauen und sechs Aposteln umgeben. Auf der rechten Seite stehen die hl. Urfula, Barbara, Agnes; den Apostelchor eröffnet Andreas. Die linke Gruppe wird von der hl. Katharina, Scholastika (?) Magdalena gebildet, während die Apostelgruppe mit Petrus beginnt. Die Hand Meister Hartmanns will man ebenfalls in den vier Statuen erkennen, die an den Vorhallenpfeilern stehen. Die Belebung dieser schlanken und für Ulmer Verhältnisse sehr zierlichen Pfeiler durch die Konsolen, Baldachine und Fialen, die den vier Statuen dienen, und durch diese selbst, ist eines der reizvollsten Bilder am ganzen Münster. Man muß den neuen Forschungen unbedingt recht geben, wenn sie auf den frischen Realismus aufmerksam machen, der hier zum erstenmal sich Bahn bricht. Bereits die lebhaften, figurengeschmückten Konsolen, noch mehr aber die Statuen selbst weisen auf das stark hervorbrechende Morgenrot des neuen Stils. Man beachte nur die derb realistische Gestalt des Bettlers, dem Martinus seinen Mantel teilt. Die vier Statuen — am nördlichen Pfeiler Antonius, Johannes der Täufer, am südlichen Maria mit Kind, Martinus — deuten durch ihre Stellung darauf hin, daß sie die spezifische Aufgabe haben, die Eintretenden zu begrüßen, „ihnen gewissermaßen die Honneurs zu machen“. Sie leiten auch vortrefflich zu den beiden zentralen Gruppen des Portalmittelpfeilers, Anna selbdritt, und dem Schmerzensmann. Laut eines jetzt verschwundenen, aber noch von Ulmer Lokalforschern gelesenen Schildchens, stammt dieser Schmerzensmann aus dem Jahre 1429. Die übrigen Figuren samt der Annagruppe sind aus Holz und gehören dem Ende des 15. Jahrhunderts an. Ohne hinreichenden Grund wird der Schmerzensmann, ein Werk voll hoher Schönheit, dem Ulmer Bildhauer Hans Multscher zugeschrieben, dagegen scheint Pfeleiderer mit seiner Meinung recht



Abb. 45. Anna selbdritt zwischen Antonius und Helena. Porthalle des Münsters

zu haben, daß die Statue eine Stiftung der kunstliebenden Ulmer Familie Hutj war (Abb. 44 und 45).

Konsequenter und systematischer ist der neue Stil des Realismus in den beiden Archivoltenzyklen durchgeführt, die über den zwei Eingangstüren die Fensterbögen flankieren. Ihr Thema bilden die zwölf Apostel, aber nicht etwa mit ihren sonstigen den Martyrien entnommenen Symbolen, sondern alle sind in die Tätigkeit des Lesens bzw. Schreibens gebracht. Ist diese Darstellungsweise an sich schon ungewöhnlich, so überrascht noch mehr die originelle und realistische Manier, in der sie zur Ausführung gelangte. Wir sehen alle Abwandlungen und Stufen, die bei der so einförmigen Tätigkeit des Lesens bzw. Schreibens möglich erscheinen. Ein Apostel ist beispielsweise damit beschäftigt, sich seine Feder zuzuschneiden. „Die Eindringlichkeit, mit der uns diese Aktion vorgeführt wird, erinnert an die Zeiten, in denen das richtige Zuschneiden der Feder noch eine nicht unwichtige Kunst war.“ Ein anderer Apostel taucht eben die Feder ein; ein dritter macht eine Schreibpause, um neue Gedanken zu sammeln. Ähnlich ist das Thema des Lesens variiert. Die Apostelköpfe sind voll charakteristischen Ausdrucks und genau der Situation angepaßt, in der sie dargestellt werden. Es ist kaum zweifelhaft, daß wir im Schöpfer dieser Figuren wohl einen Angehörigen der Hartmannschule oder einen künstlerisch höher stehenden Bildhauer zu erkennen vermögen. Er wie das Schulhaupt Hartmann sollen, so wird neuerdings behauptet, von Ulrich von Ensingen für den Portal schmuck des Münsters herangezogen worden sein, und die von da an mächtig blühende Ulmer Lokalbildhauerschule begründet haben. Allerdings sei die Heimat dieses neuen Ulmer Stils keineswegs Schwaben. „Das Ziel und die Mittel individueller Charakteristik, Kennzeichen des genannten Stils, kommen aus Burgund. Die Lust und Methode, ein an sich banales Motiv wie das Lesen und Schreiben elegant charakterisierend abzuwandeln, ist doch bei den Ulmer Aposteln keine andere als bei den Pleurants am burgundischen Dynastengrab. Man darf annehmen: wenn Ulrich einen handwerklich tüchtig geschulten Künstlerstamm in Schwaben vorgefunden hätte, so würde er ihn unbedenklich für die monumentale Plastik an seinen Bauten verwendet haben. Wenn er zu diesem Zweck neue Kräfte importierte, so war augenschein-



Abb. 46 u. 47. Apostelfiguren am Hauptportal des Münsters

lich ein solcher weder in Ulm noch in Schwaben zu finden. Ulrich war seit 1399 in Straßburg, also zur selben Zeit, da Philipp der Kühne zu Dijon eine neue Residenz in der Kartause von Champmol für seine Dynastie ein zweites S. Denis zu schaffen im Begriff war.“*) Wie dem auch sei, Tatsache ist, daß die Ulmer Apostelfiguren eine neue Zeit für die Lokal- und Territorialplastik Ulms bzw. Schwabens einleiten und daß eine Schulung ihrer Schöpfer an französisch-burgundischen Künstlern in hohem Grade

*) Hartmann (Die schwäbische Monumentalplastik). Auf ihn gehen fast Zitate zurück, die Ulms Plastik der ersten Periode betreffen. In seiner Inauguraldissertation behauptet Curt Habicht, dieser Meister Hartmann sei aus Köln eingewandert. Er sowohl wie sein Schüler Multscher verraten Kölner Einfluß, was man an der Kargnische zu erkennen vermöge. Vor Hartmann sei Michael Parler als Bildhauer in Ulm tätig gewesen; ihm habe man die Chorstatuen zuzuschreiben. Die Parler seien Franzosen; als Harlé träten sie in Boulogne, als Arler in Köln, Gmünd und Böhmen auf. Man hätte nach Habicht also an den Chorstatuen böhmische, an der Portalhalle kölnische Kunst vor sich. Es ist leicht zu ersehen, daß diese Hypothesen Vermutungen sind, denen die Gewißheit exakter Beweise fehlt.



Abb. 48 u. 49. Apostelfiguren am Hauptportal des Münsters

wahrscheinlich ist. Wir sind bereits einmal in der Baugeschichte des Münsters direkt westlichen Einflüssen begegnet, und es erscheint wohl verständlich, daß die nunmehr ungemein sich entwickelnde Ulmer Lokalschule ihre Keime aus dem Westen geholt hat (Abb. 46—49).

Der ersten einer von den namentlich bekannten ist Hans Multscher aus Richenhofen in Oberschwaben (ca. 1400—1467, ab 1427 Bürger von Ulm). Nur wenige Denkmale tragen den inschriftlichen Anspruch, von Multschers Hand zu stammen. So die an der Südostwand des Münsterschiffes befindliche Kargnische: Per me Johannem Multscheren nacionis de Richenhofen, civem Vlme et manu propria constructus 1433 — und ein nunmehr im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befindliches Altarwerk, bestehend aus acht Tafeln, deren eine den Namen Multschers samt der Jahreszahl 1437 zeigt. Begreiflicherweise hat sich die kunsthistorische Forschung mit Eifer auf diese Werke gestürzt, um sie als sicher

beglaubigte Grundlage für die Analyse von Multschers Stil und Stilentwicklung zu benützen. Allein von der Kargnische, die als einziges von Multscher „eigenhändig“ geschaffenes Werk genannt ist, hat sich sehr wenig, jedenfalls zu wenig erhalten, um entscheidende Schlüsse daraus zu ziehen — und dieses wenige wollte

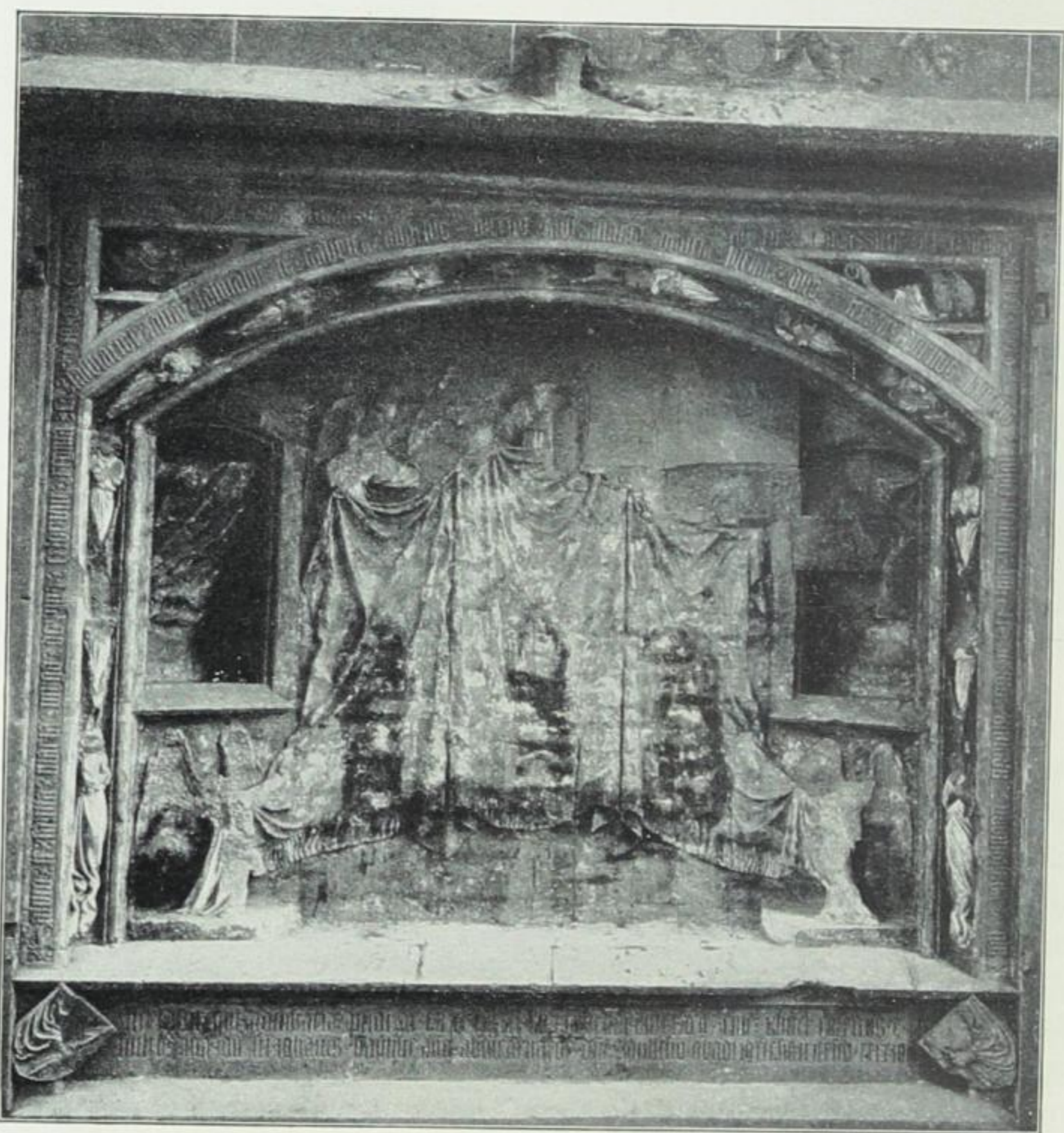


Abb. 50. Kargnische im Münster. H. Multscher. 1433

man jüngst durch „Restauration“ auch noch tilgen, was nur dem mannhaften Widerspruch einsichtsvoller Männer zu verhindern gelang. Und was das Berliner Altarwerk betrifft, so müßte erst erwiesen werden, daß Multscher daran als künstlerischer Schöpfer des Ganzen, nicht etwa bloß als Unternehmer beteiligt ist. Von



Abb. 51. Palmesel. Multscherschule. Gewerbemuseum

Multscher stammte wahrscheinlich der figürliche Teil, und es wäre hübsch, wenn dieser erst gesucht und gefunden würde, bevor man aus den Gemälden schnelle Schlüsse zu gunsten oder ungunsten Multschers zieht. Selbst diejenigen, die das Berliner Altarwerk

Multschers persönlicher Künstlerhand zuschreiben, gestehen: „Die darauf abgemalten Menschen sind über die Maßen häßlich.“ Im Hinblick auf die eingangs dieses Kapitels angeführte Erkenntnis, daß das 15. Jahrhundert strenge Arbeitsteilung zwischen Maler und Bildhauer kannte und Künstlerinschriften sehr häufig nichts anderes als Unternehmerfirmen sind, bei ästhetischer Beurteilung dessen, was Multscher gemalt haben soll, kommen wir zu der Überzeugung, daß Multscher wohl nie einen Pinsel in der Hand gehabt hat. Er heißt demnach immer nur der Bildhauer. Urkundlich wird er (1431) „bildmacher und geschworener Werkmann“ bezeichnet, letzteres ist soviel wie offizieller Mitarbeiter am Münster. Einen gleichen Titel Bildhauer führt er in einer Urkunde des Jahres 1467. Diese Tatsache hat sich auch im Gedächtnis erhalten.

Abbildung 50 zeigt die Fragmente der genannten, erst vor einigen Jahren freigelegten Kargnische. Ob sie einst die Wand eines davorgebauten Altares bildeten, erscheint mehr wie fraglich. Sie machen vielmehr den Eindruck eines gerahmten tafelbildartigen Wanddenkmals. Wie aus den Wappen und der Umschrift zu ersehen ist, handelt es sich um eine Stiftung der berühmten Ulmer Familie Karg. Der einzig erhaltene plastische Schmuck besteht in den Engelsfiguren, die den Einzug des inneren Rahmens füllen und die große Draperie des Feldes halten. Man sieht an den Konturen dieser Draperie, daß einst drei Einzelfiguren davorstanden, wahrscheinlich Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen (Katharina und Barbara?). In den Fensternischen standen wohl Statuen männlicher Heiliger; wenigstens deuten die Inschriftreste . . . rad und . . . pold (Konrad und Diepold?) darauf hin. Im vaterländischen Museum zu Stuttgart befindet sich die Zeichnung zu einem Hochaltar, dessen Mittelstück mit der Kargnische eine große Ähnlichkeit hat. Hier wie dort dieselbe engelgeschmückte Umrahmung und Draperie, hier wie dort Maria als Hauptfigur. Statt der auf den speziellen Auftrag der Stifter zugeschnittenen Fensternischen zeigt der Stuttgarter Riß rechts und links je noch eine weibliche Heilige. Auch im Stil herrscht eine solche Übereinstimmung, daß die Stuttgarter Zeichnung ein Werk Multschers darstellen dürfte.

Trotz des außerordentlich fragmentarischen Zustandes der Kargnische läßt sich doch erkennen, daß wir die Hand eines hervor-

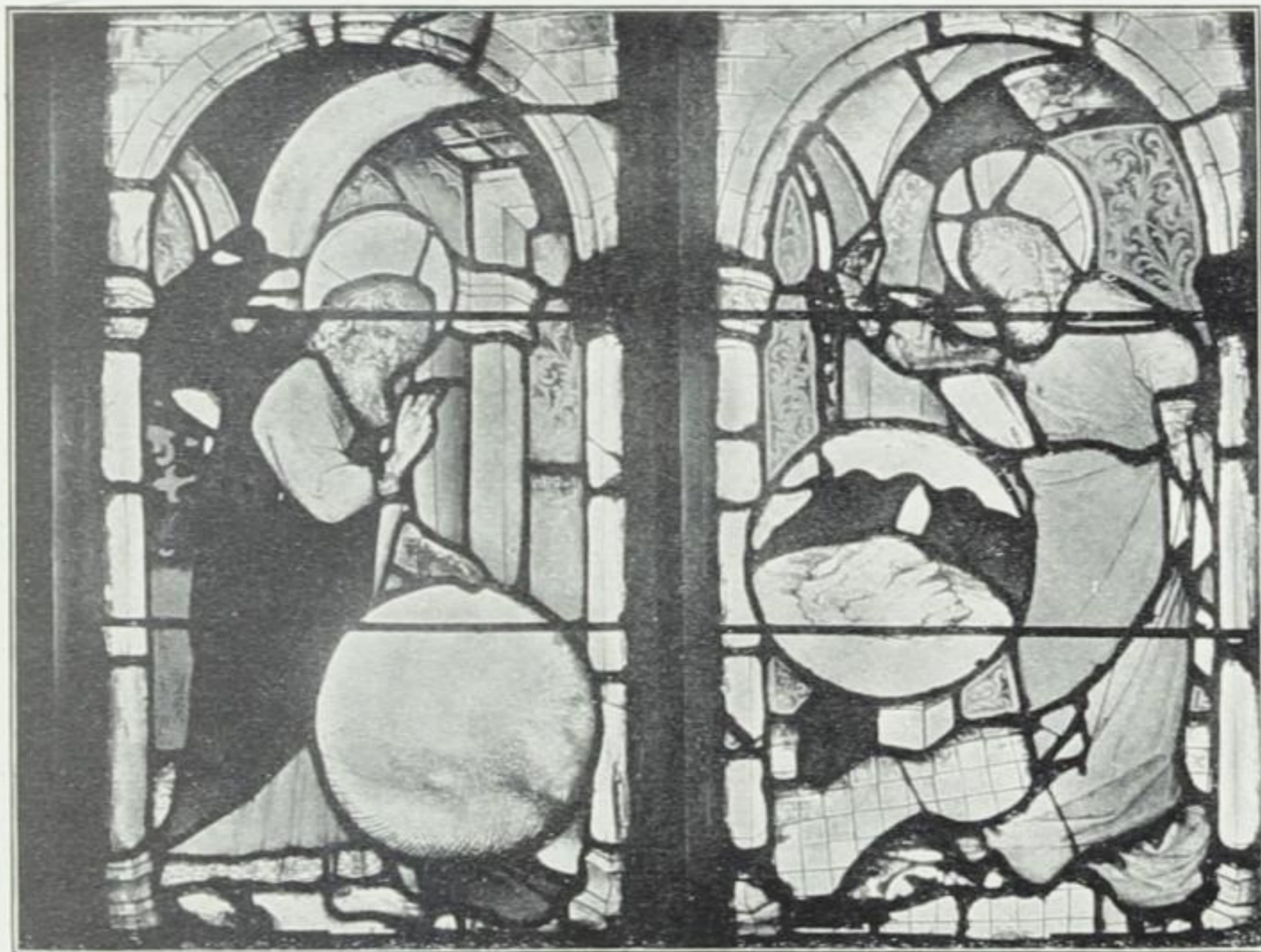


Abb. 52. Schöpfungszenen. Glasgemälde aus der Besserererkapelle des Münsters.
Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts

ragend fein und klassisch arbeitenden Meisters vor uns haben, dessen Freude an der Form in den Figuren die Seele, die verklärende Weihe der Religion darstellen will. Daß dieselbe Hand die derb realistischen Berliner Altarflügel geschaffen hat, ist ebenso ausgeschlossen, wie die Annahme, Multscher sei der bayrisch-tirolischen Schule entwachsen.

Wie bekannt, werden Hans Multscher mit genügenden Gründen der Hochaltar der Pfarrkirche zu Sterzing an der Brennerstraße zugeschrieben, mit ungenügenden die Kartons zu den Glasfenstern der Besserererkapelle im Ulmer Münster, eine Madonna und der Palmesel im Ulmer Gewerbemuseum (s. Katalog S. 35, Nr. 3 und Abb. 51—53). Für den Palmesel läßt sich wohl ein Schulzusammenhang mit Multscher einleuchtend machen. Jüngst suchte man Multschers Hand in verschiedenen Engelfiguren aus Sterzinger Privatbesitz und im bayerischen Nationalmuseum und besonders in einem Steinmodell des genannten Museums, das für Ludwig den Gebarteten von Bayern-Ingolstadt (1413—1443) entworfen wurde.

Freilich fehlt für diese Zuteilung jede Spur einer literarischen Tradition und erscheint auch sonst durch nichts bewiesen; interessant an ihr ist nur, daß im Zusammenhang mit ihr auf den französisch-burgundischen Einfluß der Multscherschen Kunst hingewiesen wird, den er auf einer Gefellenreise in jene Lande empfangen haben soll. Jedenfalls weist der Charakter des Modells in eine erheblich spätere Zeit, als in das Jahr 1429, in dem Herzog Ludwig dem „besten Werkmann und Visierer, den man finden mag“, seinen Auftrag erteilte. Dagegen könnte der Schmerzensmann am Hauptportal des Ulmer Münsters (1429) sehr wohl aus der Multscherwerkstatt stammen.

Die Fassade des Ulmer Rathauses zierte einst elf Steinfiguren, die jetzt im Hofe des Kunstgewerbemuseums untergebracht sind. (Siehe Katalog S. 5, Nr. 2–10.) Sie präsentieren sich als Werke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und sind in Qualität sehr verschieden; sie stellen sechs Kurfürsten (die Geistlichen in der ungewöhnlichen Tracht einfacher Bischöfe), einen König von Ungarn und einen von Böhmen dar, sowie Karl den Großen zwischen zwei wappenhaltenden Knappen. Der linke von diesen Knappen hält den fiktiven Schild Karls des Großen (gespalten von französischen Lilien und halbem Reichsadler: das Wappen Aachens?). Wahrscheinlich ist hier Karl der Große Symbol der Kaisermacht, die in den Habsburgern Böhmen und Ungarn vereinigte, und alle Figuren zusammen hinwiederum ein Symbol der Reichsgewalt. An bestimmte Personen kann dabei nicht gedacht werden. Während die eine Gruppe der Figuren, die Könige, das Gepräge der Zeit um 1420 an sich tragen, scheint die Kaisergruppe einige Dezennien jünger zu sein. Diese ist auch von so hoher Qualität — man vergleiche die schon genannten Knappen —, daß man versucht sein kann, an Multschers Meißel zu denken (Abb. 54–57).

In Verbindung mit Multschers Kunst wird neuerdings auch das Sakramentshaus im Münster gebracht (Baum). Es wurde ab 1467 an Stelle des alten, urkundlich 1420 genannten Sakramentshauses erbaut. Von dem alten stammt vielleicht noch der links an der Wand unter einem Baldachin kniende Patrizier (ein Strölin?), wohl der Stifter jenes ersten Häuschens. Der Meister des alten wie des neuen Werkes ist völlig unbekannt. Jedenfalls gehört er nicht in die Syrlinggruppe, ob Einflüsse des fogen. Weingartener



Abb. 53. Szenen aus dem Leben Jesu. Glasgemälde der Bessererkapelle.
Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts



Abb. 54. Karl der Große zwischen zwei Wappen haltenden Knappenfiguren vom Rathaus (Hans Multscher?). Gewerbemuseum

Meisters oder, wie wahrscheinlicher, der ausgehenden Multscherschule vorhanden sind, läßt sich nicht sicher erweisen. „Der quadratische Unterbau, die Monstranz-Zelle, ruht auf einem mit Filigran-Arbeit überzogenen steinernen Pfeiler, dem zur Seite, wie Träger, der hl. Christoph mit dem Jesuskinde und der hl. Sebastian postiert sind. Prachtvolle Steintreppen führen rechts und links zum Kasten. An der Stirnseite ihrer Geländer je vier Figuren von schärfster Charakteristik der Gesichter: zwei Päpste mit Tiara, zwei Bischöfe mit Mitra, zwei niedere Geistliche mit Chorhemd und Barett. In den Hohlkehlen der Geländerbrüstungen oben liegen in buntem Wechsel allerlei Mensch und Getier, köstlich durchgebildete kleine

Figuren — Bettler, Waldmenschen, Affen, wilde Tiere — die man nicht allegorifizieren, sondern als freien Ausbruch der Künstlerlaune, die sich Selbstzweck ist, hinnehmen muß. Über diesem quadratischen Unterbaue mit seinen Treppen erhebt sich der Deckel. Er setzt mit überspringenden, wieder vierseitig gebildeten Baldachinen an, geht dann ins Achteck und von diesem wieder zum Viereck über und schießt in einer kreuzblumenbegrenzten schlanken Fiale bis zur Höhe von 26,2 Meter empor. Statuen: I. Geschoß von unten: links Moses mit Hörnern, in der Mitte Aaron mit Kopfbund, rechts eine andere männliche Gestalt, alle prächtig und ausdrucksvoll; Steinfiguren auf Konfolen mit reichen köstlichen Reliefs. II. Geschoß: zwei Holzfiguren mit Spruchbändern: Melchisedek und Elias. III. Geschoß: sechs Holzfiguren, nach Ausweis der Spruchbänder, die wie die obigen bei Melchisedek und Elias, alle auf das hl. Brot hinweisende Stellen bringen; von links Tobias, Malachias, Salomon, Nehemia und Sirach. Das ganze Werk ist teils aus

Kalkstein, teils aus Sandstein hergestellt. Die wunderbare Fülle der Zierkunst, das Ineinanderfließen der Formen, der geschweiften Wimperge, Baldachine, Ornamente, ohne Verzierung oder ausschweifende Überfülle, das alles gab der Bewunderung der Alten den Ausdruck ein, es sei gegossener ‚Stein‘ (Pfleiderer).“ (Abb. 58.)

Aus derselben Zeit wie das Sakramentshäuschen, ca. 1470, stammt der Tauffstein. Umsäumt von Propheten und Königen, denen die Wappenschilder der Kurfürsten, ähnlich wie beim Rathaus, beigegeben sind und bedeckt von gewaltigem einst statuen- geschmücktem Baldachin, stellt er in seinem plastischen Teil „das



Abb. 55. König von Ungarn.
Figur vom Rathaus.
Gewerbemuseum



Abb. 56.
Weltlicher Kurfürst.
Figur vom Rathaus.
Gewerbemuseum



Abb. 57. Geistlicher Kurfürst.
Figur vom Rathaus.
Kreis von Hans Multscher.
Gewerbemuseum

Werk eines in der Gewandbehandlung altertümlich schaffenden Meisters dar, der in dem Streben nach starkem Ausdruck der Köpfe nahe an das Karikaturenhafte herankommt“ (Baum).

Wenn wir im folgenden zu den bedeutenderen Werken der Ulmer Holzplastik übergehen, so stoßen wir zunächst auf die Syrlinfrage. Bis in die allerjüngste Zeit stand die Tradition zu Recht, der Name Syrlin sei das Zeichen, indem die schwäbische Plastik ihren höchsten Stand erreicht habe. Was bedurfte es für diesen Satz Beweise? Stand doch auf dem Monumentalwerk, dem Ulmer

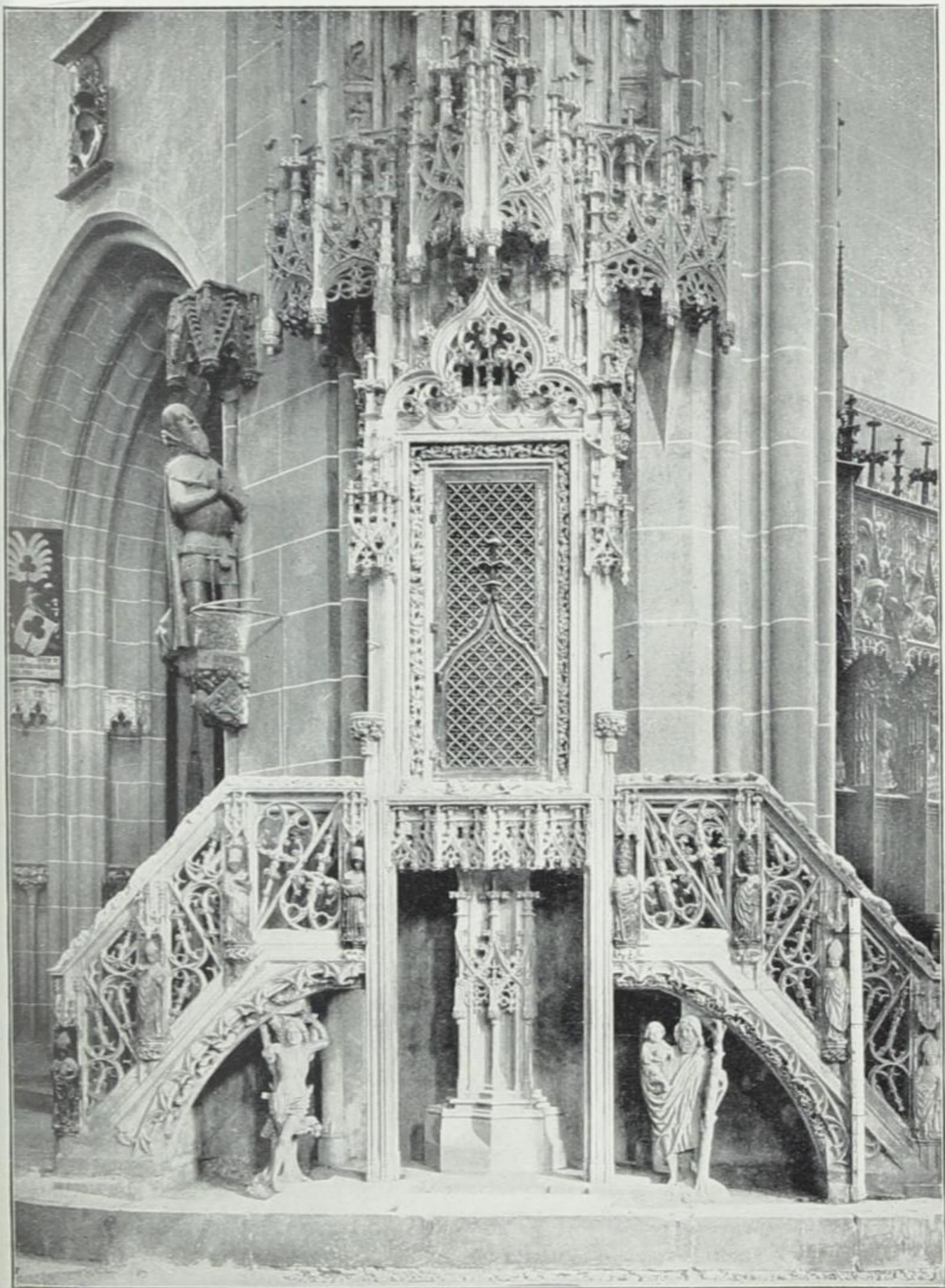


Abb. 58. Sakramentshäuschen (ca. 1470), daneben kniender Patrizier, wohl Stifter des alten Sakramentshäuschens 1420

Chorgestühl, jene auf Seite 67 angeführte, scheinbar unzweideutige Inschrift! Allerdings war auch bekannt, daß der offizielle in Ulms Amtsbüchern vorkommende Titel „Jörg Syrlin der Schreiner“ lautete, daß er im Jahre 1474, also nach Vollendung des Chorgestühls, eine ausgesprochene Schreinerarbeit zu einem Altar, nicht den Statuens Schmuck zur Ausführung bekam. Man stieß sich jedoch daran nicht und war der Überzeugung, daß ein mittelalterlicher Künstler heute Hobel und Säge, morgen Pinsel und Palette und übermorgen Schnitzmesser und Meißel geführt habe. Diese Mei-



Abb. 59. Gedenkstein mit dem Wappen der Familie Ehinger und Ebner, gegen 1410. Südostportalhalle des Münsters

bisher stand fest, daß am Ulmer Chorgestühl mehrere Meister zu unterscheiden sind; warum soll der kleine Schritt ungetan bleiben, der zur Vergebung des gesamten plastischen Schmucks an gleichzeitige Ulmer Bildhauer führt?

Jörg Syrlin († ca. 1490), Schreiner und Bürger zu Ulm, stammte aus einer in dem benachbarten Söflingen anässigen Zimmermannsfamilie. Bereits aus dem Jahre 1458 ist ein Lesepult von ihm erhalten, das im Ulmer Gewerbemuseum aufbewahrt wird (Abb. 62). Es trägt die Inschrift jörg sürlin 1458. Das Pultbrett wird von den Evangelisten Matthaeus und Johannes sowie den bekannten Symbolen der beiden anderen (Löwe und Stier) getragen. Zehn

nung ist, wie einleitend bemerkt, nun freilich durch die geschichtliche Forschung stark erschüttert worden; mit einem Male stand die unerbittliche Strenge des Zunftwesens, die den Bildschnitzer vom Schreiner, vom Maler schied, klar vor den Augen des Historikers, wie auch das Inschriftwesen auf Kunstwerken in eine neue Beleuchtung gerückt wurde. Schon



Abb. 60.

Grabplatte des Heinrich Besserer † 1414.
Münster



Abb. 61.

Grabstein des Johannes Stöcker † 1513,
gefertigt um 1500. Dreifaltigkeitskirche

Jahre später fertigte Syrlin den Levitenstuhl im Münsterchor. Es war eine ausgesprochene Probearbeit für die zu vergebende Monumentalaufgabe des Chorgestühls. Der Levitenstuhl, in der Mitte der Chorsranken aufgestellt, meldet lakonisch: Andrea (30. November) 1468 Jörg Sürlin (Abb. 63). Ein halb Jahr später bekommt der Meister den Auftrag, „die Fertigung eines zwiefachen Gestühls von 91 Ständen in dem Chor innerhalb vier Jahren; für jeden Stand soll er 13 rheinische Gulden erhalten“. Zuvor hatte Syrlin eine Viesierung, d. h. einen Gesamtplan des Chorgestühls eingereicht, „den drey stendden nach, die er denn hindan an dem

Selaltar uffgerichtet“. Der Levitenftuhl hat alfo gefallen. Innerhalb kaum fünf Jahren ift das Riefenwerk vollendet. Syrlin tritt uns als großzügiger Unternehmer gegenüber, als Urheber weit-
ausfchauender Pläne und als Träger neuer künstlerifcher Ideen. Was an Schreinerarbeit, was an Plaftik unter feinem Namen über-
liefert ift, unter fich vielleicht von verfchiedener Qualität, trägt eine fo ausgesprochene Eigenart, daß man mit Recht von einem Syrlinftil fpricht, defsen Anknüpfungen an die unmittelbar voran-
gehende Ulmer Plaftik verfchwindend gering find. Syrlins über-
ragende Perfönlichkeit und ftarkwollendes Genie hat feinen Mit-
arbeitern vom eigenen mitgeteilt, fo daß trotz vieler zufammen-
arbeitender Hände ein Werk aus einem Guß entftand. Infolfern kann man wohl von einem Syrlinftil für die Plaftik reden; aber es ift unwahrfcheinlich, daß Syrlin auch nur eine Statue gefchnitzt oder gemeißelt hat. Innerhalb eines Menschenalters werden allein urkundlich zwölf Bildhauer in Ulm erwähnt. Was follen diefe und die urkundlich nicht erwähnten zu tun gehabt haben, wenn nicht etwa die großen Aufgaben des Münfterbaues zu löfen, die ihnen Syrlin vermittelte?

Der Syrlinftil entwickelt fich rafch und eigenartig. An das Gefühl für edle Formen der vorangehenden Multfcherfchule reicht er nicht heran. Die Figuren entbehren jener vornehmen Eleganz, die wir an Multfcher bewundern, dafür hat der Syrlinftil der Natur abgelauscht, wie die Figuren ftehen und greifen können. Diefes neue Zug der Naturbeobachtung, eines gewissen Realismus, der Freude an lebenswahren Figuren unter Verzicht auf ftilifierende plaftifche Formen ift wohl Syrlins Eigenart und daß er feinen Bedarf an Plaftik nur bei folchen Meiftern bezog, die auf feine Originalität eingingen, verleiht den Werken, die unter Syrlins Namen gehen, jenen einheitlichen und gefchloffenen Charakter, der als Syrlin-Plaftik fo lange die kunsthiftorifche Welt in Atem hielt.

Das ältere Werk für das Münfter ift, wie bereits bemerkt, der Levitenftuhl an der Chorfchranke (Abb. 63). Es ift ein Dreifitz, um die amtierende Geiftlichkeit (Priester famt Diakon und Subdiakon) aufzunehmen. Der architektonifche mit Fialen, Wimpergen, Kreuzblumen reichlich gefhmückte Teil erfcheint befonders betont. Denn es galt Syrlins Befähigung für Aufrißentwürfe,

für Vertikalgestaltung „aller Welt“, d. h. den Kirchenpflegern und Ratsherren augenscheinlich zu beweisen. Der figurale Schmuck ist in den Hintergrund gedrängt. Meister, die gegebenenfalls eine schöne Büste, eine gelungene Statue zu schnitzen verstanden, gab es genug in Ulm; wer aber die Gesamtidee schaffen sollte, das war nicht der Plastiker, das war der „Schreiner“, Meister Syrln. Mit Recht sagt Dehio: „Das Ulmer Stuhlwerk besitzt höchst bedeutende, gar nicht hoch genug zu schätzende Eigenschaften hinsichtlich seines tektonischen Aufbaues. Diese aber setzen eine ganz andere Begabung und andere Erziehung voraus, als diejenigen, auf denen die Vorzüge eines Figurenplastikers beruhen. Einen schönen architektonischen Rhythmus schaffen und prägnante Charakterköpfe ersinnen, das liegt weit auseinander. Trotz der Fülle der Plastik, mit der dies Stuhlwerk ausgestattet ist, steht dieselbe doch in strenger Unterordnung unter die Absichten des tektonischen Entwurfes. Hätte der Erfinder des Ganzen starke selbständige, plastische Inter-

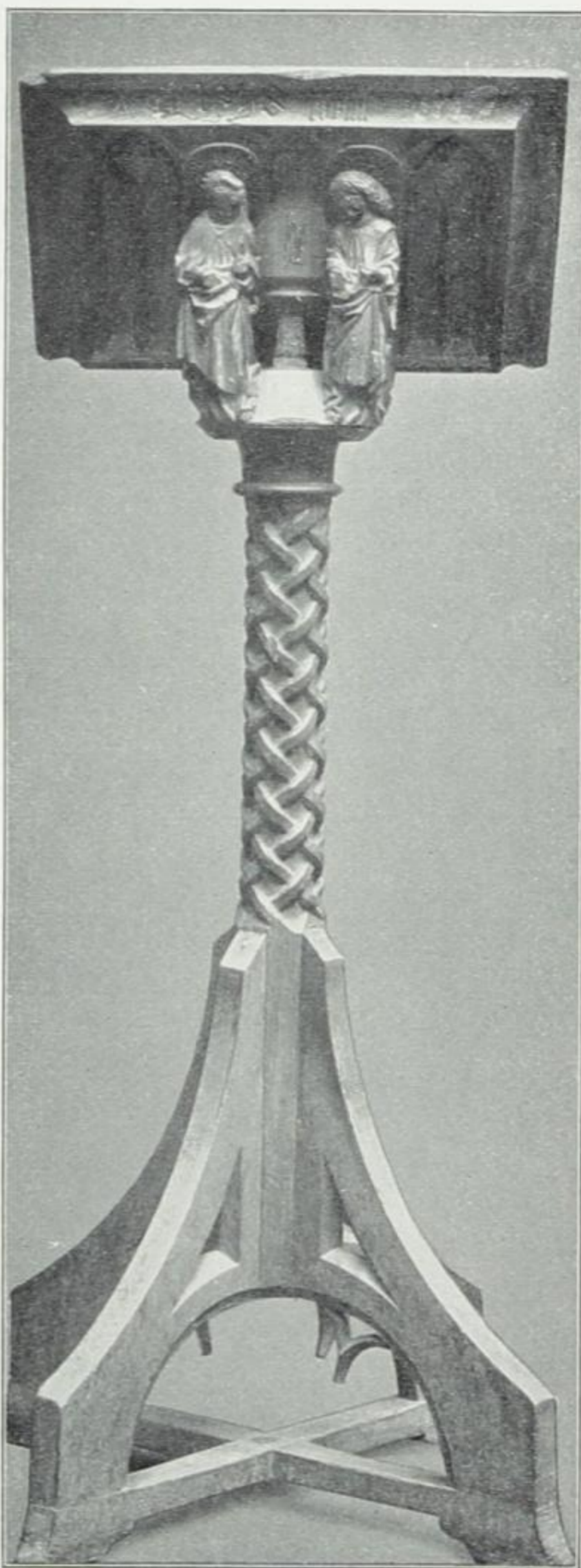


Abb. 62. Lelepult bezeichnet mit Jörg syrln. 1458. Gewerbemuseum

essen verfolgt, so hätte es nahe gelegen, für dieselben sich mehr Bewegungsfreiheit zu sichern. Um aber die Wahrheit zu sagen: die motivische Erfindung ist unzweifelhaft ärmlich und monoton.“ Der Levitenstuhl ist ein Programm, das viel versprach und das im Chorgestühl gehalten wurde. Der figürliche Schmuck besteht in zwei Wangenbüsten und acht Prophetenreliefen in den Wimpergen. Sämtliche Figuren haben Spruchbänder, in denen der Gedanke des Gebets zum Ausdruck kommt. In den Wangenbüsten erkennen wir zwei Sibyllen, die samische (Samia) und erythräische (Eritria). Sibyllen, wohl kaum historische Persönlichkeiten, waren den alten und insbesondere den Schriftstellern der christlichen Frühzeit solche weibliche Wesen, die von der Gottheit begeistert, überirdische Wahrheiten bzw. Weisagungen verkündeten. In ihren Mund wurden die gemeinsamen Züge der Offenbarung gelegt. So bildete sich unter der Vision einer Sibylle die gemeinsame Urerinnerung zur Lokaloffenbarung um. Ihre Weisheit wurde niedergelegt in den sibyllinischen Büchern, die einst auf dem Kapitol verwahrt, bei einem Brand zugrunde gingen und bei ihrer Neuabfassung in wachsendem Maße vom Christentum beeinflusst wurden. Die Zahl der Sibyllen beläuft sich auf ungefähr ein Dutzend. Die am Dreißig dargestellte Samia (Pytho genannt) trägt in der christlichen Archäologie Rohrstab und Wiege, oder Rosen und Dornen. Es ist also die Sibylle, die auf das Leiden und demütige Leben Christi hinweist, daher wird ihr folgender auch auf dem Spruchband wiedergegebener Vers zugeschrieben: *Agnus caelestis humiliabitur Deus*. Die erythräische (Herophyle), sonst auf dem Himmelsglobus stehend, mit Schwert und Lamm, wird durch die Worte charakterisiert: *E caelo rex adveniet per secula fu(r) turus*.

Dieser verhältnismäßig kleine und in allem prophetische Hinweis auf das Hauptwerk, das Chorgestühl, hat mit seinen Sibyllendarstellungen an eine Symbolik gerührt, die keineswegs in den Kanon des mittelalterlichen Künstlers gehört. Wohl hatten die großen Meister jenseits der Berge ab und zu die Sibyllen in den Kreis ihrer Malereien und Fresken aufgenommen. Allein in Plastik übertragen und in kirchlichen Bauten verwendet, findet sich die Sibyllenschar nur im Chor des Ulmer Münsters und es erhebt sich die Frage: Wie kam Syrlin zu diesem ungewohnten

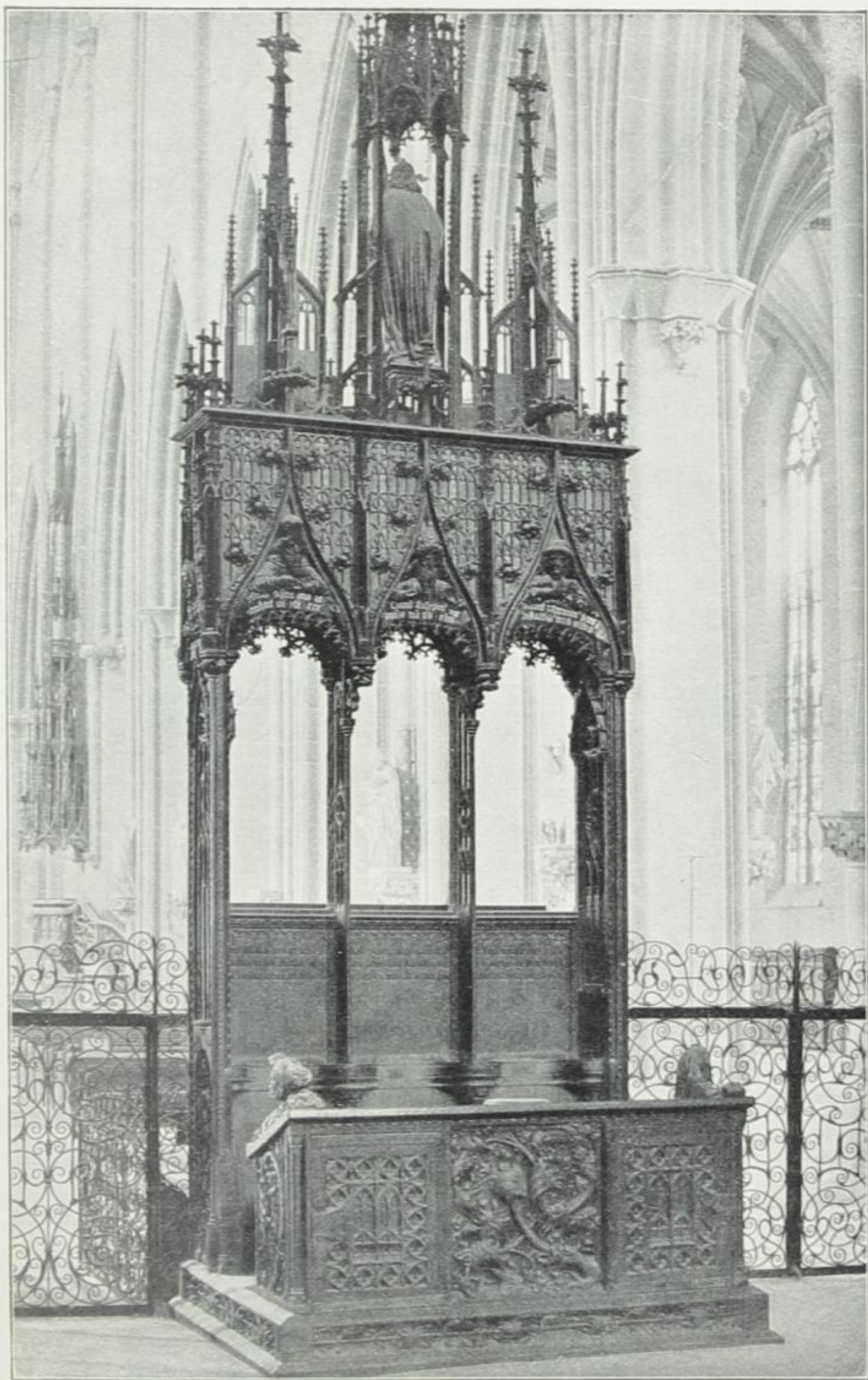


Abb. 63. Dreifitz im Chor. Bezeichnet Jörg Sürlin 1468

Sujet? Man verweist dabei seit alters auf den gelehrten Humanisten und Münsterpfarrer Hans Neithart, der den Mittelpunkt eines hochgebildeten Künstler- und Gelehrtenzirkels bildete. Auf ihn wäre wohl die Anregung zu dem originellen plastischen Schmuck des Dreisitzes und des Chorgestühls zurückzuführen. Man kann sich ferner noch fragen: Wozu die unverhältnismäßige Ausdehnung des Chorgestühls, das doch nie eine weitgehende Zahl von Klerikern aufzunehmen bestimmt war? Es ist dieselbe Frage, die dem Betrachter der bis ins einzelste Detail liebevoll ausgeführten Rückseiten der Skulpturen am Parthenontempel zu Athen unwillkürlich auf den Lippen schwebt. Hier wie dort ist es eine großzügige Kunst, die aus dem Vollen schöpft — und nicht ängstlich um einen Klerikersitz mehr oder weniger kargt, die Kunst, die um ihrer selbst willen den weiten Chorraum verklärt und schmückt. Um sich die Anregungen zu solch umfassendem Werke zu holen, hat Syrlin offenbar Reisen in kunstbefruchtete Gegenden gemacht und es ist deshalb kein Wunder, wenn man Parallelen zu dem Gesamtbau oder zu Einzelheiten des Ulmer Chorgestühls bald hier, bald dort, z. B. in der Kathedrale zu Amiens gefunden oder wenigstens gesucht hat (Abb. 64, 65).

Dreigliedrig in horizontalem wie vertikalem Riß steht das Riesenwerk und bietet dem Beschauer ebensoviel archäologisch-ästhetisches Interesse wie christlich-mythische Gedanken. Das Untergestell umfaßt in zwei Reihen vier Sitzgruppen, die durch einen Gang voneinander getrennt sind. Die Rückwände erst kahl, des praktischen Bedürfnisses wegen (zum Anlehnen während der stehend zu verrichtenden Gebete), enthalten in den mit Gesimse profilieren Nischen Reliefbüsten. Die darüber angebrachten Wimperge sind ebenso Überdachung der Büsten wie der darunter stehenden Kleriker. Aus dieser mit Reliefbüsten verzierten Wimpergeflucht springen mehreremals Baldachine hervor, die als besondere Ehrung für die *personae digniores*: Prälaten, Ehrenkanoniker, amtierende Geistliche gedacht sind. Die Mitte des Chorgestühls ist durch drei zierliche, einst mit Statuen geschmückte Fialen betont; die beiden Enden werden gleichfalls, um die breite Horizontale in die Höhe zu vermitteln, mit Fialen flankiert. Einen schärferen Einschnitt macht auf der Südseite der Eingang zur Bessererkapelle. Obwohl, wie bemerkt, die Sitzreihen durch Gänge eine Trennung erfahren,

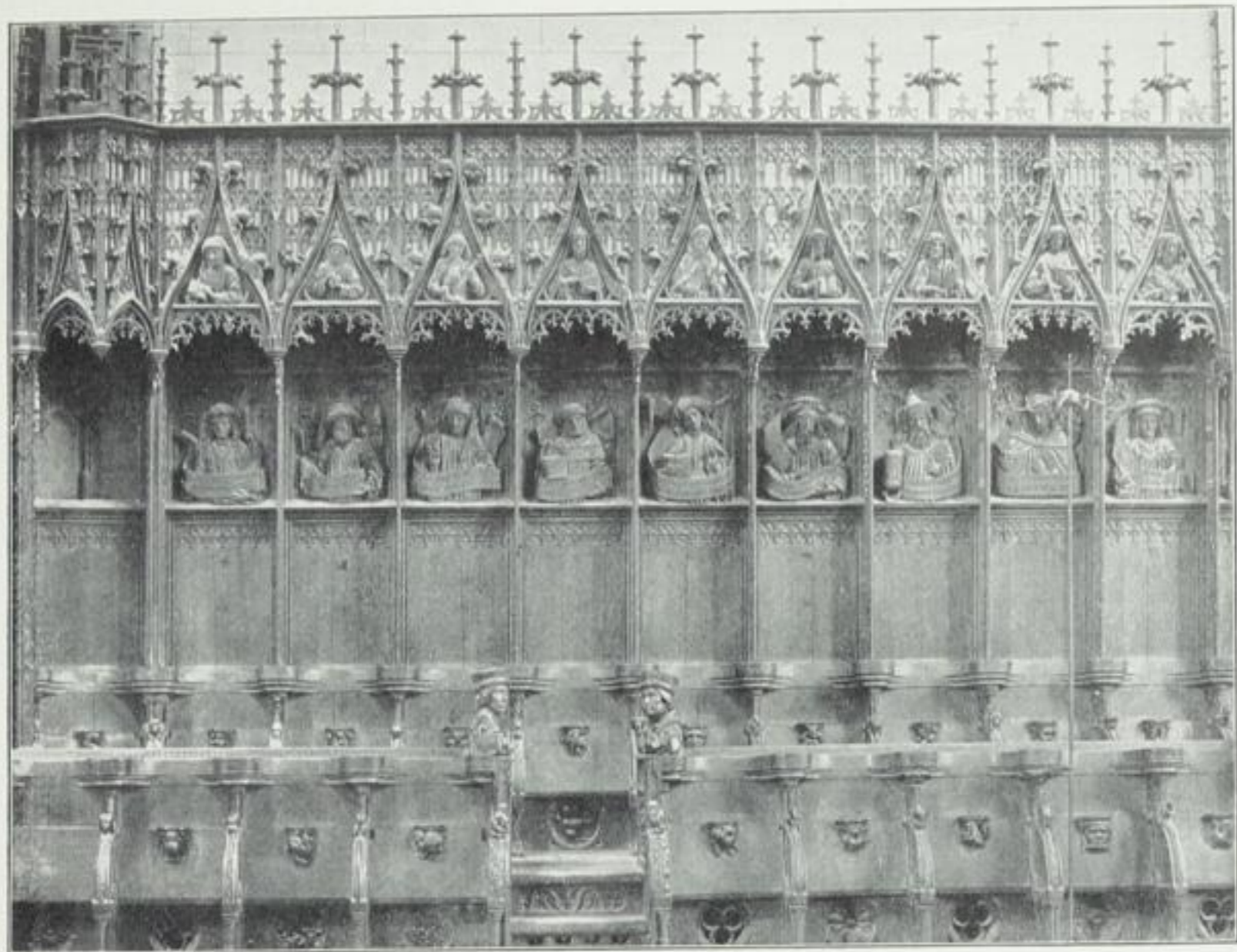


Abb. 64. Vom Chorgestühl im Münster. (Männliche Seite.)

stellen doch die an den Unterbrechungen der Pultwange angebrachten Büsten einen idealen Zusammenhang her. Der Gesamtaufbau wirkt überwältigend, der größte Ruhm kommt nach wie vor dem entwerfenden Genie, dem Meister Jörg Syrlin, zu, obwohl er an Einzellorbeeren in Plastik bei der neueren Forschung eingebüßt hat.

Der plastische Schmuck wird ebenfalls von der heiligen „Drei“ beherrscht. Und zwar sind es für das Untergestell die Wangenbüsten, die sich mit ihren Satelliten den Miserikordien, Seitenlehnen und Pedalzieraten zu einer Familie zusammenschließen, sodann die Reliefbüsten der Rücklehnen und endlich jene der Wimpergegiebel. Den einheitlichen Grundgedanken dieser drei Reliefreihen bildet das Heil, wie es von den Heiden ersehnt und geahnt (unterste Reihe), von den Frommen des Alten Testaments vorgebildet und geweissagt (Rückwandnischen) den Aposteln und Heiligen, also der Kirche Christi kund und offenbar ist (Giebelfiguren); mit anderen Worten: Die Erfüllung der Zeiten in Christo, der Triumph des Christentums — eine bildnerische Enzyklopädie der göttlichen Offenbarung in ihrem fortschreitenden Stufengang bis zum Höhepunkt der Vollendung (Pfleiderer). Männern wie Frauen, die zum Heil eine Beziehung haben, ist in diesem Chorgestühl eine Stelle eingeräumt, dergestalt, daß den Frauen die südliche, Epistelseite, den Männern die nördliche, Evangelien­seite, zufällt. Von Interesse mag sein, daß die Wangenbüsten an den Enden nicht etwa aufgesetzt oder eingelassen, sondern zusammen mit der Pultwange aus einem Stück geschnitten sind. Das Mittelalter hat in seiner naiv gläubigen Denkungsart wie in dem scholastischen Scharfsinn alle vordriftlichen Denker und Philosophen in den Kreis des großen Weltadvents gezogen — so die sieben bekannten griechischen Weisen, um die Natürlichkeit der christlichen Moral zu erweisen — so eine Anzahl der klassischen Philosophen, um das Evangelium des scheinbar als ungelehrten Zimmermannssohnes umherziehenden Gottes in das Reich der mit starker Münze bezahlten Weltstoa zu erheben. Auf der untersten Stufe des dreikreisigen Gottesreiches, äußerlich bereits in der Anordnung der Büsten am Parterrestockwerk des Chorgestühls angedeutet, stehen die heidnischen Großen. Den Reigen eröffnet (von der Altarseite aus) Pythagoras, als angeblicher Erfinder der Musik

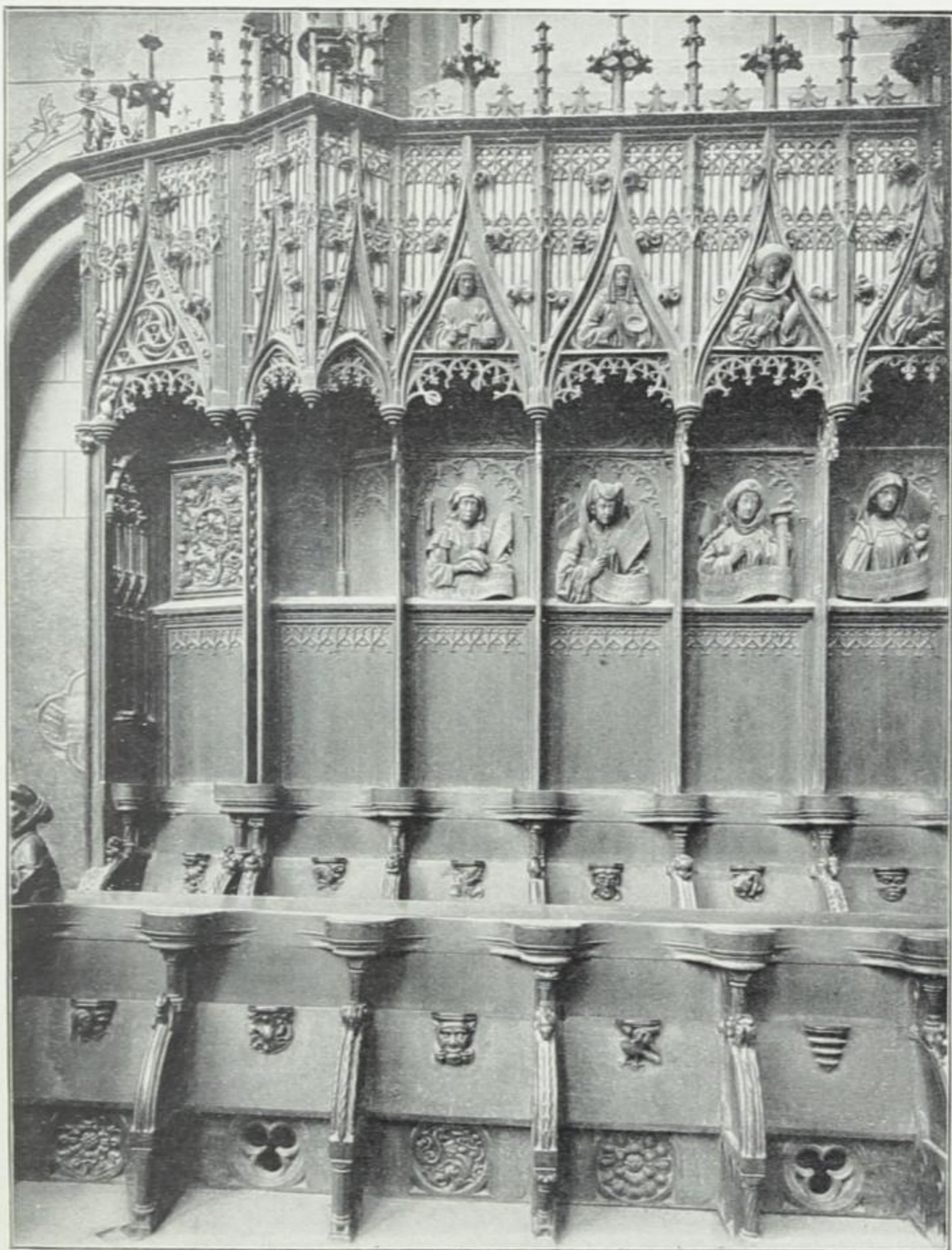


Abb. 65. Vom Chorgestühl im Münster. (Weibliche Seite.)

(geb. um 580 v. Chr.) die Laute spielend. Die Inschrift lautet: Zu fliehen und abzuschneiden vom Körper ist unter allen Umständen die Trägheit, von der Seele Unklugheit, vom Magen Üppigkeit, vom Gemeinwesen Zwist, vom Hause Unfrieden und

von allen Dingen die Zügellosigkeit. Fuga(n)da sunt omnib(us) modis et absce(n)denda la(n)gwor a corp(or)e . impe(r)icia ab anima . A ventre luxu(r)ia . a civitate sedic(i)o . a domo discordia et a cunctis rebus intemperancia. — Cicero Marcus Tullius (106—43 v. Chr.). Der bekannte Redner und philosophische Eklektiker, dargestellt mit der charakteristischen Geste des mit der Linken umfaßten Bartes, die Rechte auf ein Buch gestützt: Errat hic q(ui) vicium vllu(m) corpo(r)is aut fortune vicijs anime gravi(us) estimat. Es irrt derjenige, der irgend einen Mangel des Körpers oder des Schicksals für bedeutender hält, als die Mängel der Seele. — Therencius Publius carthaginensis; römischer Lustspiel-dichter (196—159 v. Chr.), Homine imperito nu(n)q(uam) qu(i)cqua(m) iuiustius est. Qui ni q(uo)d ipse facit nihil rectum putat. Es gibt nichts dem Billigen Zuwiderlaufenderes als einen unklugen Menschen, der nur das für recht erklärt, was er selbst tut. — Ptolemaeus philosophus pheludensis (ca. 160 v. Chr.), der bekannte Geograph, der die verschiedenen Resultate der Himmels- und Erdbetrachtung in ein System, das unter dem Namen des ptolemäischen Weltsystems bekannt ist, zusammenfaßte; daher mit der Weltkugel dargestellt. In bonis que nobis a deo (con)feruntur . bonitate(m) largitoris considera . In mal(is) aut purgationis aut renumerationis bonitateus attende. Bei allen Gütern, die uns von Gott gegeben werden, bedenk die Güte des Gebers. Beim Unglück beachte den guten Zweck der Läuterung oder der Wiedervergeltung. — Seneca corduensis philosophus neronis preceptor († 65 n. Chr.), gebürtig aus Corduba in Spanien, Redner, Philosoph und Lehrer des Nero. Seine Schriften von ruhiger Entschlossenheit und hoher Lebensanschauung durchzogen, erfreuten sich seit alters besonderer Wertschätzung der christlichen Theologie. Die folgende Inschrift ist eine furchtbar klare und fruchtbar geklärte Anspielung auf des Philosophen Los, der von den höchsten Würden des Hofpädagogen ins Privatleben, in die Ungnade und in den erzwungenen Tod fiel (daher dargestellt, wie er sich die Adern öffnet). Ceteri timores habent aliquem post se locum: Mors autem omnia absce(n)dit. Alle übrigen Schrecken haben irgend einen Nachfolger nach sich. Der Tod aber schneidet alles ab. Quintilianus M. Fabius, ebenfalls ein Spanier (35—95 n. Chr.), Redner und Schriftsteller, mit Buch versehen: Cave(n)du(m) est

non solu(m) c(r)imine turpitudinis . veru(m) etia(m) suspitione, man muß sich nicht bloß von der Ausführung einer schändlichen Handlung, sondern auch von dem Schein derselben freihalten. Secundus philosophus perpetuo silens. „Secundus, ein spätgriechischer Philosoph aus Athen, Zeitgenosse Hadrians, der infolge einer schmerzlichen Lebenserfahrung das Gelübde beständigen Schweigens machte und hielt; daher hoch angesehen.“ Man sieht dieses Schweigen durch den geschlossenen Mund und die daraus entstehenden scharfen Linien von den Mundwinkeln zur Nase, angedeutet. Deus est imortalis mens . in conte(m)ptibilis celsitudo multiformis forma multiplex spirit(us) Incogitabilis i(n)quisitio . insopitus oculus . omnia co(n)tinens. Gott ist der unsterbliche Geist, unfaßbar seine Hoheit, vielgestaltig seine Erscheinung, vielseitig sein Geist, unergründlich für die Forschung, ohne Schlaf sein Auge, alles umfassend. Obwohl in der Mehrzahl Römer haben diese Büsten fast nichts von dem uns geläufigen Typus der alten Römer, höchstens Ptolemaeus könnte uns daran erinnern; man hat daher angenommen, es seien Porträtköpfe bedeutender Ulmer Männer: „Wo die beiden herrlichen Büsten des Sekundus und Quintilian stehen, hatten vielleicht damals ein großer Schweiger und ein guter Redner unter den Klerikern ihre Plätze! Porträtköpfe sind ohnedies die meisten, wo nicht alle, und es mögen Stainhöwel und Neithart, Ulmer Ratsherrn und andere hier verewigt sein“ (Pfleiderer). Wir vermögen dieser Anschauung nicht zu folgen, da die uns in den Büsten entgegentretenden Typen kaum etwas mit den aus alter und neuerer Zeit uns geläufigen schwäbischen Charakterköpfen gemein haben. Noch weiter ins Persönliche führt die Behauptung, die letzte der Wangenbüsten stelle das Selbstporträt Syrlins dar, dem auf der Frauenseite „die Büste der Meisterin“ entspreche. Daß auch die „Meisterin“ ein „stallum in choro“ habe, ist ein Vorgang, der in der mittelalterlichen Kunstgeschichte ohne Parallele darsteht. Man kann keineswegs annehmen, daß „die Meisterin“ irgendwie aktiv an der Fertigung des Chorgefühls mitgewirkt habe und darum ist der Vergleich mit den am Sakramenthäuschen zu S. Lorenz in Nürnberg angebrachten und gleichsam als Stütze dienenden Figuren der Gefellen Adam Kraffts unzutreffend. Wenn schon in diesen beiden Büsten Syrlin und seine Frau zu erkennen sind, so ver-



Abb. 66. Büste des Pythagoras. Vom Chorgestühl

mögen wir darin nur ein Denkmal der Dankbarkeit erblicken, das die vereinigten am Chorgestühl tätigen Plastiker dem großzügigen und führenden Meister setzten, der ihnen die bedeutenden ebenso einträglichen wie ehrenden Aufträge vermittelt hat. Die männliche Büste ist ganz der Typ eines Meisters, sowohl in Tracht wie in Haltung (Abb. 65–68).

Der mittlere Ring des irdischen Gottesreiches wird von den markanten Gestalten des Alten Testaments bewohnt. Es sind die Rückwandbüsten von zwanzig solchen Männern mit je einem charakteristischen Spruch auf Bändern. Von Westen nach Osten betrachtet stellen sie dar: Die Propheten Jesajas, Ezechiel ohne Attribute, die Propheten Oseas mit Dornbüschel („Ich werde deinen Pfad mit Dornen umsäumen, Of. 2, 6), Amos mit Fruchtkorb (der Herr ließ mich schauen im Gesichte: Siehe, da war ein Korb von



Abb. 67. Büste des Ptolemaeus. Vom Chorgestühl

Früchten 8, 1), Jonas mit Buch, Nahum, Sophonias mit Laterne (Zur selben Zeit werde ich Jerusalem mit Leuchten durchforschen 1, 12), Zacharias lesend, Haggaj, den Helden Samson einen Löwen zerreißend, den König David die Harfe spielend, in Ritterkostüm den Richter Gideon mit Sonne und Mond (Sonne, stehe still), den geschlagenen und zerlumpten Dulder Job, die Propheten Malachias, Michaeas mit Stab, Abdias, Joël, Tobias, Daniel und Jeremias. Ohne weiteres fällt auch dem flüchtigen Beschauer die außerordentliche Abwechslung, die diese Büsten in Auffassung und Gestalt, in Lebensalter und Charakterisierung, in Haar- bzw. Bartracht und Gewandung aufweisen. Man sieht, der Blick auf die Wirklichkeit, der gewollte Realismus die Freude an dem Zufälligen und Individuellen haben sämtlichen Künstlern das Schnitzmesser geführt.

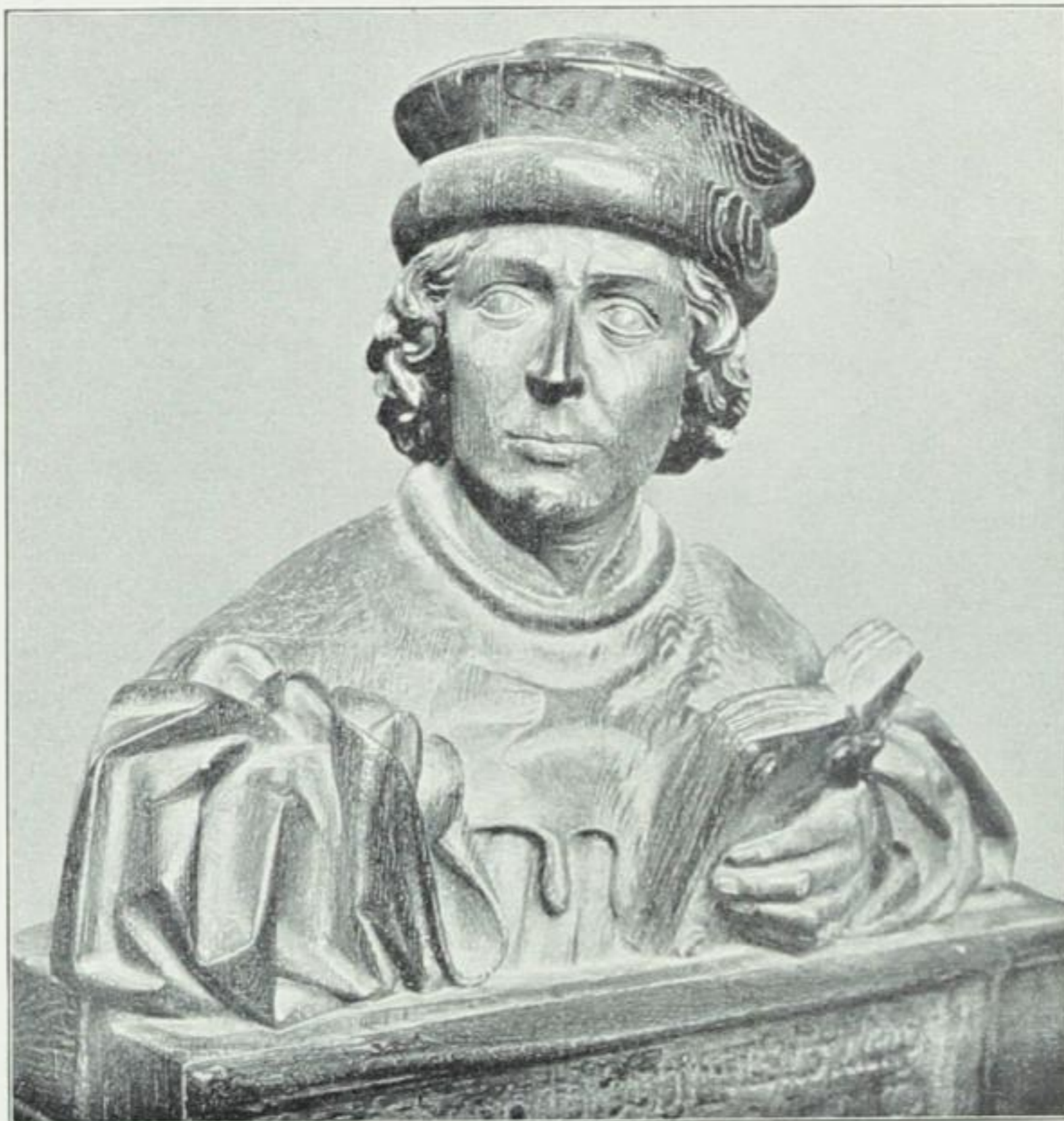


Abb. 68. Büste des Philosophen Sekundas. Vom Chorgestühl

Ähnliches gilt für die oberste Reihe, die dem Christentum und der Kirche gewidmet ist. Von der Altarseite aus begegnet uns der Evangelist Markus, der Diakon Laurentius mit Rost, die Apostel Thomas (mit Lanze), Philippus (mit Hammer), Matthäus (mit Buch und Schwert), Judas Thaddaeus (mit Werkzeuginstrument), Johannes (mit Kelch), Paulus (mit Schwert), Petrus (mit Schlüssel), Andreas (mit Schrägkreuz), Jakobus d. Jüngere (mit Speiß), Bartholomaeus (mit Messer), Matthias (mit Helmbarte), Jakobus d. Ältere (mit Pilgerstab), Simon (mit Säge), der Ritter Georg (mit Drachen), der Diakon Stefanus (mit Steinen), der Märtyrer Damian (mit Buch). Die Wimperge sind fast durchgängig mit Kriechblattkrabben verziert, zweimal dagegen mit Weinranken und zweimal mit Affen.

Dem Aufbau und System der Männerseite entspricht im Süden das dreifache Reich bedeutfamer Frauen. Wen Syrlin den Weifen



Abb. 69. Sogen. Selbstbildnis Syrlin. Vom Chorgefühl

des Heidentums gegenüberzustellen gedenke, das hat er bereits am Dreißig programmatisch angedeutet. Die Sibyllen sind es, nach Tertullian die *verae veri vates*, die wahrhaften Seherinnen des Wahren. Aus der üblichen Zwölfzahl solcher Prophetinnen hat Syrlin sieben gewählt, ohne sie mit den fälligen Attributen zu versehen. Dagegen herrscht unter ihnen in Charakter und Lebensalter ähnlich wie bei den Weisen auf der Männerseite ein üppiger Formenreichtum. Vom Altar aus angefangen begegnet uns zunächst die Sibilla Frigia antire (sonst Phaennis genannt aus Ancyra), mit Turban, weitem pelzbefetztem Gewande und charakteristischer Redneraktion mit der Linken. Die Inschrift lautet: *In manus infidelium veniet dabunt aute(m) alapas domino . manibus in(cestis) et impurato ore expuent ven(en)atos sputos*: Er wird in die Hände der Ungläubigen kommen, sie werden

dem Herrn Ohrfeigen geben mit verbrecherischen Händen und aus unreinem Mund werden sie giftigen Speichel speien. — Sibilla cimeria octauiano de virgine nasciturum iudicans. Jam nova progenies celo demittitur alto. Die cimerische Sibylle dem Kaiser Oktavian, dem Jungfrauensohn weisfagend: Schon wird ein neues Geschlecht vom hohen Himmel herabgesandt. Die cimerische Sibylle, im Altertum Demophyle genannt, und sonst mit Blumenkranz versehen, ist hier mit reichem Kopfputz und aus einem Buche lesend dargestellt. — Sibilla cumana, quae amalthea dicitur. Die Sibylle von Cumae (in der Nähe von Neapel) wird in der Regel mit der Geburt Christi in Zusammenhang gebracht, weswegen sie das Attribut der Krippe in der Hand trägt. Hier ist sie in prachtvollem Kopfputz dargestellt. Templi velum scindetur et medio die nox erit tenebrosa nimis, der Vorhang des Tempels, wird gespalten werden und mitten am Tag wird ungewöhnlich finstre Nacht sein. — Sibilla ellespontica in agro Trojano. Felix ille dives ligno qu(i)pe(n)det ab alto. Die hellepontische Sibylle vom trojanischen Gebiet: Glücklich jener Reiche, der vom hohen Pfahl herabhängt. Auf die Weisfagung des Kreuzestodes deutet das Attribut, das die Sibylle sonst führt; Rosenzweig und Passionskreuz. Sibilla tiburtina albama dicta: Suspendent eu(m) in ligno et nihil valebit eis quia tertia die r(e)surget. et oste(n)det se discipul(is) et videbitur illis ascendet i(n) celu(m) et regni ei(us) no(n) erit finis. Sie werden ihn ans Kreuz hängen, aber es wird ihnen nichts nützen, denn er wird am dritten Tag wieder auferstehen und sich seinen Jüngern zeigen und ihnen erscheinen, zum Himmel emporfahren und seines Reiches wird kein Ende sein. Die tiburtinische Sibylle, oft mit der cimerischen verwechselt, war die berühmteste des Altertums; ja, man kannte ursprünglich nur eine, eben die von Tibur bei Rom. Nach der Legende befragte Augustus die greise Seherin, ob er sich göttliche Ehren erweisen lassen dürfe; da antwortete sie ihm: Vom Himmel wird der König kommen, der es in Ewigkeit sein wird. Sogleich öffnete sich der Himmel und es erschien eine herrliche Jungfrau mit einem Knaben auf dem Arme, von dem die Sibylle sagte: Dieser Knabe ist größer als du, darum bet ihn an. Bereits in dem Speculum humanae Salvationis (Heilsspiegel) ist die Sibylle dargestellt, wie sie weisfagend neben Kaiser Augustus thront. In

sonstigen Abbildungen erscheint sie in Ziegen- oder Tigerfell, mit einer Hand oder einem Rohrstab in der Rechten. Die seherhaft nach oben gerichteten Augen an der Chorgestühlbüste deuten offenkundig auf jene Himmelserscheinung hin. — Sibilla libica: iugum nostrum intollerabile super colla positum tollet. Er wird die auf unseren Schultern ruhende unerträgliche Last wegnehmen. Sibilla delphica Dabit verbera sanctu(m) dorsu(m) suu(m) et colaphos accipiens tacebit. Er wird seinen heiligen Rücken den Schlägen darbieten und Backenstrieche empfangend schweigen. Die delphische Sibylle, deren Kopfputz mit unverkennbar griechisch aussehenden Buchstaben geschmückt ist, galt als die Seherin Apolls. Auf ihren oben angeführten Spruch deutet ihr sonstiges Attribut die Dornenkrone. — Die letzte weibliche Büste, die angeblich „die Meisterin“ bedeutet, ist bereits besprochen. Über die künstlerische Darstellung der Sibyllen sagt Pfeleiderer: „Syrlin bietet uns verschiedene Frauentypen aus dem Leben in voller Eigenart und Unbefangenheit. Die phrygische, mit dozierender Haltung der Linken, spricht mit vollendeter Freiheit und Sicherheit; die cimerische hat einen schmerzlichen Zug, als graute ihr vor der Botschaft, die sie zu verkünden hat. In der libyschen und kumanischen haben wir den Typus des Bürgermädchens und der vornehmen Patrizierin. Einen feinen pikanten Zug um den Mund und ebenso feine Hände hat die hellepontische. Endlich die bedeutenste aller großartig in Auffassung und Durchbildung ist die Tiburtina mit gespannten Zügen, der ungeheuren Botschaft von oben lauschend, ein Bild der Hingenommenheit von einem großen Gedanken, ohne eine Spur von mystischer Verzückung, der Durchgeistung eines Antlitzes, das seinesgleichen sucht.“ (Abb. 70, 71.)

Die heiligen Frauen des Alten Testaments sind aus den Reihen der Stammütter von Patriarchen, Propheten und Königen, wie der Heldinnen und sonstigen Vorbilder des Neuen Testaments genommen. Dabei erscheinen naturgemäß jene Frauen besonders berücksichtigt, die auf Maria hindeuten. Dem Chorgitter zunächst ist Olda (Hulda), die Prophetin, die unter König Josias weisagte. Warum sie einen Turm als Attribut trägt, ist nicht bekannt. — Lya (Lea), „mit Stößel als Symbol der praktischen Hausfrau, im Gegensatz zu Jakobs anderer Gemahlin, Rachel, dem Typus der Beschaulichkeit“. — Maria (Mirjam), die Schwester Moses, mit



Abb. 70. Tiburtinische Sibylle. Vom Chorgestühl

Pauke als Vorfängerin des Frauenchors beim Durchzug durch das rote Meer. — Sarah, die Frau des Tobias, mit Spindel und reichem Kopfputz. — Jaël mit Hammer, da sie den kanaanitischen Feldherrn Jabin erschlug. — Ruth mit Ährenbüschel. — Abigail mit Traube. — Abigail gewann durch Trauben und andere Geschenke den König David für sich und wurde später dessen Frau. — Die Königin von Saba mit einem Stück Edelholz. — Thermut, Pharaos Tochter, mit Binsenkörbchen, in dem sie den kleinen Moses rettete. — Elisabeth in großem Schleier. — Beerfabe = Bethfabe, des Urias und später Davids Frau. — Anna Tobie, des Tobias Mutter, mit Weberschiff. — Noemi, Ruths Mutter, mit Brot, das sie „durch Gott nach der Hungersnot bekommen hatte“. — Delbora — Deborah, die Richterin in Israel, die im Kampf gegen die Kanaaniter das Volk zur Schlacht begeisterte. — Sufanna mit zwei Baumfrüchten. — Rahel mit Säule. — Rebekka, die Frau



Abb. 71. Phrygische Sibylle. Vom Chorgestühl

Isaaks, mit Bocksfell am Arm (Anspielung auf die Erschleichung von Isaaks Segen für Jakob). — Sara, Frau Abrahams, mit drei Broten, die sie für die drei Engel bereitete.

Im Gegensatz zur Nordseite des Chors, der ohne weibliche Heilige lediglich dem männlichen Geschlechte reserviert ist, wird die oberste Reihe unter den Wimpergen auf der Frauenseite von zwei männlichen Heiligen flankiert. Wir gewahren oberhalb Saras den Evangelisten Lukas mit Buch und Stier. Daran reiht sich die heilige Walpurgis (Schüssel), Elisabeth von Thüringen (Brot und Schüssel), Cäcilia (Buch), Luzia (Schwert), Urfula (Pfeil), Margareta (Drachen), Barbara (Kelch), Katharina (Rad), Dorothea (Blumenkorb), Afra (Strick), Ottilie (Buch mit zwei daraufliegenden Augen), Agnes (Lamm), Magdalena (Salbbüchse), Martha (Löffel und Schüssel), Anastasia? (nach Pfeleiderer). Den Schluß bildet der heilige Cosmas, der Märtyrergefährte des hl. Damian. Erfichtlich

ist Lukas an Markus und Cosmas an Damian und damit inhaltlich die Frauenschar an den Männerchor geknüpft.

Um den das Chorgebet in den Ständen verrichtenden Geistlichen Sitzen und Stehen zu erleichtern, schuf man sowohl an den Unterseiten der aufklappbaren Sitze kleine Knäufe, Misericordien genannt, (da sie für den eigentlich zum aufrechten Stehen verpflichteten Geistlichen ein gewisses erbarmendes Entgegenkommen bedeuten, denn auf sie durfte er sitzartig sich stützen), als auch Armlehnen. Beide Hilfsmittel griff Syrlin auf, um sie ästhetisch zu verklären und aus ihnen künstlerische Zierstücke zu gestalten, die zum Schönsten gehören, was die Ulmer Plastik hervorgebracht hat. Ein unerschöpflicher Quell von Formen aus dem Menschen-, Tier- und Pflanzenreich ergießt sich über das Chorgestühl oft so reichlich und großartig, daß aus ihm mancher Künstler noch heute schöpft.

Aus der Syrlinwerkstatt ist uns nur noch ein inschriftlich beglaubigtes Werk erhalten, nämlich der Brunnen vor dem Rathaus, Fischkasten genannt, weil die Ulmer Fischer daselbst an den Markttagen ihre Fische einsetzten. Die dreiseitige Brunnen Säule enthält baldachinbedeckte Nischen, geht vom Dreieck in Spiralrippen über und endigt in eine mit Kreuzblume bedeckte Fiale. Die Nischen enthalten drei Statuen, Kopien von Originalen, die sich jetzt im Gewerbemuseum befinden. Auch an diesem Brunnen offenbart sich Syrlins charakteristische Befähigung für Aufrisse; der Brunnen interessiert mehr als ein Werk der Architektur denn der Plastik. Diese tritt völlig in den Rang des Ornaments zurück. Bezeichnenderweise ist die Signatur des Brunnens mit Jörg Sürilin 1482 nicht an einer Statue, sondern am tektonischen Teil angebracht. Von Syrlin wird wohl die Zeichnung, sowie die verantwortliche Leitung des Ganzen stammen. Die drei Ritter der Nischen haben etwas Tänzeldes, Gekünsteltes, was man mit Recht auf Rechnung des damals aufkommenden Geschmacks am Geschraubten, Unruhigen schreibt. Der Brunnen weist noch heute Spuren einstiger reicher Bemalung und Vergoldung auf (Abb. 72).

Syrlins Einfluß auf die Ulmer und schwäbische Plastik war gewaltig, sein Werkstattbetrieb großzügig. Baums grundlegendes Werk hat ein klares Bild davon entworfen und seine Resultate bestehen zu Recht, auch wenn wir im Vorausgehenden Syrlins

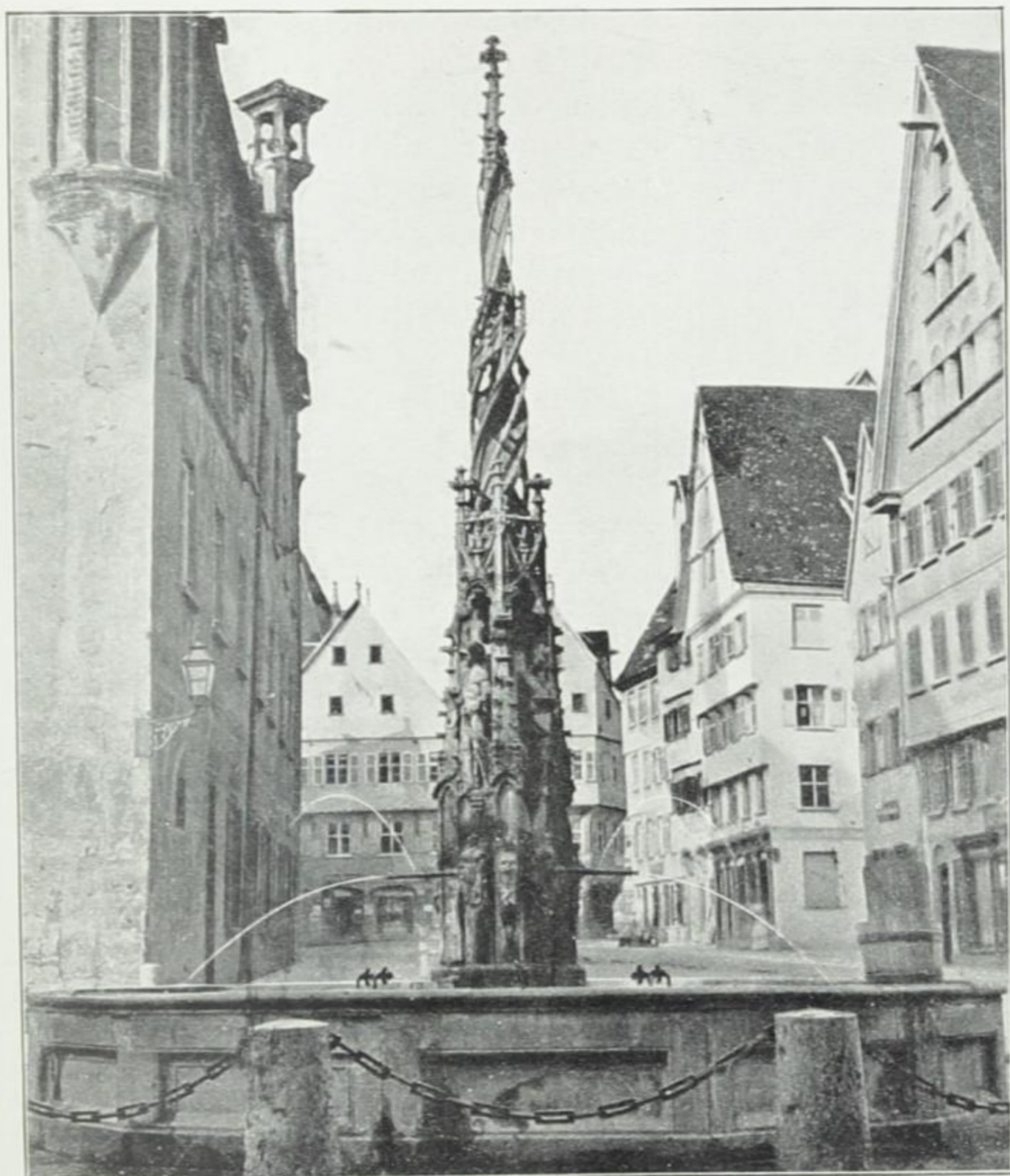


Abb. 72. Marktbrunnen, sogenannter Fischkasten.
Bezeichnet mit dem Monogramm Syrlins 1482

Tätigkeit auf das tektonische Moment, sowie auf die Entwurfzeichnung und verantwortliche Unternehmertätigkeit beschränkt haben. Syrlin bezeichnet ein eigenartiges Kapitel im Gebiete der spätgotischen Plastik. In den Betrieb des Vaters trat auf dem natürlichen Wege der Erbfolge der Sohn, Jörg Syrlin der Jüngere (ca. 1455–1525). Als Zwanzigjähriger fertigt er, in den Fußstapfen des Vaters wandelnd, den Plan zu einem Dreifitz, der im

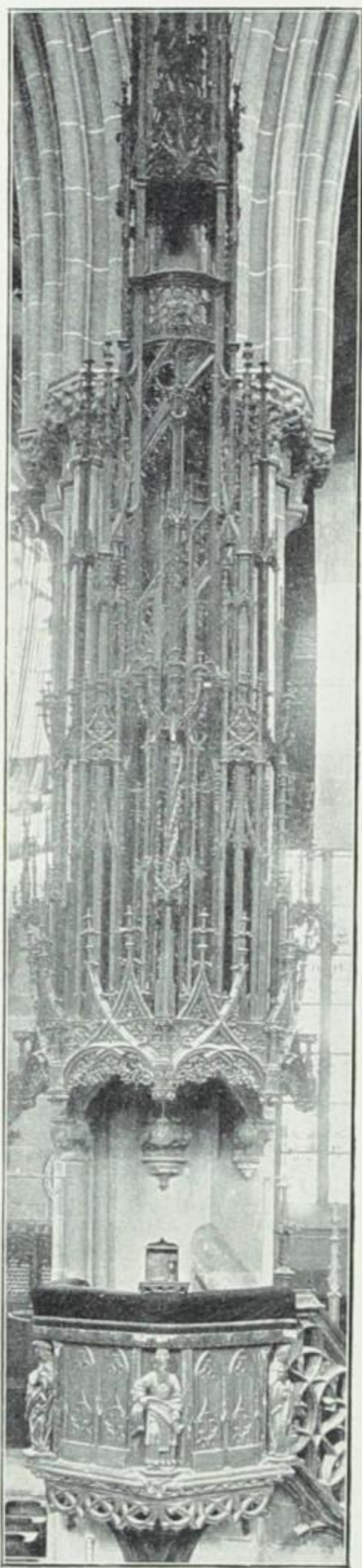


Abb. 73. Kanzel im Münster.
Dekel u. Figuren d. Predigt-
stuhls von Jörg Syrlin d. j.
Das Übrige neu.

ulmischen Stadtarchiv aufbewahrt wird. In Münster findet sich ein wenngleich sehr spätes, doch sehr interessantes Werk des Künstlers, nämlich der Schalldeckel über der Kanzel aus Lindenholz. „In seinem prachtvollen pyramidalen Aufbau ist unter einem Wald von Fialen und Kreuzblumen selbst wieder eine Kanzel mit zuführender Kanzeltreppe und reizendem Geländer, mit fein bemalter Spitzbogenwölbung und überragendem Schalldeckel angebracht, Arbeiten von größter Zierlichkeit, Feinheit und Sinnigkeit. An dieser zweiten kleinen Kanzel findet sich die Datierung Jörg Sürlin 1510. Es sind drei Stockwerke, welche sich jedesmal über einem reichen Netzgewölbe und dessen kräftigen Wimpergenkranz aufbauen und so wird das Motiv des „Schalldeckels“ oder „Schallhalters“ dreimal übereinander wiederholt, immer kleiner; zuletzt schließt das Ganze in einer reich verzierten, schlank und kühn an dem Pfeiler hinauf- und selbst über den Scheitel des Arkadenbogens hinaus-schießenden Fiale mit Kreuzblume ab. Unter die Baldachine über dem untersten Kranz waren einst Statuetten“ (Pfleiderer). Am Predigtstuhl der Kanzel selbst weisen noch die drei Figuren auf den jungen Sürlin; denn sie stammen von dem seit 1766 aus dem Chor verschwundenen Dreifitz, der urkundlich im Jahre 1484 von dem jüngeren Syrlin gefertigt wurde (Abb. 73).

Das Verhältnis von Sohn zu Vater wird natürlich durch die Geschmackswandlung wie auch durch die leichte Erbfolge des in einen großen Betrieb gestellten stark beeinflusst. Den Vater charakterisiert durch-



Abb. 74. Hl. Notburga, Holzfigur.
Um 1420. Gewerbemuseum



Abb. 75. Maria mit Kind.
Um 1480. Gewerbemuseum

weg hoher Ernst und edle Ruhe. Das zeigt sein tektonisches Schaffen, das zeigt jeder Aufriß, jede Unternehmung, das zeigt die Auswahl seiner plastischen Mitarbeiter. Alle Affekte sind abgestimmt, aller Realismus gehorcht einer Idee. Der Sohn, im Vollgefühl seiner Position, hat etwas Unzuverlässiges, liebt Variationen zwischen lebendigster Unruhe und müdem Phlegma.

Bereits der Vater griff mit seinen Aufträgen über Ulm hinaus. So scheint das Grabmal Eberhards V. von Kirchberg in der Klosterkirche zu Wiblingen bei ihm bestellt worden zu sein (Baum). Unter dem Sohne entwickelte sich ein regelrechter Export. Die Klöster Blaubeuren, Ochsenhausen, die Kirchen zu Zwiefalten, Ennetach, Geislingen sind von Syrlins Werkstatt mit monumentalen Werken versehen worden. Baum hat uns in seinem Werk mit einer Reihe von Ulmer Plastikern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt gemacht. Nur wenige Werke können jedoch mit bestimmten Namen in Verbindung gebracht werden, wie z. B. die im Gewerbemuseum (Saal V, 34—38) aufbewahrten Steinfiguren, die einst am Ölberg (abgebrochen 1807) standen und auf den Bildhauer Michel Erhart weisen.

Am ersten und nachdrücklichsten hat Ulm aus den wandernden Bildhauertruppen eine Lokalschule entwickelt, die unter den beiden Syrlin das ganze reichstädtische Gebiet beherrschte, charakteristisch in Stil und Form, und es ist begreiflich, daß Ulm mit seinen leichten Transport- und Verkehrsmöglichkeiten weite Gebiete mit Kunstwerken überschwemmte, von denen vieles erhalten, mehreres zerstreut und noch mehr verloren oder zerstört worden ist.

Miserkordie vom Chor-



gestühl im Münster



Miserkordien am Chorgestühl im Münster

IV. ULMS MALERSCHULE UND DIE ENTWICKLUNG DER ÜBRIGEN KÜNSTE

IN der Sakristei der Barfüßerkirche zu Ulm (der jetzigen Hospitalkirche) findet sich ein Fresko, das in der oberen Hälfte zwar stark restauriert ist, aber doch noch manches für eine kunsthistorische Betrachtung übrig läßt. Maria mit weitem, lang herabwallenden Schleier und Krone hält in der Rechten einen zepterartigen Baumzweig, mit der Linken umfängt sie das Kind, das hilfeschend wegen eines entflohenen Vogels sich zur Mutter wendet. Sie sitzt auf einem mit dreigliedrigem Baldachin überdachten, mächtigen Thron: Rechts knien zwei Barfüßermönche mit Spruchbändern in den Händen, auf denen Bittgebete an Maria standen. Ein höchst interessanter Überrest von Datierung findet sich links unten: MCCCX. . . . also mindestens 1320. Wir hätten demnach ein Fresko aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor uns. Es ist mönchische Kunst, in Anlehnung an die Buchmalerei entstanden, die mehr zeichnerisch als malerisch wirkenden Gewandfalten und insbesondere das vollständig der linearen Manier der Miniatur nachgebildete Fußgestell am Thron erkennen lassen (Abb. 76).

Von diesem Fresko führt kein Pfad zu jener Malerei, die wir als Ulms eigene Schule ansprechen dürfen, wohl aber bestätigt es die von einzelnen Gelehrten vertretene Anschauung, daß sich die

älteste schwäbische Tafelmalerei von der Wandmalerei herleiten lasse. (Man stützt diese Meinung auf das gegen 1340 gemalte Tafelbild im Türbogen des Sommerrefektoriums im Kloster Bebenhausen bei Tübingen.) In späteren Entwicklungsstadien soll die Tafelmalerei von der Miniatur bzw. dem Holzschnitt beeinflusst sein. Wie dem auch sei, aus der Frühzeit der Ulmer Malerei ist uns viel zu wenig erhalten, als daß wir jenen Entwicklungsfaden kennen oder zu charakterisieren vermöchten. Wohl nennt uns eine Urkunde des Jahres 1394 einen „maister Eberhard den mauler (Maler)“, allein von seinem Pinsel ist uns kein gesichertes Zeugnis überliefert. Und doch muß zu Beginn des 15. Jahrhunderts der vorschreitende Münsterbau auch den Malern ein Feld der Tätigkeit angewiesen haben. In den Hüttenbüchern lesen wir ferner, daß ein mauler lukas (Mosser?) in den Jahren 1417 bis 1421 verschiedene Malereien bzw. Glasmalereien für das Münster ausgeführt hat. Im Jahre 1449 scheint auch der Maler Härlin in Ulm ansässig gewesen zu sein. An Tafelgemälden hat sich nun aus dieser ersten Zeit sehr wenig erhalten. Als die ältesten sieht man in der Regel die Flügel des Altares von Wurzach an, der jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin aufbewahrt wird und wie früher bemerkt die Signatur Hans Multschers trägt. Trotz Baums gründlichen Studien können wir uns dem Gewicht der Seite 67f. angeführten Konstanzer Begebenheit nicht entziehen, noch weniger Multschers notorischem Feingefühl die derb-realistischen Flügel zuschreiben. Weit eher könnte man darin Werke der oben bekannt gemachten Maler erblicken, da man außerdem auf zwei bekannte mindestens ebensoviel unbekannte Meister annehmen muß, also in Ulm Maler genug waren, denen Multscher Aufträge geben konnte.

Seit dem Moment, in dem man von einer spezifischen Ulmer Malerschule sprechen will, erscheint sie dezennienlang so fest in sich geschlossen, daß man ihre Werke wie bei keiner anderen Lokalschule scharf und bestimmt gegen alle Zeitgenossen abgrenzen kann. Schlichte, einfach-klare Komposition, monumentale Ruhe in Figur und Szene, unaufdringliche Farbengebung — das sind die Züge, die allen Angehörigen der Ulmer Schule gemeinsam sind. Sie hat seit Mitte des 15. Jahrhunderts unverhältnismäßig rasch einen bedeutenden Ruf und damit eine Menge Aufträge bekommen. Eine Reihe schwäbischer Kirchen verdankt ihren Altarschmuck



Abb. 76. Maria mit Kind. Wandfresko in der Sakristei der Dreifaltigkeitskirche.
Gegen 1340. Oberer Teil erneuert.

der Ulmer Schule, ja im fernen Sterzing zeugt ein großes Werk von der Ulmer Malerei. Man hat auch die Sterzinger Altarflügel Multscher zuerkant, da urkundlich gesichert ist, daß er den ganzen Altar in Auftrag bekam. Aber auch dies wohl mit Unrecht. Man

Fischer, Ulm

vergleiche die in Abb. 54—57 wiedergegebenen von Multscher stammenden Werke der Plastik mit den ihm imputierten Malereien.

In die Frühzeit der Ulmer Malerschule gehören die Fresken im Münster. Diese schmückten weitaus den größeren Teil von Wänden, wurden aber zum Reformationsfest 1817 völlig übertüncht. In neuerer Zeit löste man den Verputz ab und legte einen Teil der Fresken frei. Die bedeutendsten unter ihnen sind die Legenden der hl. Katharina und der hl. Luzia. Diese Fresken sind zwischen 1450 und 1460 gemalt und gehören stilistisch in jene Werkstatt, aus der die Flügel des Sterzinger Altars stammen. Auch die Martyrien des hl. Erasmus, dem die Eingeweide aufgespult werden, und des hl. Leodegar, dem zwei Schergen die Augen ausbohren, am fünften Pfeiler des Hauptschiffes scheinen mit dieser Schule zusammenzuhängen, die ihren Mittelpunkt offenbar in der Kunst Schüchlings hat (Abb. 77). Diese Kunst läßt sich aus verschiedenen noch erhaltenen Altarflügeln erkennen, die Schüchlings Pinsel schuf. Man schrieb ihm ohne hinreichenden Grund das große Weltgerichtsfresko zu, das ca. 1470 über dem Chorbogen des Ulmer Münsters gemalt wurde. Wie die anderen Fresken, so war auch dieses im Jahre 1817 übertüncht worden. Vor 32 Jahren löste man es ab und beauftragte den Münchener Maler Weinmayer mit der Restaurierung (Abb. 78). Somit kommt für die kunstgeschichtliche Betrachtung fast nur mehr die Komposition in Betracht. Bergner sagt darüber: „Die Krone gebührt dem großartigen Weltgericht im Münster zu Ulm von 1471, ausgezeichnet durch Klarheit der Komposition und Wucht des Vortrags und der Charakteristik, hiedurch der Tafelmalerei dieser Zeit ebenbürtig, wenn nicht überlegen.“ Man hat seit langem in Schüchlings Kunst den engen Zusammenhang mit der Nürnberger Schule konstatiert. Er war ja auch Schwager des Nürnberger Malers Rebmann, eines Wohlgemutschülers und hatte mit Rebmann zusammen den Altar für Rottenburg-Ehingen a. N. gemalt. Andere sehen in ihm einen Schüler Pleydenwurfs. In Ulm war er sehr angesehen, er bekleidete jahrelang die bedeutsamen Ämter eines Kirchenpflegers und der Vorstandschaft der Lukasgilde Zu den Wengen, einer rühmlichst bekannten Künstlergenossenschaft. Sein Tod fällt in das Jahr 1505. Urkundlich oder inschriftlich bezeugte Bilder haben sich von seiner Hand in Ulm nicht erhalten. Ob nicht das um 1470

gemalte Tafelbild: die ägyptische Maria im Kunstgewerbemuseum in seinen Kreis gehört? (Abb. 79).

Wie Schüchlin den Nürnberger Einfluß vertritt, so sehen wir in seinem Zeitgenossen Jörg Stocker einen Angehörigen der Schongauer-school, sei es nun, daß er diesen Meister auf einer elsässischen Wanderschaft in Colmar kennen lernte, sei es, daß er mit dessen Geist erst in Ulm durch Ludwig Schongauer vertraut wurde. Obwohl künstlerisch nur ein Stern zweiter Ordnung, hat er doch einige recht ansprechende Werke hinterlassen. Die neueste Forschung schreibt ihm, der 1484–1514 ununterbrochen in Ulm geblieben ist, die Flügel des Pfarraltars zu Knöringen, jetzt im Augsburger Dom, zu Enetach und verschiedene Werke



Abb. 77. Martyrium des hl. Leodegar und Erasmus. Pfeilerfresko. Um 1460

in der Kirche von Oberstadien zu; außerdem eine Weltgerichtszene in der Münchener alten Pinakothek (Katalog 1904, Nr. 182), einen Stephanus im Darmstädter Landesmuseum und eine Grablegung in der Bamberger Galerie. In der Neithartkapelle des Ulmer Münsters befindet sich ein Epitaph, der unter Nr. 80 abge-

bildet ist. Auf ihm sehen wir eine Beweinung Christi, Maria und Johannes. In Halbkreisform stehen um die Szene die vierzehn Nothelfer. Eine derartige Gruppierung finden wir außer bei Schüchlin nirgends in der oberdeutschen Malerei; ob hier nicht italienischer Einfluß vorliegt?

Am konsequentesten hat den Ulmer Stil, der Donaustadt größter Maler, Bartholomäus Zeitblom vertreten, obwohl auch er verschiedenen Einflüssen von auswärts seine Werkstatt geöffnet hat. Man hielt ihn früher für einen Ateliergenossen Multschers. In der Sakristei des Münsters befindet sich ein Bild, das die hl. Dreifaltigkeit darstellt und bald Multscher, bald Zeitblom zugeschrieben wurde, obwohl die weitgehende Restauration des Bildes eine kunstkritische Wertung des Bildes so gut wie unmöglich macht. In seinem jetzigen Zustand scheint es auf Zeitblom zu weisen. Aus dieser wechselnden Zuteilung schließt man die Ateliergemeinschaft des jungen Zeitblom und des alten Multscher. „In der Tat geht die Vorliebe Zeitbloms für schlanke Körperverhältnisse, für große gerade Faltenzüge, die an den Ecken scharf und glatt geknittert sind, der feine aber etwas leere Typus seiner Gesichter, die ruhige monumentale Würde seiner Kompositionen auf Multscher zurück.“ Indes hat ein überraschender literarischer Fund, bei dem nichts weniger als ein Originalbrief Zeitbloms ans Tageslicht kam, gezeigt, daß der Künstler weder Ulmer von Geburt, noch seine Jugend überhaupt in Ulm zugebracht hat, vielmehr aus Nördlingen stammt und in der Werkstatt Härlins seinen ersten Unterricht in der Malerei empfangen hat. Durch diesen Meister wurde er wahrscheinlich mit der niederländischen Öltechnik bekannt. Die Werkstattgemeinschaft Härlin-Zeitblom spricht sich in einem für die Kirche zu Dünkelsbühl gemalten Altargemälde aus, an dem wohl Lehrer und Schüler gleichmäßig beteiligt sind. Um das Jahr 1484 scheint der mit einer Nördlinger Bürgerstochter vermählte Zeitblom nach Ulm übergesiedelt zu sein, welche Stadt von da an seine zweite Heimat wurde, wenn wir von den wahrscheinlich gemachten Studienreisen absehen. Ob ihn eine solche ums Jahr 1485 nach Colmar geführt hat, ist zwar nicht erwiesen, sicher aber ist der Einfluß Schongauers auf den jungen Zeitblom. Man erkennt ihn aus dem Streben des Künstler nach perspektivischen, überhaupt Raumproblemen, die seinen Erstlingswerken fremd sind. Diesen



Abb. 78. Jüngstes Gericht. Freskogemälde am Chorbogen. 1470.
(In neuerer Zeit restauriert.)

von dem Colmarer Meister abhängigen Stil tragen die großen Altarwerke an sich, die Zeitblom für die Kirchen zu Hausen, Blau-beuren, Bingen geschaffen hat. Indes bedeuten sie nur eine vorübergehende Erscheinung in des Meisters Schaffen, denn sie sind seinem innerlichen Wesen, das nach Großzügigkeit und feierlicher Ruhe verlangt, fremd. Wohl verzichtet Zeitblom nie mehr vollständig auf einen Hintergrund, wie in seinen Jugendwerken, aber

er ist der oder den Hauptpersonen dergestalt untergeordnet, daß diese sich sehr scharf von ihm abheben. Zeitbloms Figuren sind stets in einer bedeutsamen Haltung oder Geste, alles soll weniger das leibliche als das geistige Auge ergreifen, es sind eben Andachtsbilder im strengsten Sinne des Wortes. Da der Künstler übrigens sehr fruchtbar war und sich auf die wenigen markanten Linien beschränkte, so konnte es nicht ausbleiben, daß er bei aller stillen und erhabenen Größe eintönig, manchmal sogar etwas langweilig wirkt. Wer ein Bild von ihm genau betrachtet, wird seinen Stil nicht mehr so leicht vergessen. Schon äußerlich erkennt er überall die langen Nasen, die ein wenig schielenden Augen, die länglichen dreieckigen Frauen- und die breiteren Männerköpfe. Sein Kolorit ist warm und schlicht, eigenartig erscheint der Reiz, den er durch ein tiefes Violett zu erzielen wußte. Das Hauptwerk, das Zeitblom für Ulm schuf, war der große Altar für die Wengenkirche. Zerfägt, sind die Flügel nach wunderlichen Schicksalen in die verschiedensten Himmelsrichtungen zerstoßen. Die Kunstgeschichte ist nicht müde geworden, allen Spuren nachzugehen und so wenigstens eine literarische Rekonstruktion zu versuchen. Der Altar umfaßte 16 Bilder meist aus dem Leben Jesu und hatte, wenn er für die Passionszeit geschlossen war, den Ölberg zum Vorwurf. Von dem Altar stammen die Abbildungen, aus denen die Neigung des Meisters zur Überbetonung der Hauptfigur, wie seine bereits rückgebildete, von Schongauer angelegte Behandlung des Hintergrunds ersichtlich ist. Es ist begreiflich, daß Zeitblom in Ulm außerordentlichen Ruhm genoß. Er stand an der Spitze der Lukasgilde, wurde in zweiter Ehe Schwiegersohn des hochangesehenen Schüchlin. Den Spuren seiner Tätigkeit begegnen wir in verschiedenen Werken, die zeigen, daß den Meister eine große Zahl von Schülern umgab. Derlei Bilder finden sich in der Neithartkapelle und in den Sammlungen des Ulmer Gewerbemuseums (Abb. 81–86).

Zeitbloms alles überragende Autorität hatte bei seinem langen Lebensalter († ca. 1521) eine sehr unangenehme Folge für Ulms Kunstleben. Längst war eine mächtige Bewegung durch deutsche Lande gegangen. Deren gewaltige Herolde, Dürer zu Nürnberg, Burgkmaier zu Augsburg hatten für Ulm umsonst die große Neuheit gebracht. In diesen engen Mauern herrschte Zeitblom, der



Abb. 79. Ägyptische Maria. (Von Hans Schüchlin? 1470.) Gewerbemuseum



Abb. 80. Neithartepitaph. Beweinung; im Hintergrund die 14 Nothelfer. Von Jörg Stöcker. Gegen 1510

aller Renaissance abhold war. Daher mußte, wer immer das neue Große studieren wollte, nach auswärts gehen; was wunder, wenn dadurch mit einem Schlag die Führung in der schwäbischen Kunst Ulm abgenommen wurde und an Augsburg überging. Hier in der Schule Burgkmaiers bildete sich der letzte Maler, den Ulm bis zu einem gewissen Grad sein eigen nennen kann, Martin Schaffner. Seinen stilistischen Zusammenhang mit der Ulmer Schule wahrt er in seinen Jugendwerken in der Art, die Figuren in einer Vordergrundsfläche aufzustellen. Er war ja in der Werkstatt Stokers aufgewachsen. „Doch durchaus geändert haben sich die Menschen. Sie sind frisch und bewegter geworden; völlig fehlt der asketische Zug der Zeitblomköpfe und auch die magere Gestrecktheit der Hände Zeitbloms. Dafür eine mollige Fülle; die Wangen sind rund, Lippen und Augen weniger scharf begrenzt, die Finger kräftig und weniger edel. Die Kunst ist irdischer geworden.“ Für Ulm hat Schaffner ein großes Werk gemalt, nämlich die Flügel zu einem jetzt im Chor des Münsters befindlichen Altar, der nach seinem



Abb. 81. Hl. Brigitta von Barth. Zeitblom (um 1500). Jetzt in d. Pinakothek z. München

Stifter auch der Hutzaltar heißt (Abb. 87). Obwohl einst für das Münster geschaffen, steht der Altar doch nicht an seiner ursprünglichen Stelle und ist überhaupt nur wie durch ein Wunder den in Ulm üblichen Zerstörungen entgangen. Seine jetzige Gestalt bekam er in den Jahren 1516–1521. Im Schrein sehen wir die Mutter Anna selbdritt. Hinter Maria steht der hl. Joseph, die übrigen drei Männer sind die verschiedenen Gatten Annas, Joachim, Kleophas und Salomas. Dieser Familiencharakter verpflanzt sich auf die Flügel fort, so daß wir also einen Sippenaltar vor uns haben. Der rechte Flügel ist der Familie des Alphäus gewidmet. Die Komposition ist äußerst einfach und übersichtlich in zwei Gruppen zu drei Personen gelöst:

Mann und Frau, Maria des Kleophas Tochter, mit je zwei Kindern. An Alphäus, eine imponierende Ratsherrnfigur in mächtiger Pelzschabe, hängt sich der kleine Abc-Schütz Simon, seine Schultafel in der Hand, während sein Bruderlein Thaddäus sich mit be-



Abb. 82. Beschneidung I. Tafel des ehemaligen Wengenaltars; von Barth. Zeitblom. Um 1495. Neithartkapelle im Münster



Abb. 83. Beschnidung II. Tafel des ehemaligen Wengenaltars; von Barth. Zeitblom. Um 1495. Neithartkapelle im Münster

scheidenerem, einem Steckenpferd, tummelt. Die jüngere Generation, Josephus Justus, mit einem gefangenen Vöglein spielend, und der säugende Jakobus Minor bilden die mütterliche Gruppe.

Der entsprechende linke Flügel stellt die Familie des Zebedäus mit seiner Frau, Maria des Salomas Tochter, und den zwei Söhnen, Jakobus Maior (mit Schreibtafel) und Johannes, auf der Mutter Schoß dar. Beide Flügel sind mit dem Monogramm Schaffners und der Jahreszahl 1521 bezeichnet. Sie bilden in jeder Beziehung eine äußerst geschlossene Einheit unter sich wie mit der Schreinszene. Die beiden Frauen sind Stieftöchter der hl. Anna, somit ist es die Verwandtschaft, die das Gemeinsame schafft.

Im Aufbau herrscht

eine halbkreisartige Linie, die in den beiden Männern ihre erhöhten Eckpunkte hat und sich dann zu Frau und Kind senkt. Bei geschlossenen Flügeln erscheinen vier durch die Vornamen der Stifter bestimmte Heilige Johannes der Täufer, Erhart, Barbara, Diepolt (Abb. 88).



Abb. 84. Passionszene; gegen 1480. Gewerbemuseum

Welch gewaltiger Unterschied zwischen dem letzten und größten Meister der Ulmer Schule, Zeitblom und dem Schöpfer der eben betrachteten Altartafeln! Es ist eine seltsame Ironie, daß der Hutzaltar, gerade im Todesjahr Zeitbloms geschaffen, einen merkwürdigen Epilog auf seinen Grabstein bildet. Bereits oben wurden die Hauptunterschiede zwischen den beiden Meistern benannt. Und doch hat Schaffner seine Ulmer Herkunft nicht ganz verleugnet. Die Frauengestalten mit ihren langen Händen erinnern an die bekannte Zeitblommanier; wohl haben die länglichen Köpfe auch hier den runden Platz gemacht, aber im Gegensatz zu den individualisierten Männern weisen die Frauen noch außerordentlich viel Idealisierendes auf. Hier hat also Schaffner den Schritt zum Realismus der Renaissance nur sehr zaghaft getan. Im übrigen



Abb. 85. Passionszene; gegen 1480. Gewerbemuseum

aber ist er mit beiden Füßen begeistert hineingesprungen. Charakteristisch sind seine konstruktiv meist unmögliche Renaissancearchitektur mit vielen Durchblicken, seine rotbraunen, glatten Säulen mit grauen Phantasiekapitellen, ferner seine Vorliebe für reiche Gewandung und prächtigen Schmuck. Seine ganze Kraft gibt er im Beobachten der Natur. Nicht das innere Erleben, sondern das äußere Sehen ist ihm die Hauptsache, mögen dabei noch so kleine und kleinste Züge den großen Gedanken, die einen Zeitblom befeelten, wie einen Hauch verwehen. Darum blieb Schaffer auch am Kleinbürgerlichen haften, gab sich zufrieden, wenn er die Enge einer Durchschnittskinderstube möglichst getreu gezeichnet, ohne einen der in ihr gewohnten kleinen Gegenstände zu vergessen. Weil ihm jede religiöse Weihe und Größe fremd war, weil ihm

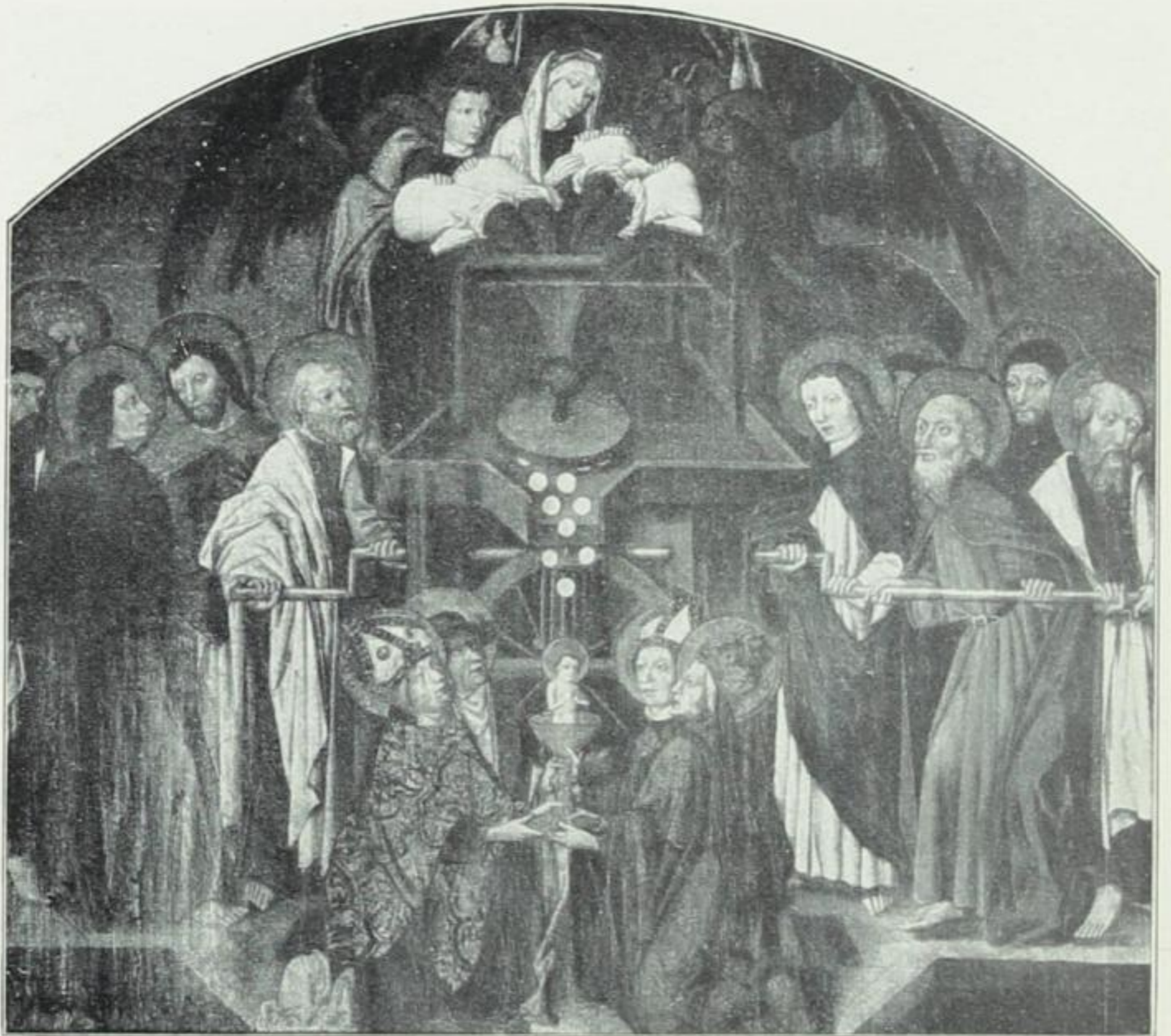


Abb. 86. Hostienmühle. Ulmer Schule, gegen 1470. Gewerbemuseum

die Kraft der Dramatik gebracht, konnte er in Ulm nicht bahnbrechend der Renaissance Eingang verschaffen und auch keine Schule gründen. Es ist zwar fraglich, ob der bilderstürmende Zug der Ulmer Reformatoren überhaupt von jemandem in seinem Eifer sich hätte hindern lassen, sicher aber war Schaffner nicht das Genie dazu. Das erkennen wir sofort, wenn wir das Abendmahl, das er für den Hutzaltar schuf, mit dem ihm als Vorbild dienenden Gemälde von Lionardo da Vinci vergleichen (Abb. 89). Was an Schaffners Abendmahl wirkt, ist die gewaltige, wohl von keinem Kopisten umzubringende Idee Lionardos: „Einer von euch wird mich verraten“, sowie die von Schüffelin übernommenen Figuren Christi und des Verräters. Im übrigen hat Schaffner seine Freude daran, möglichst naturgetreu wiederzugeben, was man im Leben täglich sehen kann, ohne aus den Köpfen der Apostel Charaktere

zu schaffen. Dasselbe erkennen wir aus seinem für das Deutschherrnstift zu Ulm im Auftrag der Familie Schärer gemalten Zyklus neutestamentlicher Szenen, von dem vier Bilder in die Galerie zu Stuttgart kamen, wie aus den beiden Tafeln in der Münstersakristei: Anna selbdritt und die hl. Elisabeth. Auf die höchste Höhe künstlerischen Schaffens erhob sich Schaffner, als er den Auftrag bekam, verschiedene bedeutende Zeitgenossen im Porträt festzuhalten. Hier leistete ihm seine geringe Neigung zu stilisieren, vortreffliche Dienste, hier feierte seine hervorragende Naturbeobachtung die schönsten Triumphe. Ein, und wenn der Schaffnerbiograph Pückler recht hat, zwei solche Porträts befinden sich im Ulmer Münster. Das eine ist das bekannte Bessererporträt in der gleichnamigen Kapelle: Brustbild eines reich in Pelz gekleideten älteren Mannes, des Ytel Besserers. Der Dargestellte, der einen Bisamapfel (Riechbüchse) in der Hand

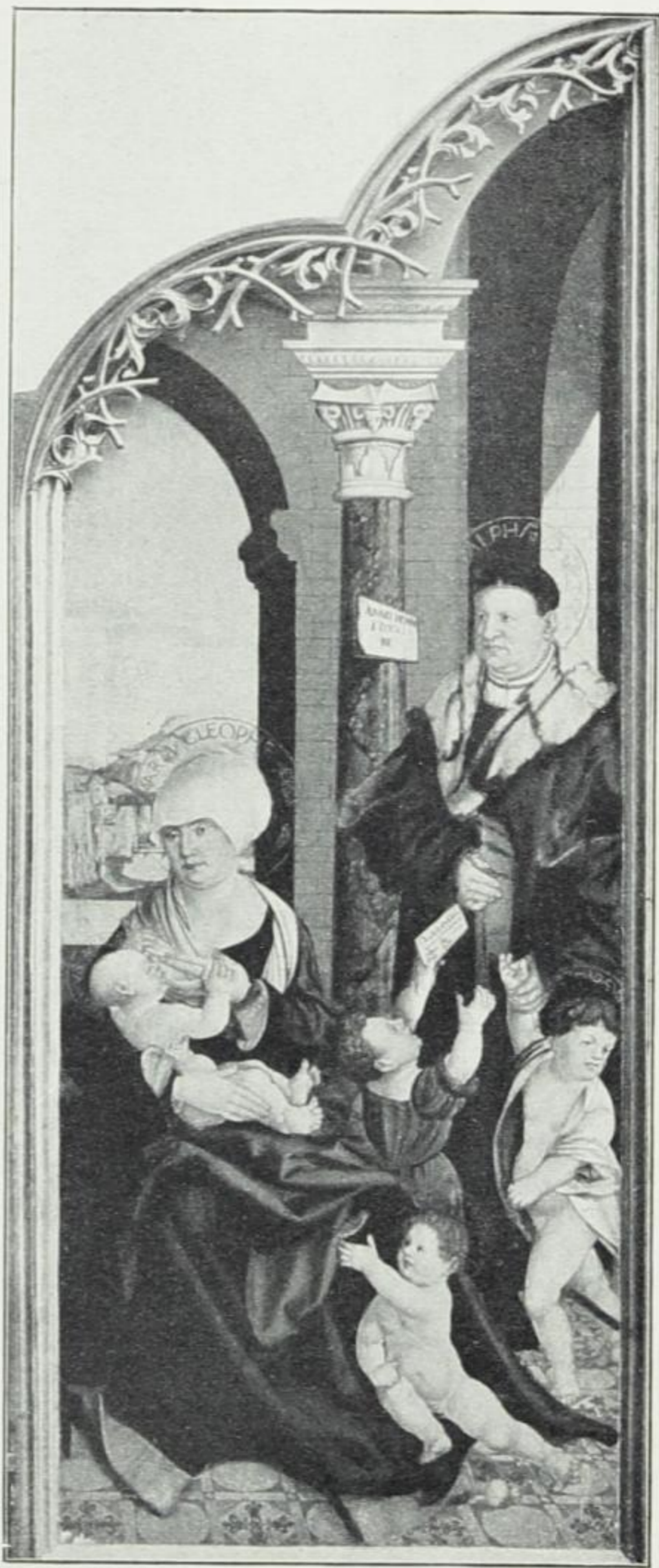


Abb. 87. Sippe des Alphäus. Flügel des Hauptaltars im Münster. Von Martin Schaffner. 1521



Abb. 88. Die Heiligen Johannes der Täufer, Erhart, Barbara, Diepolt. Flügel des Hauptaltars im Münster. Von Martin Schaffner. 1521

hält, hebt sich von einem reich damaszierten Hintergrund ab. Dieser zeigt die Inschrift: „Anno Domi 1516 Iar“ und das Monogramm Schaffners. Das Bild ist von Eigner aus Augsburg restauriert, gleichwohl läßt sich noch der Charakter Schaffners aufs beste

erkennen: „Es ist ein Meisterstück deutscher Bildniskunst, das den Leistungen Dürers und Holbeins nur wenig nachgibt, in Schaffners Werk unstreitig der nie wieder erreichte Höhepunkt“ (Pückler). Das andere Porträt hängt in der Neithartkapelle und soll den Patrizier Ehinger von Guttenau darstellen. Schaffner hat, wie oben bemerkt, keine Schule hinterlassen. Dagegen lebte nach Pückler sein Geist noch lange zu Ulm fort in dem Einfluß, den er auf das Kunstgewerbe ausübte. So erscheint die Stuckornamentur im ehemaligen Neubronnerhaus, dem jetzigen Gewerbemuseum als geistiges Eigentum Schaffners (Abb. 90).

Wir reihen hier ein Wort über die Ulmer Glasmalereien an, obwohl wie überall so auch für Ulm die Kunst auf Glas zu malen der Kunst der Ölfarbe vorgegangen ist. Eine Inschrift an dem Nordostportalfenster besagt, daß im Jahre 1408 die

Fischer, Ulm



Abb. 89. Abendmahl. Predella des Hütaltars im Münster. Von Martin Schaffner. 1521

Märner-(Wollweber-)Zunft ein Fenster stiftete; ein Dezennium später, von 1417 bis 1421 sind laut den Einträgen in den Hüttenbüchern ein „maister Jakob der mauler“ und ein „mauler Lukas“ (Mofer?) aufs eifrigste mit Herstellung von Glasgemälden für das Münster beschäftigt, später 1449 der mauler dökinger. Zwischen 1461 und 1466 erhalten auch der „junge Acker“ und „Hainns der Aggker“ Bezahlung für ähnliche Tätigkeit, und in den letzten Dezennien des Jahrhunderts endlich begegnen wir dem gefeiertsten Meister Hans Wild und seinem Kollegen Peter Lindenfrost (Abb. 91—94).

Die umständliche, langjährige Erfahrung voraussetzende Technik der Glasmalerei hat im frühen und hohen Mittelalter die Praxis geschaffen, ambulante Glasmalerwerkstätten einzurichten. Daher finden wir an verschiedenen, räumlich oft weit entfernten Orten Fenster, denen dieselben Kartons zugrunde liegen. Nicht selten haben Miniaturen aus bekannten Typologien und Handschriften des Mittelalters als Vorlagen gedient. Für beide Erscheinungen treffen wir auch in Ulm Beispiele. So lag einzelnen Ulmer Scheiben und solchen, die in der vor mehreren Jahren abgebrannten Straßburger Magdalenenkirche eingesetzt waren, ein gemeinsamer Karton zugrunde. Als die ältesten Ulmer Glasmalereien gelten die Fenster der Bessererkapelle. Man hält sie für Arbeiten aus der Zeit um 1420. Manche wollen allerdings dem Stil nach wenig in jene frühe Zeit passen. Besonders interessant macht sie die Darstellung der Schöpfung nach Art des Reliefs am Hauptportal. Wir finden die Szenen „Gott mit den Weltkugeln“ in Schnitten und Miniaturen, so im Münchener Blockbuch des Credo . . . (Abb. 43). Im Chor des Münsters sind Fenster zweier verschiedener Perioden; die südlichen mit Szenen aus dem Leben Mariä und des hl. Johannes, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden, die nördlichen Perlen deutschen Kunstgewerbes aus der zweiten Hälfte des genannten Säkulums signiert mit Hans Wild und datiert auf 1480. Das eine von der Kramerzunft gestiftet, enthält den Stammbaum Christi (die fogen. Wurzel Jesses), die Verkündigung, Geburt und Beschneidung und Anbetung der Könige (Abb. 93, 94); das andere, „Ratsfenster“ genannt, führt den Zyklus bis zur Himmelfahrt Christi weiter. Hochherziger Stifterinn hat dem Münster in der Neuzeit eine Komplettierung des Fensterschmucks ermög-

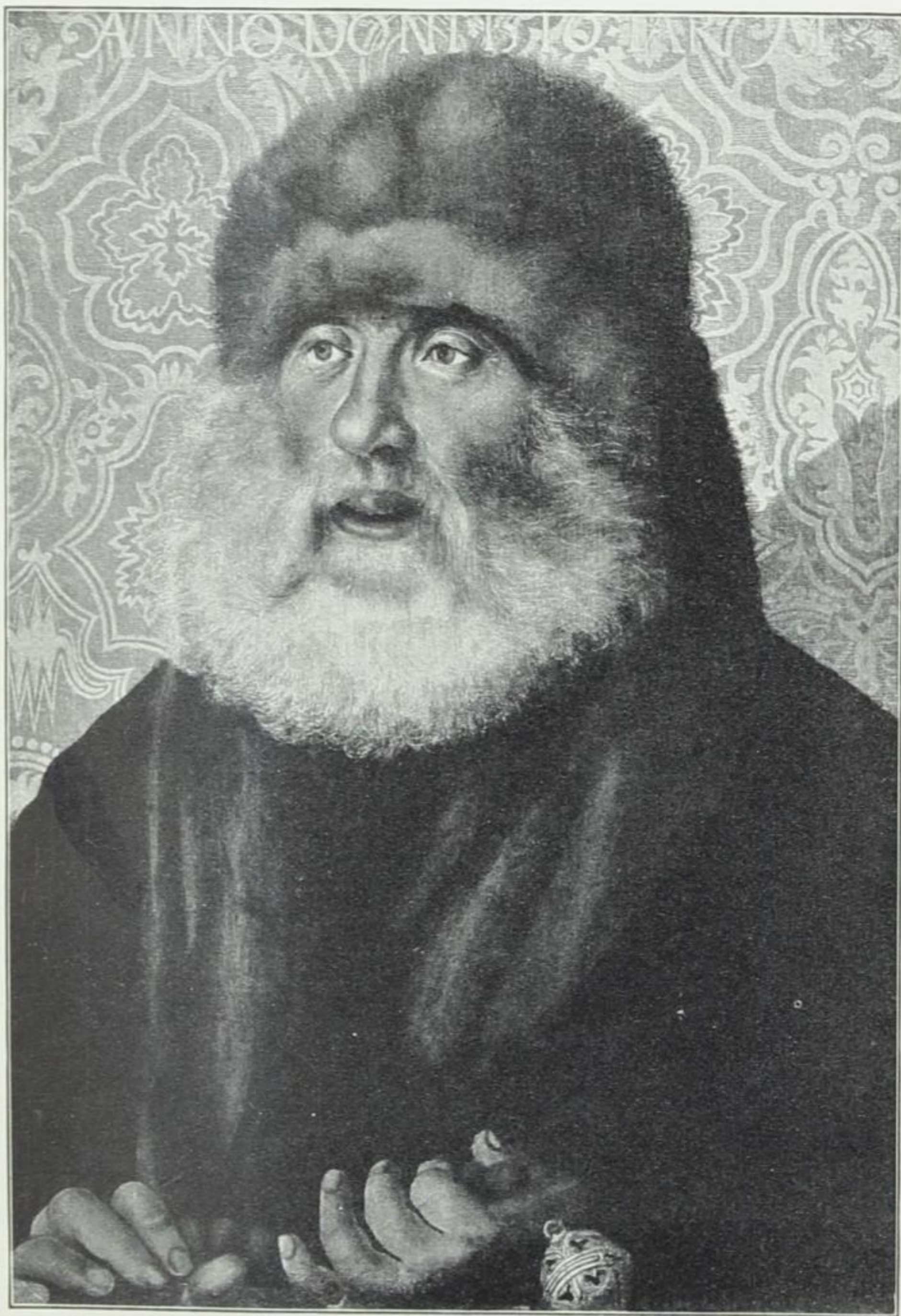


Abb. 90. Brustbild des Eitel Besserer. Von Martin Schaffner. 1516. Münster, Bessererkapelle

10°



Abb. 91 St. Georg. Glasgemälde im Münsterarchiv. 2. Hälfte des 15. Jahrh.

licht, die ganz im Geiste der Wildschen Vorbilder, fast durchweg von der Münchener Hofglasmalerei F. X. Zettler ausgeführt wurde (Abb. 95 und 96).

Unter dem Kunsthandwerk scheint besonders die Goldschmiedekunst geblüht zu haben. Bereits 1364 wird das offizielle städtische Beschauzeichen eingeführt. Die reichlichen Meßstipendien für das Münster haben offenbar das Goldschmiedegewerbe zu einer schönen Blüte geführt. An den Erzeugnissen von Gold und Silber hat sich die Reformation sehr vergriffen. Mir ist nur ein kirchliches Gerät aus der Gotik in Ulm unter die Augen gekommen und zwar ein jetzt als Ostensorium für Kreuzpartikel gebrauchtes ehemaliges Vortragekreuz in der Wengenkirche, prachtvoll in Stil und Ausführung (Abb. 97). In einer Urkunde von 1480 werden die Goldschmiede Jakob Schwab und Clas von Prag erwähnt, und



Abb. 92. Hl. Katharina. Glasgemälde der Neithartkapelle. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts

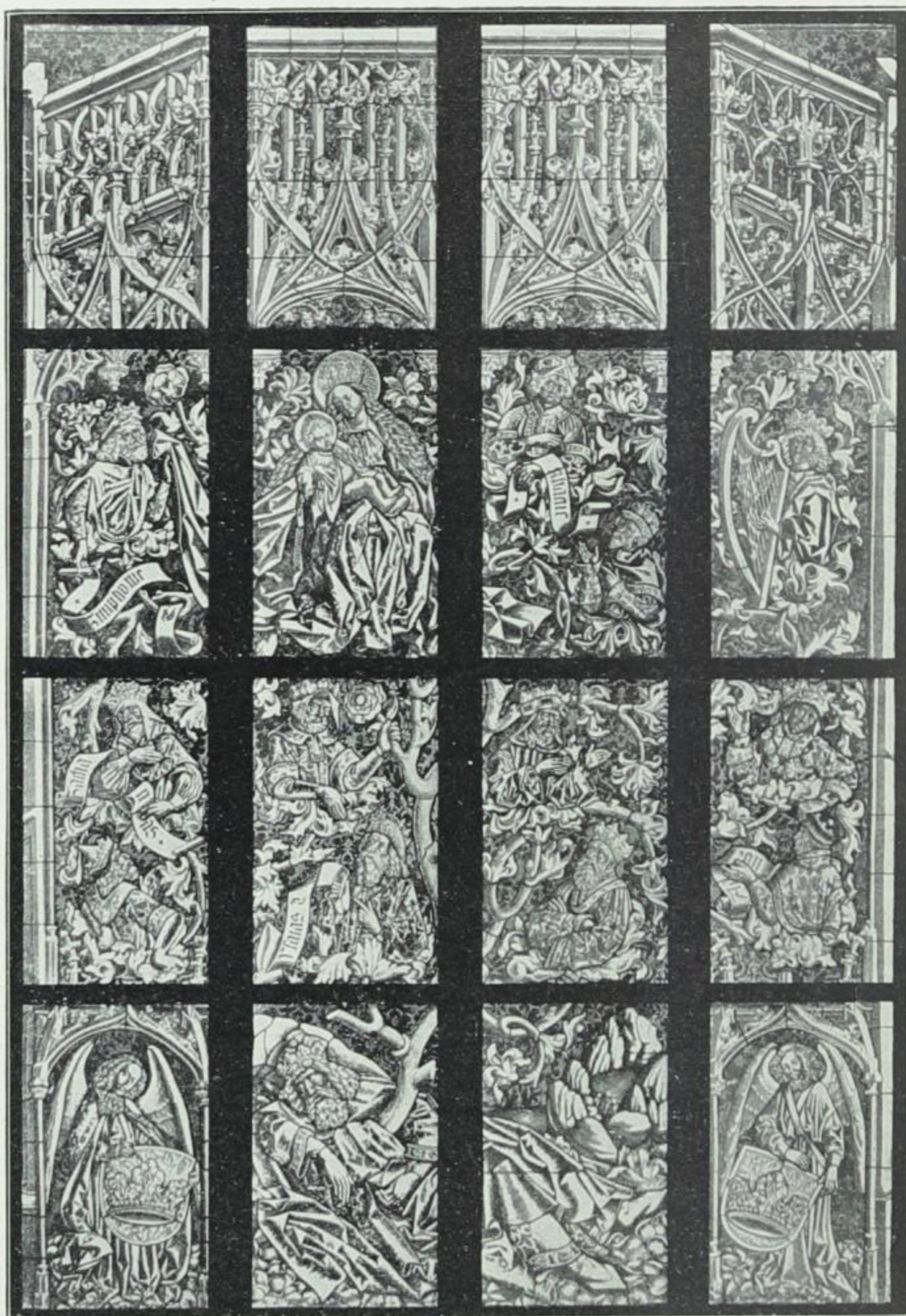


Abb. 93. Sogen. Wurzel Jesses. Glasfenster im Chor des Münsters.
Signiert Hans Wild 1480



Abb. 94. Mariä Verkündigung im Chor des Münsters. Von Hans Wild. 1480

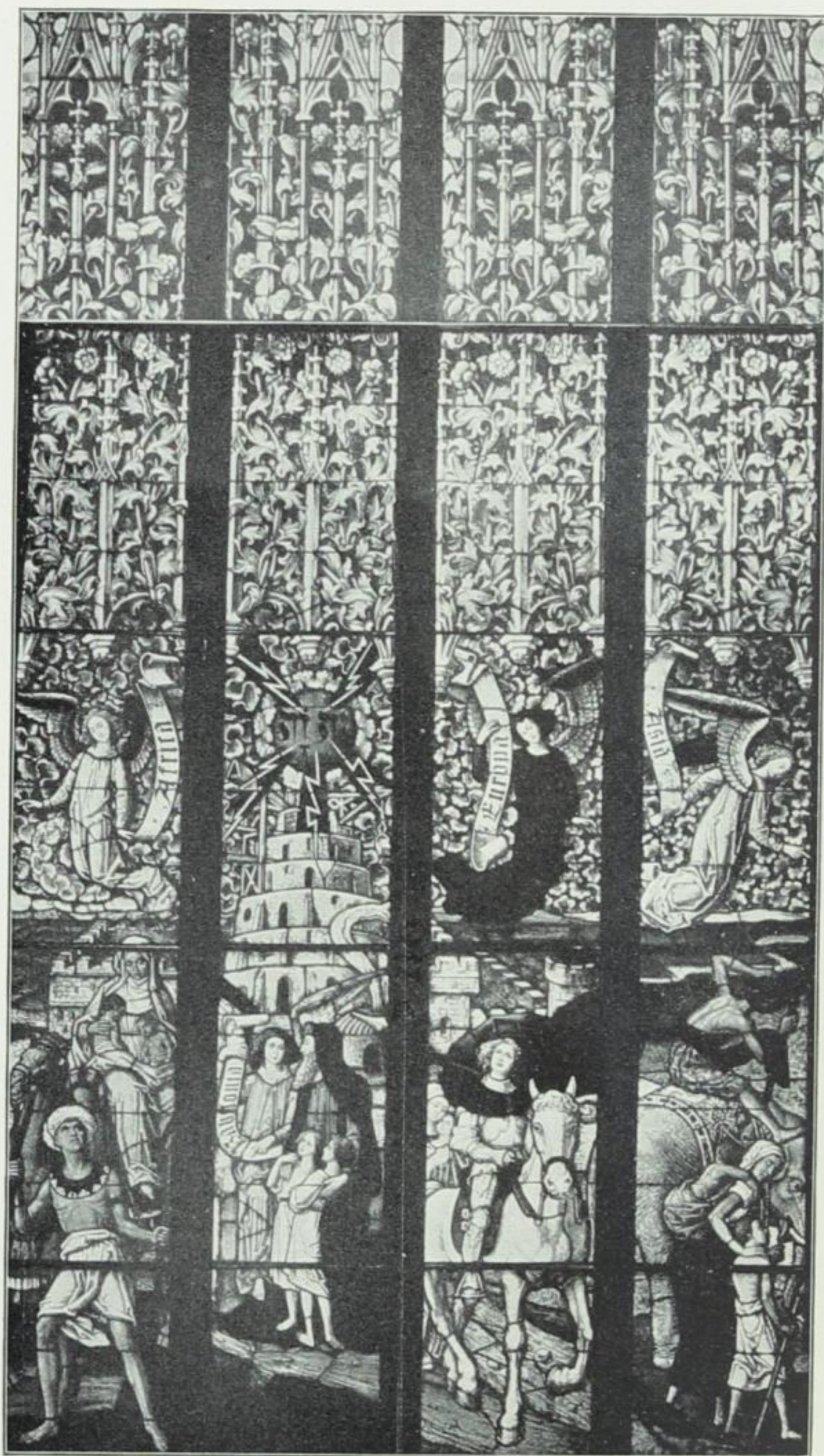


Abb. 95. Modernes Glasfenster im Münster. Von F. X. Zettler. (Oberer Teil.)

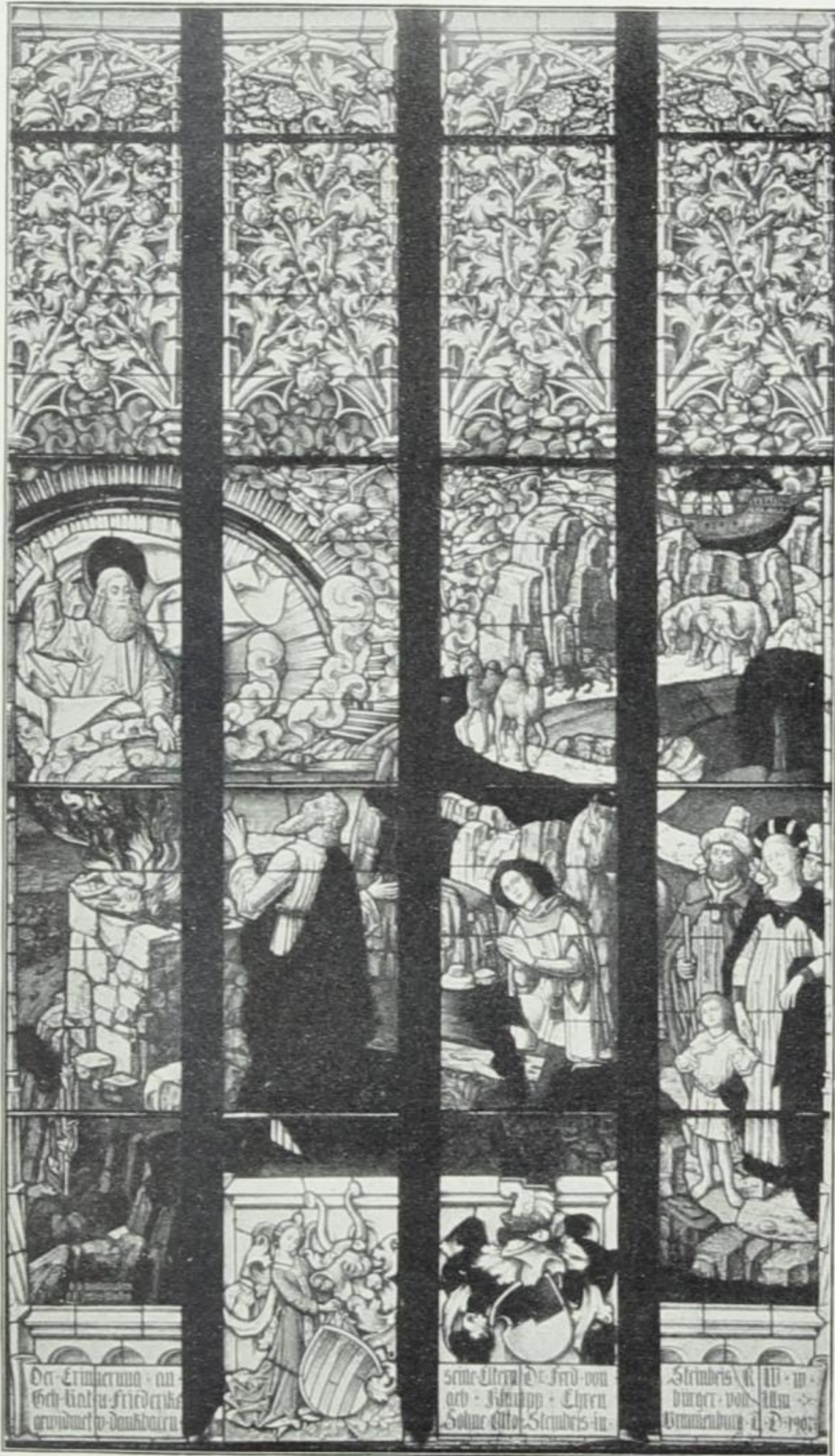


Abb. 96. Modernes Glasfenster im Münster. Von F. X. Zettler. (Unterer Teil.)



Abb. 97. Vortragskreuz; jetzt Ostenforium für Kreuzpartikel in der Wengenkirche. ca. 1460.
Fuß neu



Abb. 98. Pokal der Ulmer Kaufmannsgilde von 1607. (Mit Meisterzeichen Rosenberg² 3735.)

es ist möglich, daß jenes Vortragekreuz aus diesem Kreis hervorgegangen ist. Die Goldschmiedetechnik scheint in Ulm auch später noch einiges Bedeutende hervorgebracht zu haben, wenigstens sind dem Schreiber an verschiedenen Orten mit Ulmer Beschauezeichen versehene Pokale begegnet; im Gewerbemuseum befindet sich ein Pokal der Ulmer Kaufmannsgilde, den der Herzog Friedrich von Württemberg im Jahre 1607 durch einen Ulmer

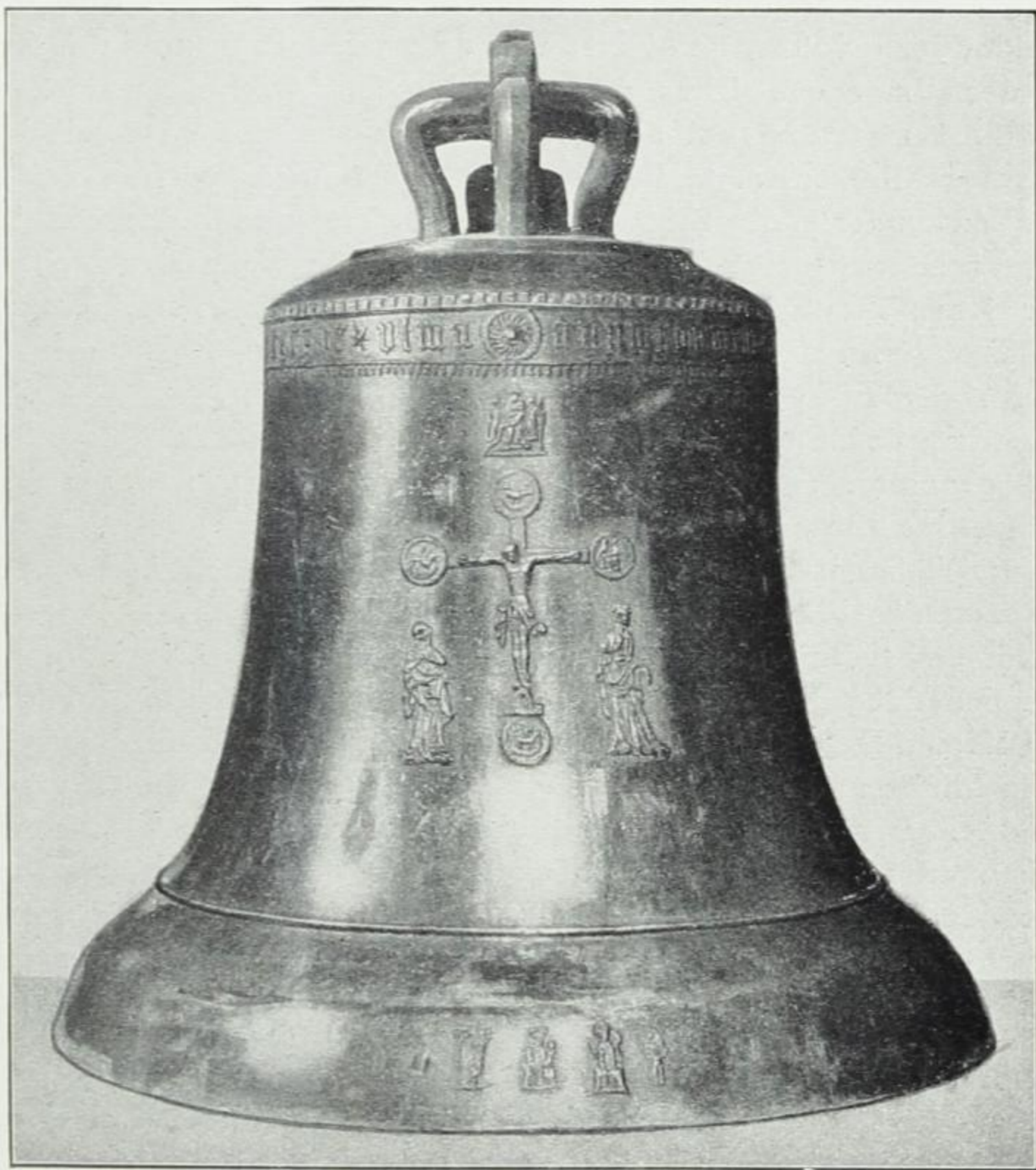


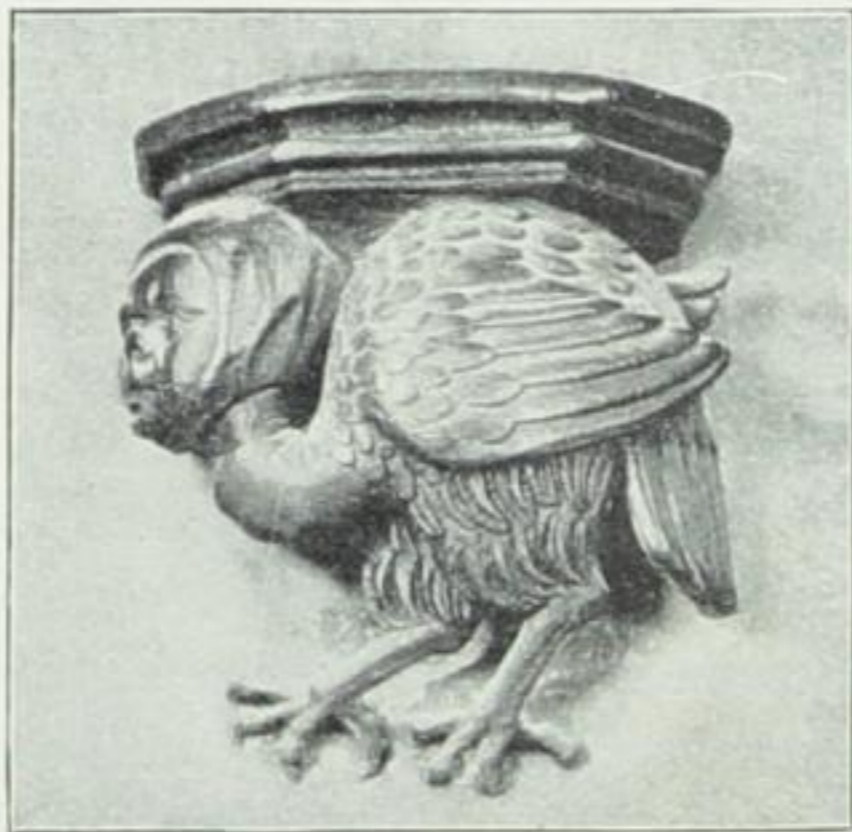
Abb. 99. Große Betglocke des Gießers Johannes Freudenberger, 1429 (nach einer älteren Form). Gewerbemuseum

Meister (mit der Marke Rosenberg² 3735) anfertigen ließ, und der sich neben die bedeutendsten Leistungen seiner Zeit stellen darf (Abb. 98).

Vor kurzem hat das Gewerbemuseum eine wohl erhaltene und schöne Betglocke erworben; sie trägt die Umschrift per manus Johannis fraedenberger de Ulma anno domino 1429. Sie beweist, daß auch der Glockenguß in Ulm Pflege fand. Insofern, aus stilistischen Kriterien zu schließen, die Glocke nach einer älteren Form gegossen wurde, stellt das Jahr 1429 offenbar nicht den An-

fang der Glökengießerkunft in Ulm dar. Noch um 1515 wird ein Meister Jörg Kastner erwähnt, von dem mindestens zwei Glocken in der Umgegend Ulms nachzuweisen sind. Auch vom hohen Münsterturm rufen bei besonders feierlichen Anlässen zwei ehrwürdige Glocken zum Volke, die bereits den Vorfahren des 15. Jahrhunderts die Stunde des Gebets und des heiligen Eides der Treue angezeigt haben. Hans Eger nennt sich der Meister, der jener Münsterbetglocke im Jahre 1454 den ehernen Mund geöffnet (Abb. 99).

An der Bewegung des Humanismus hat Ulm, wie bei Besprechung des Chorgestühls gezeigt wurde, außerordentlichen Anteil genommen. Dadurch legte die Stadt den Grund für eine frühzeitige Blüte des Buchdrucks. Die drei Namen Ludwig Hohenwang, Johannes Zainer, Leonhard Holl bilden einen besonderen Schmuck des Ulmer Kunstlebens, da eine Reihe künstlerisch wertvoller und technisch interessanter Werke aus ihrer Offizin stammen. Vor Erfindung der Buchdruckerkunst war in Ulm schon ein Künstler mit Namen Ludwig tätig, der, wie Koster zu Harlem die Worte in Holz schnitt und so das Buch: Versuchung des Teufels im Geloben druckte. Der erste wirkliche Buchdrucker war Johannes Zainer, dessen erster Druck 1473 herauskam. Ihm folgte Leonhard Holl mit dem Werk Ptolomäi Tabulae. In Ulm selbst ist wenig mehr davon erhalten geblieben, ebensowenig von den in Söflingen gefertigten Holzschnitten.



Miserkordie vom Chorgestühl des Münsters

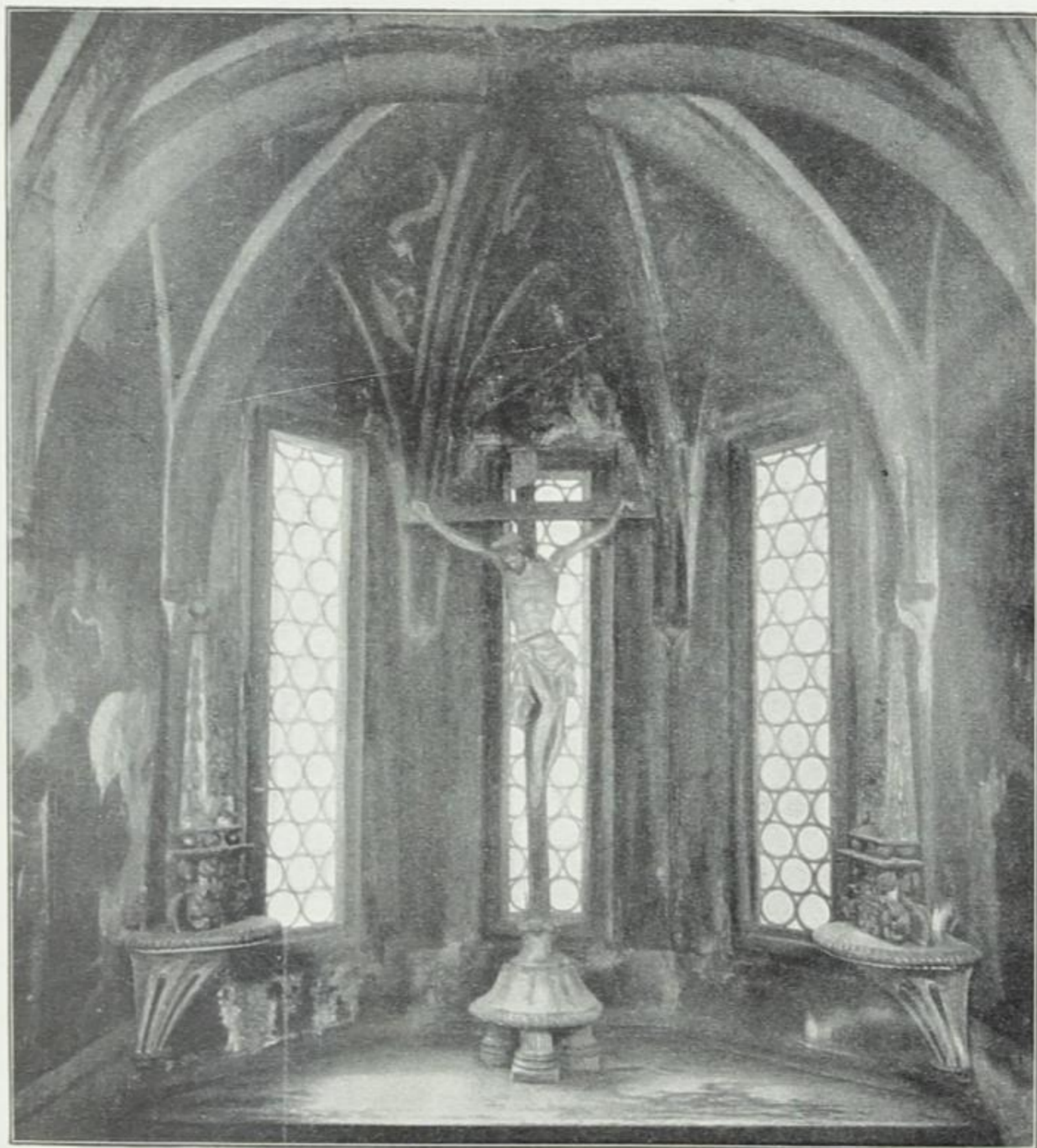


Abb. 100. Hauskapelle im „Bären“

V. ULMS KUNSTLEBEN IM ZEITALTER DER RENAISSANCE UND DES BAROCKS

ULMS großer Tag hat sich geneigt. Noch einmal konnte sich die schwäbische Kunst im Bannkreis des weltberühmten Münsters. Drohend stiegen die Gewitterwolken auf; es nahte eine stürmische und lange Nacht, in der man den strahlenden Glanz nicht mehr gewahrte, der von der einheimischen Kunst

leuchtete. Reformation und Gegenreformation, Schwedenkriege und französisch-bayerische Invasion, ebensoviele Worte als krachende Schläge für Ulms Kunstleben. Es hat keinen Zweck, Leichenreden auf die barbarischen Zerstörungen zu halten, denen die mittelalterliche Kunst während der Glaubenskämpfe zum Opfer fiel. Aber es muß das von Konfessionalismus völlig unabhängige geschichtliche Auge aufs tiefste verletzen, wenn es im offiziellen Münsterführer von Pfeleiderer liest: „Es ist der bedauerliche Vorgang der Zerstörung von Kunstwerken nicht dem Ulmer Rat, nicht der evangelischen Kirche, wie gerne geschieht, auf die Rechnung zu schreiben, sondern der ganzen Unwissenheit und fanatischen Blindheit eines bisher katholischen, katholisch erzogenen Volkes“! Der Kunsthistoriker klagt nicht an, zum mindesten nicht die falschen, sondern er will begreifen und die Vorgänge verstehen. Daß in Ulm, dem Schauplatz bedauerlichster Verweltlichung und Entartung der Klöster, dem festen Stützpunkt und Bollwerk in dem Zeitalter, in dem man religiöse Fragen mit Flinten und Cartauben zu lösen versuchte, der Religionszwist besonders heftig tobte, ist von vornherein verständlich, und daß es den verhetzten Kleinbürgern und Bauern auf einen Heiligen oder „Götzen“, wie er ihnen definiert wurde, mehr oder weniger nicht ankam, ist ebenso verständlich.

Für die erste Zeit der Reformation und einsetzenden Gegenreformation besitzt Ulm die Chronik eines Augenzeugen, des aus Donauwörth zugewanderten Schuhmachers Sebastian Fischer, wohl gestorben 1555. Man denkt dabei unwillkürlich an die großen Zunftkollegen Hans Sachs, Jakob Böhme, ohne jedoch den Unterschied aus dem Auge zu lassen, der Fischers hausbackenen aber treuherzigen Verstand von dem dichterischen Schwung der beiden anderen trennt. Immerhin gibt er uns ein interessantes Bild von den Folgen der Reformation für das Ulmer Kunstleben. So erzählt er uns eingehend: „Den 19 tag des brauch monats da schlug man darnyder alle gezen(bilder) und altar. In der pfarrkirchen (Münster), wer ain altar oder haylgen in der kirchen hett, den ließ man es haimfieren aber wa haylgen oder altar waren des sych niemants annam des zerscheytet man und gab mans armen leyten zu ainem brennholtz das that man hernach auch in allen kirchen das geschah im 1531 Jar.“ Von tiefgehender lokaler Be-

deutung waren die Besuche Karls V. in Ulm, die alle den Zweck hatten, der alten Lehre zu nützen oder sie wenigstens vor Schaden zu bewahren. Diese Besuche brachten unerbetene und dem Kunstleben sehr wenig bekömmliche Gäste, nämlich eine rauhe und rohe Besatzung, die mit größerer Virtuosität die sprichwörtliche Barbarei der Schweden antizipierte. Gemäß des Interims verlangte Karl die Wiederherstellung des katholischen Gottesdienstes im Münster. Fischer berichtet darüber: „bald darnach 1548 hat man sich gerist zwen altar zubauen In der pfarrkirchen und uff den ersten tag augst (1548) hat man anfangen stain zufieren, und den anderen tag augst monat hat man anfahen zubauen an den zwayen alteren und ist namlich der ain der fron altar oben Im kor und der ander ist der seelaltar unda am kor daselbst ist gestanden der tisch des herren, deruff man des nachtmal des herrn begangen hat, den selbigen tisch des herrn hat man zerrissen und hinweggebrochen und den sel altar an die stat gebawen.“ Einer von diesen Altären scheint in dem sogen. Barbaraaltar der Neithartkapelle erhalten zu sein. Der Schrein stammt mit seinen fruchtkorb- und füllhornhaltenden Putten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, während die Figuren erheblich älter sind. Sie stellen die hl. Barbara mit fünf weiblichen und einem männlichen Heiligen dar. Auf diesem Altar hielt am 15. August 1548 der niederländische Bischof von Arras zum erstenmal wieder einen feierlichen katholischen Gottesdienst. Wichtiger als dieses Ereignis war die einschneidende Verfassungsänderung, mit der Karl drei Tage darnach Ulms Bürgerschaft überraschte. Er ließ den bisherigen großen und kleinen Rat zusammenkommen, setzte ihn ab, schuf einen neuen von 31 Patriziern. Die Tatsache, daß in diesem Rat die Patrizier Zweidrittelmajorität (21 Patrizier gegen 10 Handwerker) haben sollten, noch mehr das befremdliche Vorgehen, daß der Kaiser in der nämlichen Stunde sofort die neuen Männer einsetzte und vereidigte, ließ die Absicht Karls klar erkennen. Er wollte eine ihm ergebene Stadt, in der er für alle Fälle durch Unterdrückung alles Demokratischen den Samen furchtbarer Zwietracht und blutiger Ständekämpfe zurückgelassen hatte. Zum Bürgermeisteramt wurden nur Patrizier zugelassen, in allen anderen Ämtern konnten die Zünfte Zutritt bekommen, jedoch nur so, daß sie durch das unverhältnismäßig große Gegengewicht an

patrizischen Stimmen mehr wie wertlos waren. Die völlige Vernichtung des demokratischen Elements hatte Karls Hofrat Dr. Seld in einer Ansprache an die alte Beamtenchaft offen bekannt: „Es ist des Kaisers Meinung, die Kleinfügen sollten nicht den Anfehnlicheren, die Groben und Ungeschickten nicht den Erfahrenen und Tauglichen vorgehen; die Gemeinden sollten billig nicht regieren, sondern regiert werden.“ Dieser Staatsstreich wurde für Ulm verhängnisvoll. Es war der erste Spatenstich am Grabe freier über den Durchschnitt sich erhebender Städttekultur; im Verein mit den verheerenden Religionskriegen gab die neue Verfassung der Stadt Ulm einen Stoß, von dem sie sich nie mehr erholte. Ulm war von 1531 an eine sterbende Stadt, deren Ende durch die zähe Lebenskraft und durch die große Vergangenheit verzögert wurde, die sich aber nie mehr zu einer führenden Kunststadt erhob. Noch kurz vor ihrem Untergang als freie Reichsstadt im Angesicht des Feindes haderten die Stände; ein offizielles Gutachten von Räten und Juristen meinte: „Volksregierung ist zwar unter allen Regierungsformen, die wir kennen, die schlechteste; das Volk muß nicht regieren, sondern regiert werden. Aber daraus folgt nicht, daß das Volk wie ein Blinder am Stab geleitet werden müßte, daß es in gar nichts seinen Willen haben dürfte. Ein vernünftiger Vater wird den erwachsenen Sohn nicht mehr wie ein Kind halten,“ darum wären gewisse Rechtserweiterungen des nichtpatrizischen Standes wohl zu empfehlen. Inzwischen tobten bereits die französischen Koalitionskriege. Im Jahre 1802 rückte die kurbayerische Armee gegen Ulm heran; denn Bayerns Fürsten war die Stadt u. a. für seine Gebietsverluste an Frankreich als Ersatz zugesprochen. „Von Widerstand gegen die Besitzergreifung war keine Rede; das längst innerlich morsch gewordene Gemeinwesen brach ohne Kampf und ruhmlos vollends zusammen; nicht einmal zu einem scharfen und würdigen Protest raffte man sich auf“ (Egelhaaf). Unter den Klängen der leichtbeschwingten Musik zu Polkas und Rheinländern wurde Ulms Selbständigkeit begraben. Bälle, auf denen Ulms Patrizierinnen die bayerischen Offiziere gastlich empfingen, waren die Totenfeiern der großen Reichsstadt. Sebastian Fischer hatte das seit Karls V. Verfassungsänderung schleichende Unglück vorausgesehen und die prophetische Klage an den Bericht über jene angefügt: – „Ain anfenger (Urheber) der

zeinfften und zaunftmeister ist gewesen kayser Ludwig von bayern, der hat es also hie zu ulm aufgesetzt und geordnet Im 1346 Jar und ist bißher wolgeregiert meins verstands, dan man lifet kaum von ainer stat In den kronicken, die fridlicher geregieret hab, und minder krieg gehebt, als ulm, denn sy haben nit krieget, sy habens dan miessen thon, was sy aber yetz verurlachet hab, wider den kayser zu kriegem, ist anfangs diß kriegs beschriben, es kan so gut nit werden, ich will es so gern sehen, (gott geb gnad).“ Die Herrschaft des milden und leutfeligen bayerischen Kurfürsten Maximilian Josef, unter dem die Grundlagen der bis in die Gegenwart herein reichenden Verfassung gelegt wurden, dauerte nicht lange. Auf Grund des zwischen Napoleon und König Friedrich von Württemberg zu Compiègne 1810 abgeschlossenen Staatsvertrags einigten sich Bayern und Württemberg dahin, „daß Württemberg von Bayern

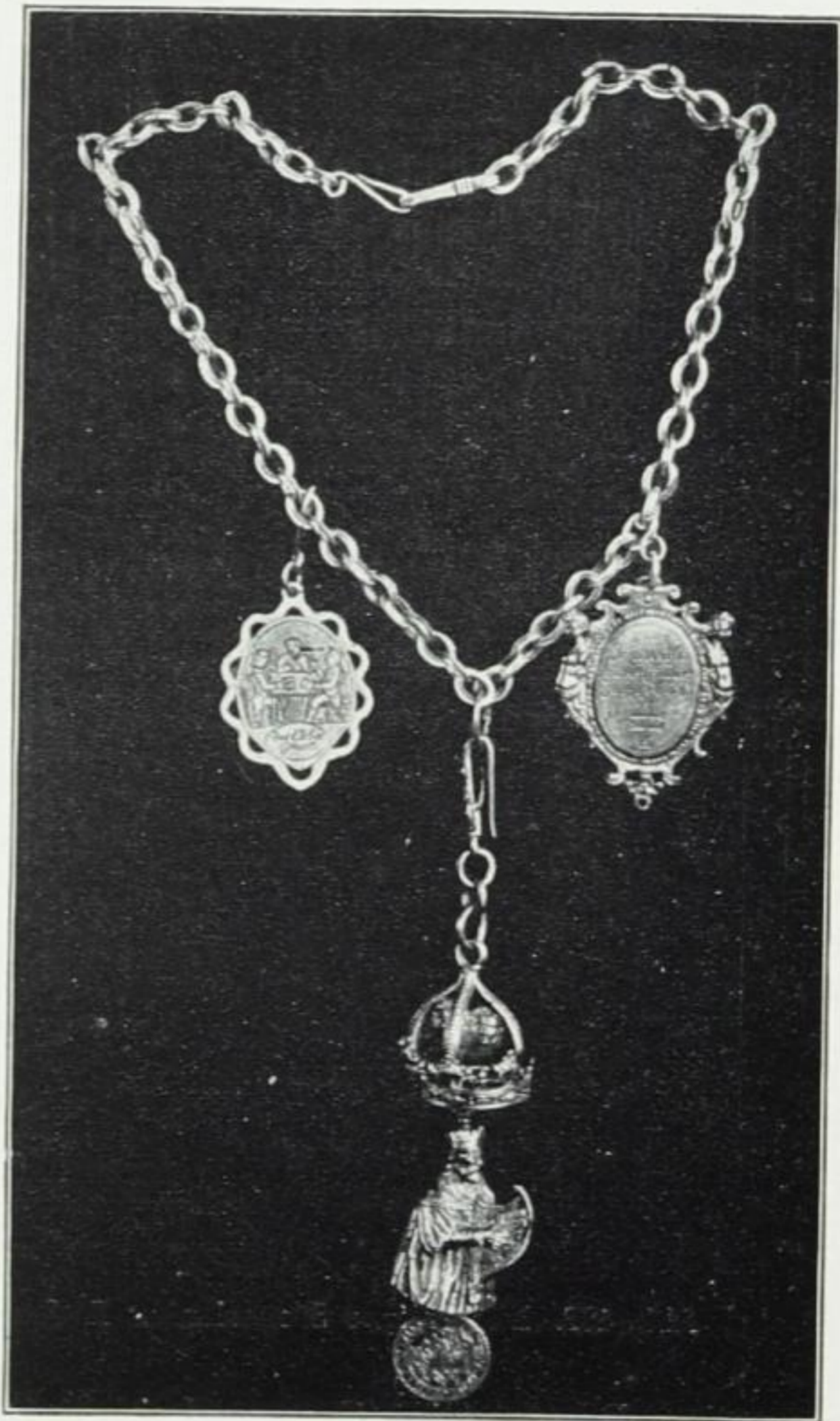


Abb. 101. Meisterfingerkette mit dem Kniestück des Königs David. Der eine der beiden Anhänger stammt aus dem Jahre 1648, der andere aus dem 18. Jahrhundert. Gewerbemuseum

auffer verschiedenen anderen Ämtern Geislingen, Alpeck, Söflingen und die Stadt Ulm selbst erhalte; das altulmische Gebiet rechts von der Donau sollte bei Bayern bleiben und der Tal-

Fischer, Ulm

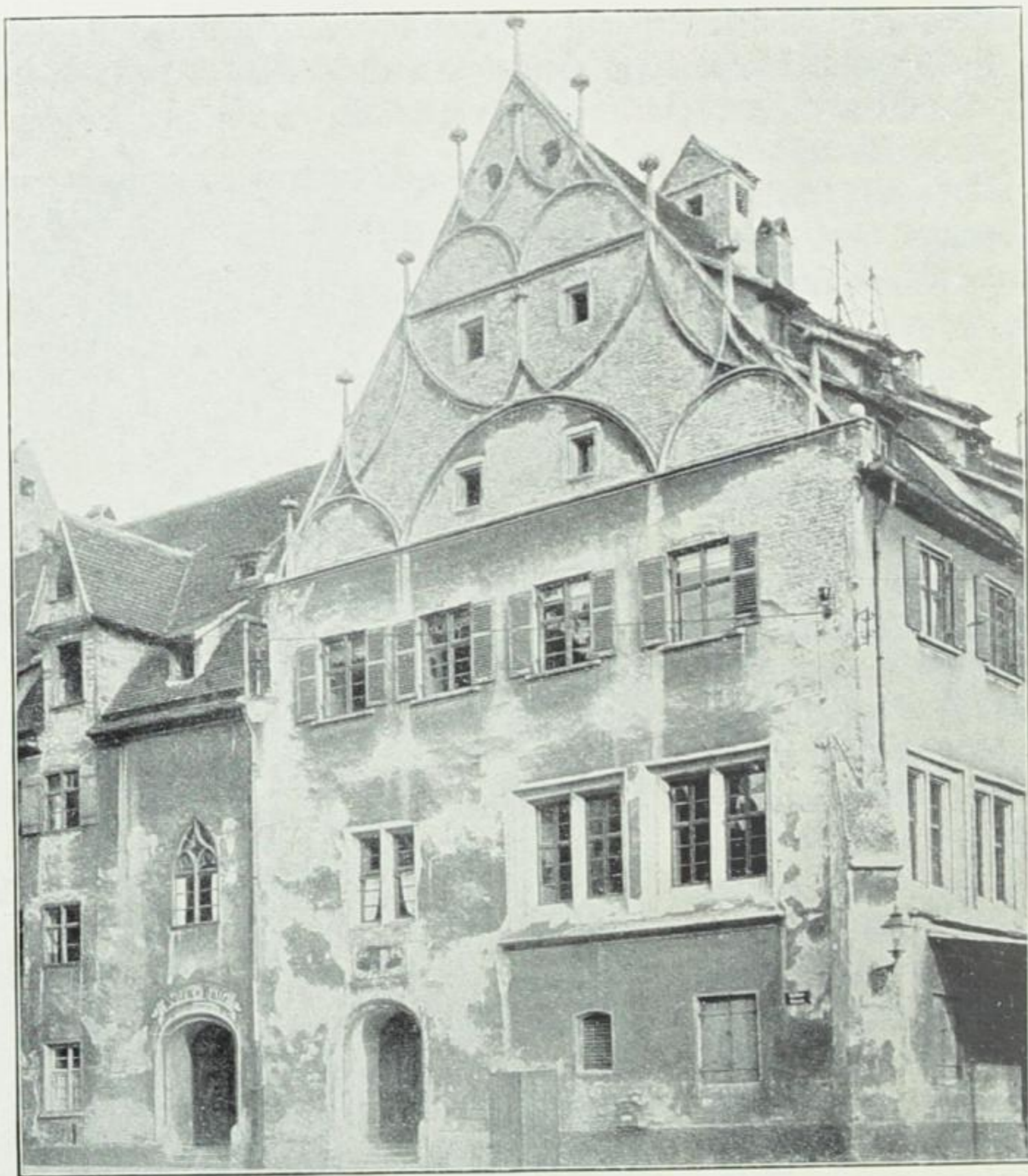


Abb. 102. Ehemaliges Steuerhaus. Anfang des 16. Jahrhunderts

weg der Donau die Grenze beider Staaten sein; mitten auf der Donaubrücke sollten die Grenzpfähle aufgerichtet werden“. Genau wie der politische Zustand noch heute ist. Nachdem noch in aller Eile manches Wertvolle, so u. a. ein Teil der Ulmer Stadtbibliothek mit Sebastian Fischers Chronik nach München geschafft worden war, erfolgte am 6. November 1810 die Übergabe der Stadt an Württemberg. „Man kann nicht sagen, daß die Ulmer Bevölkerung von diesem Herrschaftswechsel erfreut

gewesen wäre. Nebst verschiedenen anderen mehr temporären Nachteilen wiesen die geographische Lage und die Volksart Ulms mehr nach Osten als nach Westen; dann wurde die Stadt, vor der sich jetzt die bayerischen Schlagbäume aufrichteten, in ihrem Verkehr mit dem rechten Donauufer schwer beeinträchtigt; dieser zog sich gutenteils nach Günzburg und nach dem bald aufblühenden Neu-Ulm. Und doch sagt der amtliche württembergische

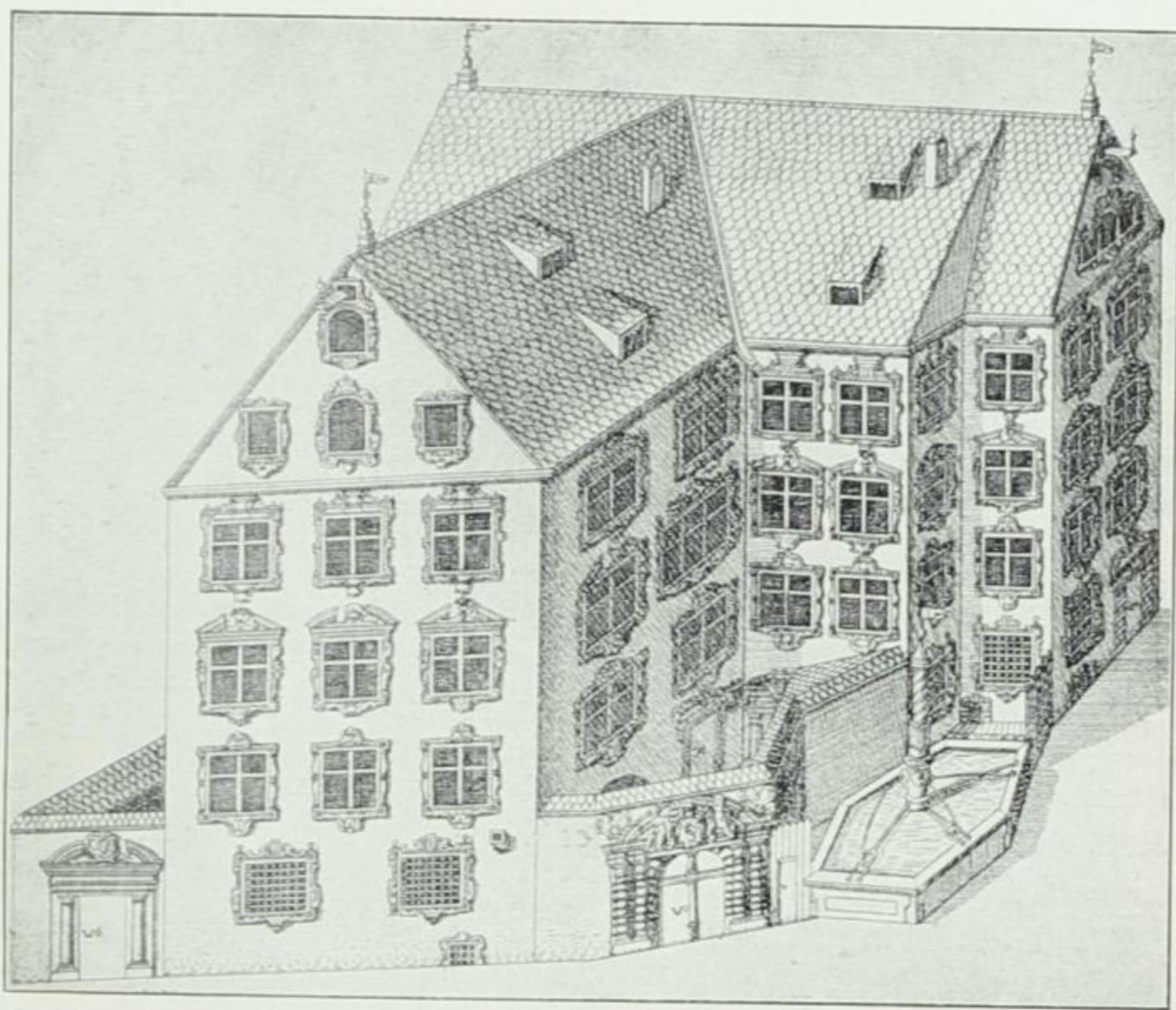


Abb. 103. Patrizierhaus des Joseph Furtenbach. Anfang des 17. Jahrhunderts

Bericht über Ulms Angliederung an Schwarz-Rot: „Sämtliche Diener und Untertanen bezeugten mit wahrer Feurigkeit ihre Freude, nunmehr dem Königreich Württemberg anzugehören und Untertanen eines ebenso gerechten wie geliebten Monarchen zu sein. Diese Gefinnung äußerte der Stadtrichter von Schad in einer würdevollen Rede im Namen sämtlicher Bewohner von Ulm.“ Dank seiner vortrefflichen Lage und fortschreitender innerer Gefundung hat sich Ulm auch in dem verflossenen Jahrhundert als



Abb. 104. Dreifaltigkeitskirche. 1616–1618

Vorort und Mittelpunkt des württembergischen Schwabens erhalten. Die seit einigen Jahren erfolgte Schleifung der Festungswerke und die damit geschaffene Ausdehnungsmöglichkeit wird der Stadt die Lösung der Frage nahelegen, „ob es gelingen wird in Ulm das zu schaffen, was unsere Zeit so dringend bedarf, den Kleinfabrikanten der Zukunft als Ersatz für den durch die Großindustrie erdrückten Handwerksmann des Mittelalters“ (Nübling).

Festung war ja, wie wir in der Einleitung gesehen haben, Ulm von Anfang an. Entsprechend der Fortschritte des Geschützwesens wie der Fernwaffen überhaupt, bekam die Stadt seit Beginn der neueren Zeit wiederholt Festungsumbauten, so die unter Einfluß von Beham aus Nürnberg erbaute sogen. Dürersche Festung. Im Jahre 1553 wurde sie nach italienischen, im Jahre 1617 nach niederländischen Mustern verstärkt und erweitert. Lebhaftes Interesse an der Fortifikation Ulms hatten naturgemäß die Franzosen bzw.



Abb. 105. Gotischer Chor der Dreifaltigkeitskirche

Österreicher während der großen Kriegsjahre des 18. und 19. Jahrhunderts. Zum letztenmal sah die Bürgerschaft in der Grundsteinlegung der Zitadelle auf der Wilhelmsburg im Norden der Stadt am 28. Oktober 1848, die in Anwesenheit des württembergischen Königs Wilhelm geschah, den Beginn einer weitgreifenden Festungsreform. Von fast allen genannten Bauperioden sind noch Teile vorhanden und ihr Aussehen aus den abgebildeten Stadtansichten zu entnehmen.

Die Tradition der großen Kunst unmittelbar vor der Reforma-



Abb. 106. Eingang zum Wengenkloster. 1786

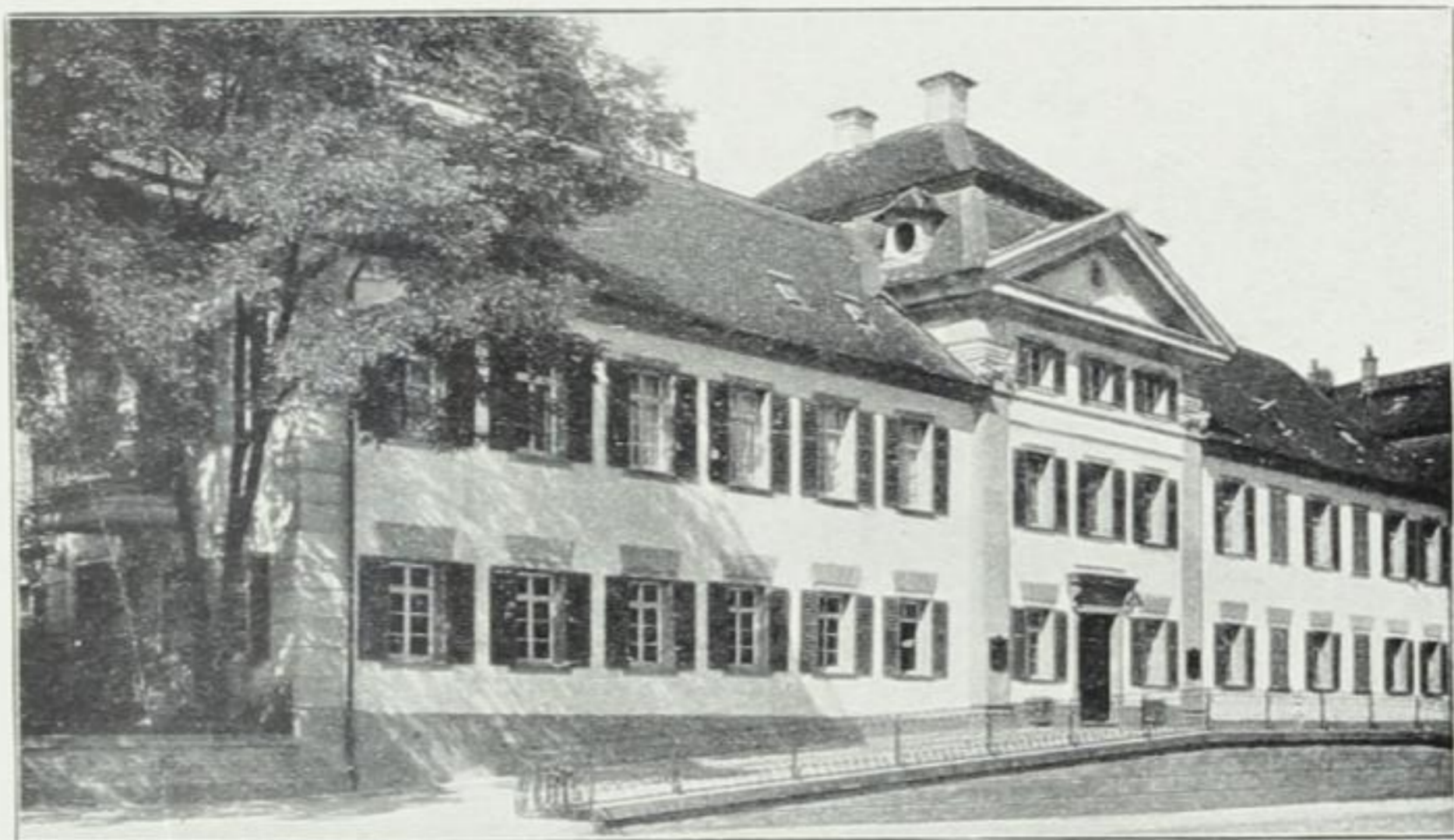


Abb. 107. Patrizierhaus, erbaut 1772. Jetzt Gebäude der Kreisregierung

tion war zu stark, der Verkehr nach dem nahen Nürnberg, Nördlingen, Augsburg, nach dem entfernteren Italien zu entwickelt, als daß sich Ulm vollständig seiner künstlerischen Vergangenheit begeben hätte. Führend wurde die Stadt nicht mehr, dagegen ließ sie sich führen, nahm gern und dankbar, was andere Stätten an Kultur und Kunst schufen. So weiß Sebastian Fischer von dem Entstehen des zünftigen Meistergesangs zu erzählen: „Im 1552 Jar lag der bischoff von trier In der kron zuherberg, kam ob dem koncyly von trient, er was krank, da hielten die Meysterfynger ain hipsch spil und was ain hipsch history auß der remer geschicht von Tullus hostilius dem 3 remischen kinig, und von der stat alba, wie jede pardey 3 man gab die stritten mit ainander Im Schranken und lagen die remer ob, diese history ist nach der lenge geschryben Im Tyto Lyuio, und haben die Maysterfynger Sollich spil. — vor Memklichen uff den schuhauß gehalten.“ Die sogen. Meisterfingerkette hat sich noch erhalten (Abb. 101). Sie befindet sich im Ulmer Gewerbemuseum (Katalog S. 76, Nr. 29, dem Ulmer Liederkranz gehörig).

Von der reichen Formenfülle der Renaissance hat die Ulmer Kunst nur sehr mäßigen Gebrauch gemacht; am wenigsten hat die Architektur davon profitiert. Man hat zur Erklärung dieser Tatsache auf das ungünstige Baumaterial hingewiesen. In Wirklich-

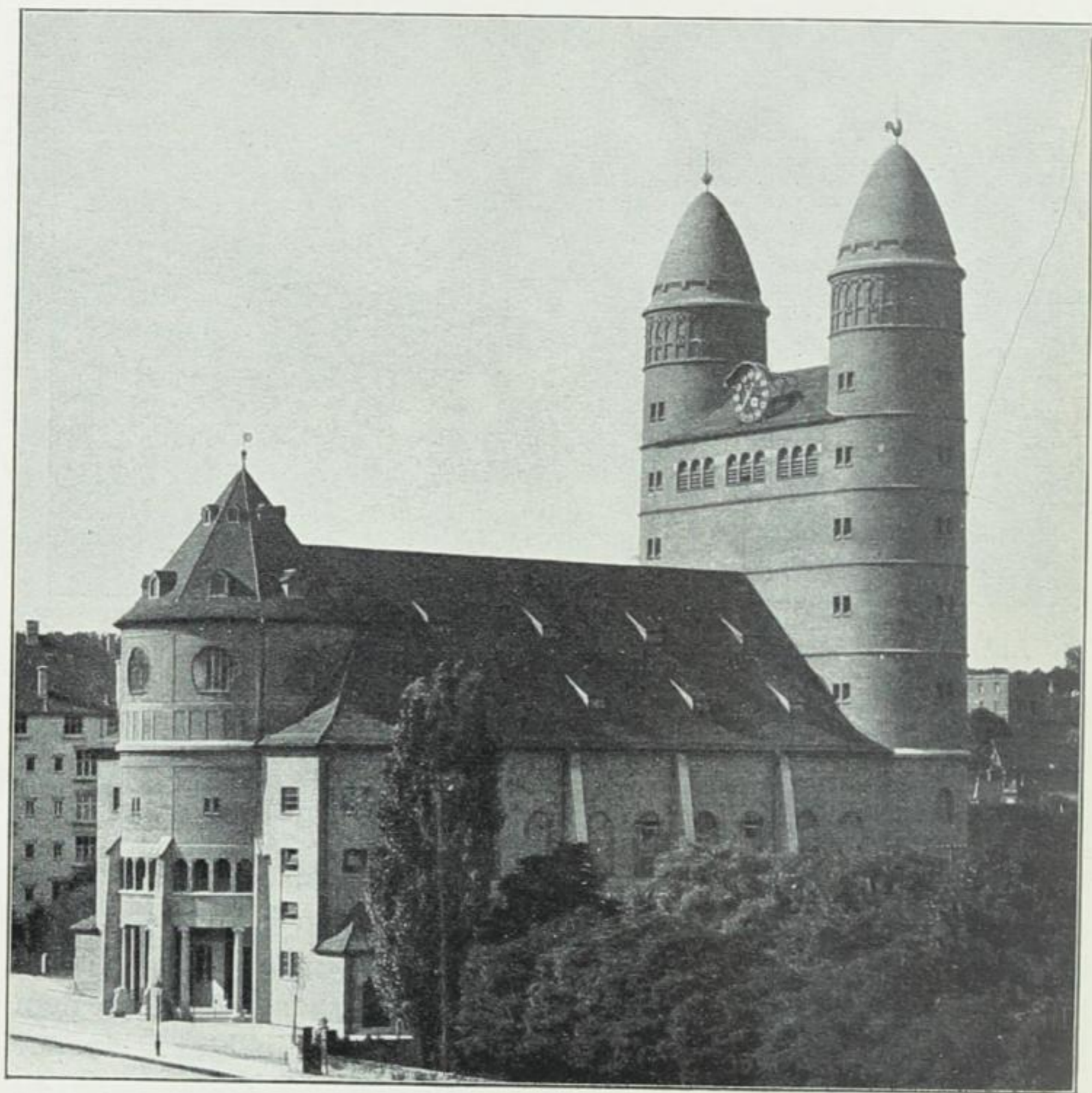


Abb. 108. Evangelische Garnisonskirche. Von Theod. Fischer. 1910

keit ist es der wohl ins Gewaltige strebende, dem Ornament und Detail gegenüber stets nüchterne Geist der ulmischen Handelsherren, dem jene Eigenart ihre Entstehung verdankt. Die großen städtischen Bauten wie die ungeheuer breiten und hohen Bürgerhäuser sind ebenso viele Trutzburgen eines auf seine innere wie äußere Macht stolzen Patriziats. Karls V. Staatsstreich in der Politik ward folgerichtig auch zum Staatsstreich in der Kunst. Während der Adel anderer Städte sich im Fassadenschmuck, im Ornament zu überbieten suchte, war das ulmische Patriziat mit den drei Dimensionen des Raums zufrieden, um deren Kraft und Wett-

kampf zu zeigen. So entstanden die doppelgiebligen Bauten; ja einmal versuchte die Familie Ehinger ihre Überlegenheit an einem dreigiebligen Hause (in der Frauenstraße). Der plastische Schmuck beschränkte sich fast durchweg auf Befäumung bzw. Bekrönung der Giebel, das Fresko auf bescheidene Friese an Stodkwerkgurten oder Fensterrahmen. Niemals begegnet uns figürliches Dekor, sei es als Plastik, sei es al fresco. Dagegen fehlt selten ein

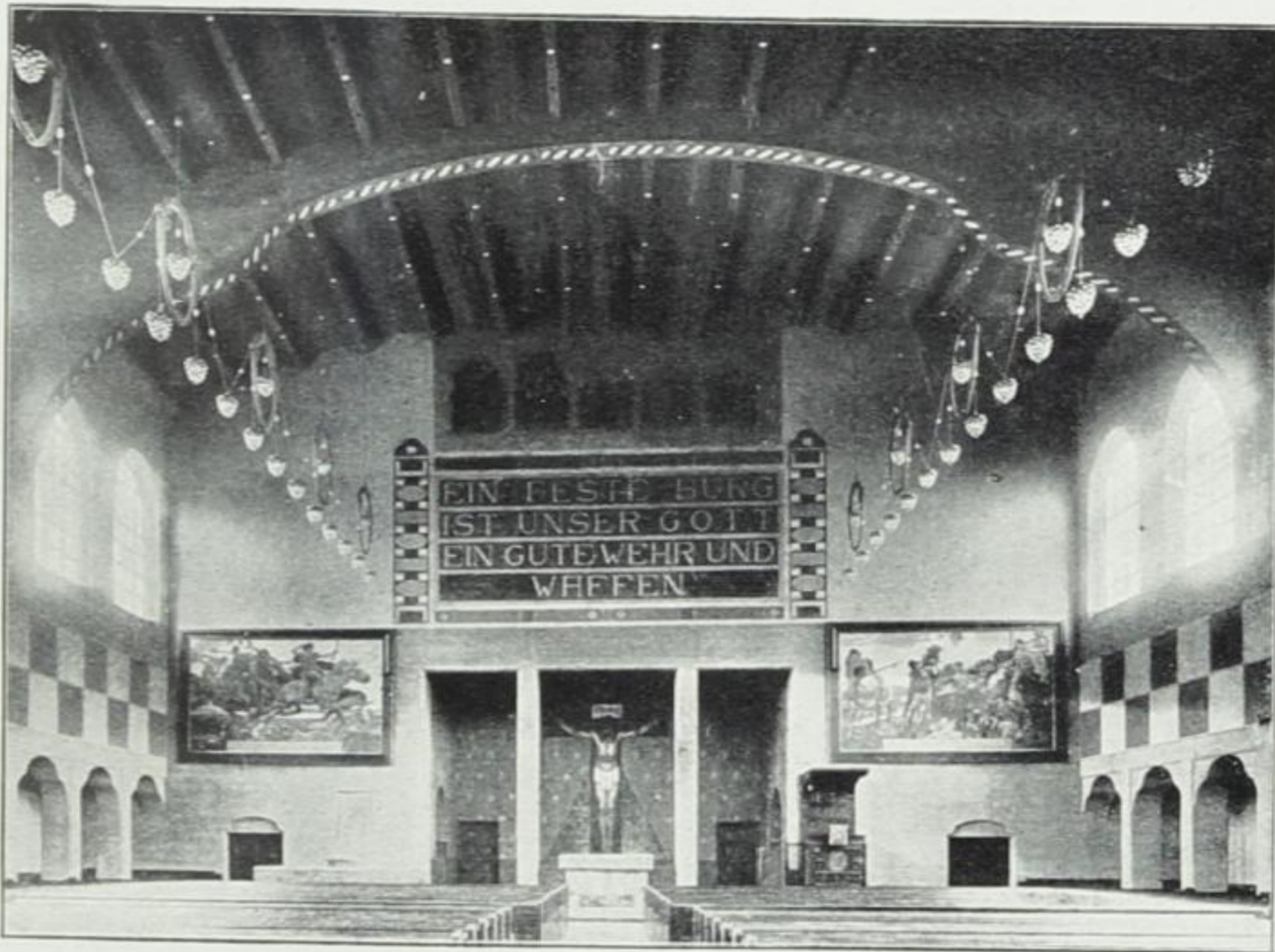


Abb. 109. Inneres der evangelischen Garnisonskirche. Von Theod. Fischer. 1910

kleiner Dachreiter, im Ulmer Dialekt Guckatirla genannt (Abb. 98). Ab und zu ragt über die kahle Mauerflucht ein einfacher Erker vor. Als einmal im 17. Jahrhundert ein Bauherr über die gewohnheitsmäßige Nüchternheit hinausging, bildet sein Haus sofort eine Ulmer Sehenswürdigkeit. Ja, ein eigenes Büchlein erschien darüber im Jahre 1641 unter dem Titel *architectura privata*, und zwei Jahre später bildete es der berühmte Topograph Merian in seinem Werke ab. Freilich trug zum Ruhme des Hauses das Ansehen seines Besitzers, des großen Gelehrten und Kunstsammlers Joseph Furtenbach (Abb. 103) bei. In oben genanntem Stil erbaute Häuser

besitzt Ulm noch eine stattliche Reihe, so den Büchsenstadel, das Roth-Weikmannsche Haus, die sogenannte Sammlung in der Frauenstraße (24), einst den Franziskanerinnen von Blaubeuren, später

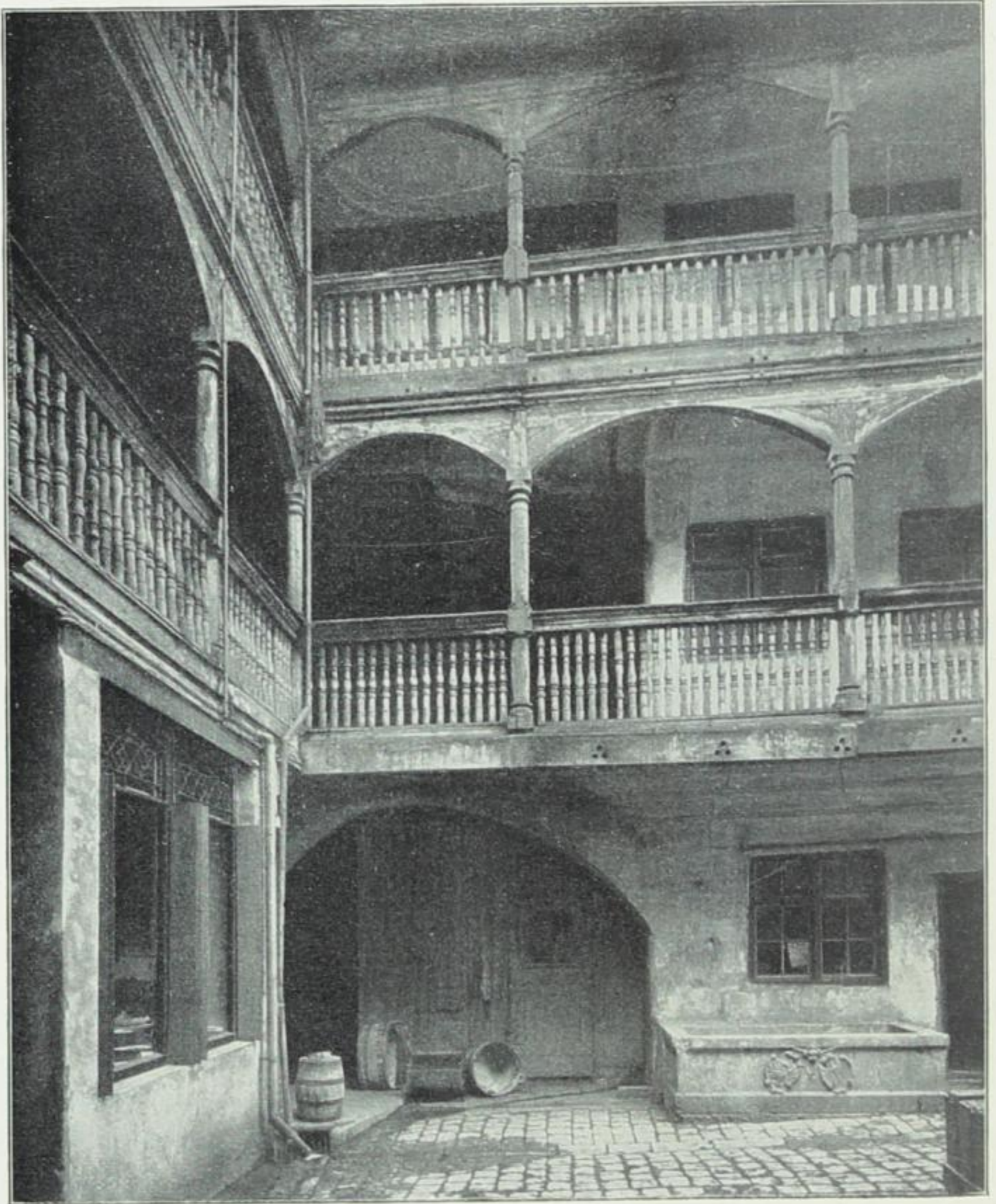


Abb. 110. Hof des Knodererhauses. Um 1600

eine Stiftung für unverheiratete Töchter aus dem protestantischen Ulmer Patriziat. Der Golschenkeller (Judenhof 8) und die sogen. Schelerei (Donaustraße 8) tragen Erinnerungen an das Wirtschafts-

leben Ulms in sich. Golsche ist ein 66 Ellen langes Stück Leinwand aus rohem, ungesotteten Leingarn. Solche Leineweber gab es Anfang des 17. Jahrhunderts mehrere Hundert, jetzt keinen einzigen mehr. Die Schelerei hat ihren Namen von dem Ulmer

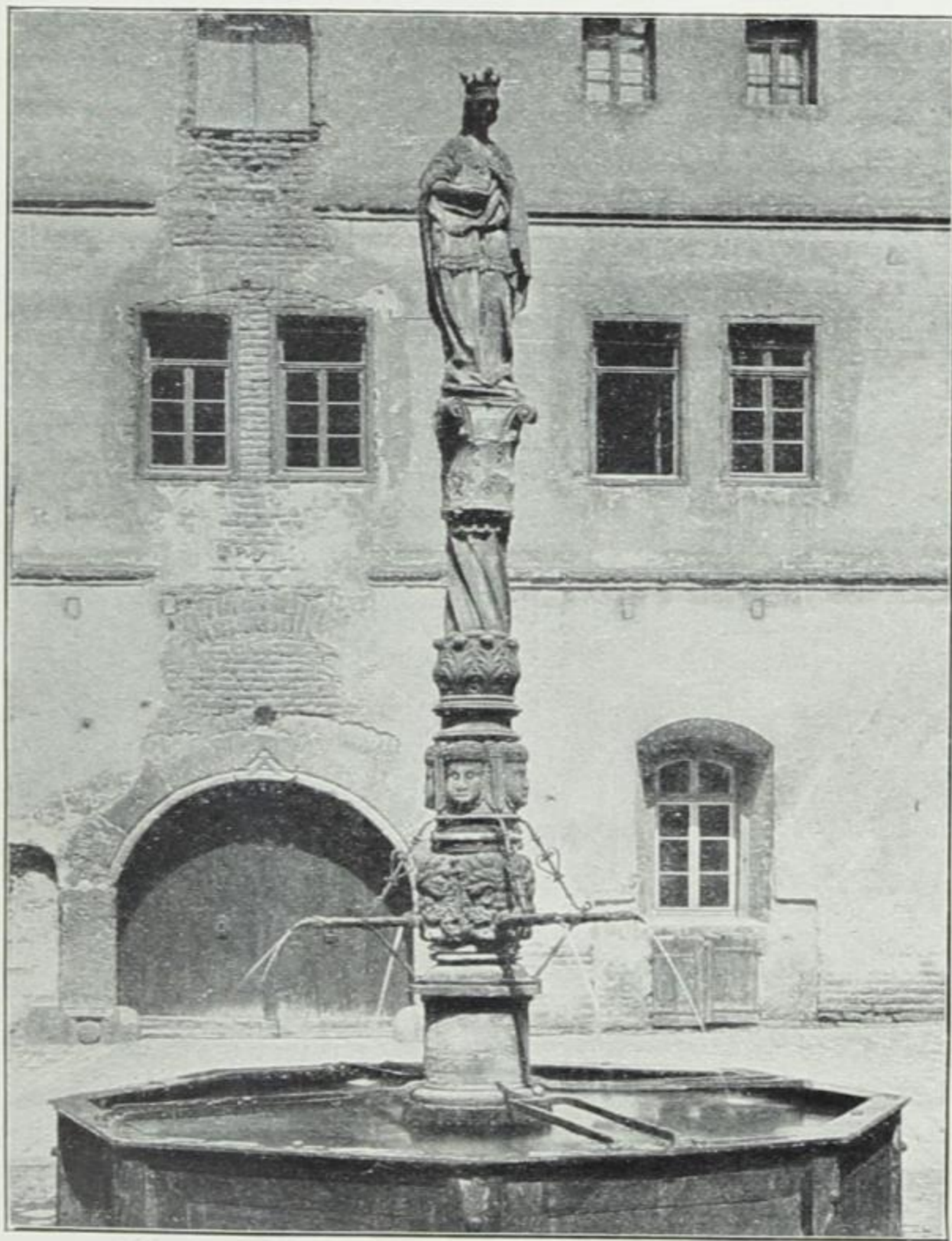


Abb. 111. Brunnen im Hofe des Zeughauses. Um 1620

Wolltuchmacher Martin Scheler, der in Como die Samtfabrikation erlernte und in Ulm mit Unterstützung des Rates 1515 die erste deutsche Samtfabrik nach lombardischem Muster einrichtete. Als Kaiser Maximilian I. kurz darauf nach Ulm kam, konnte ihm

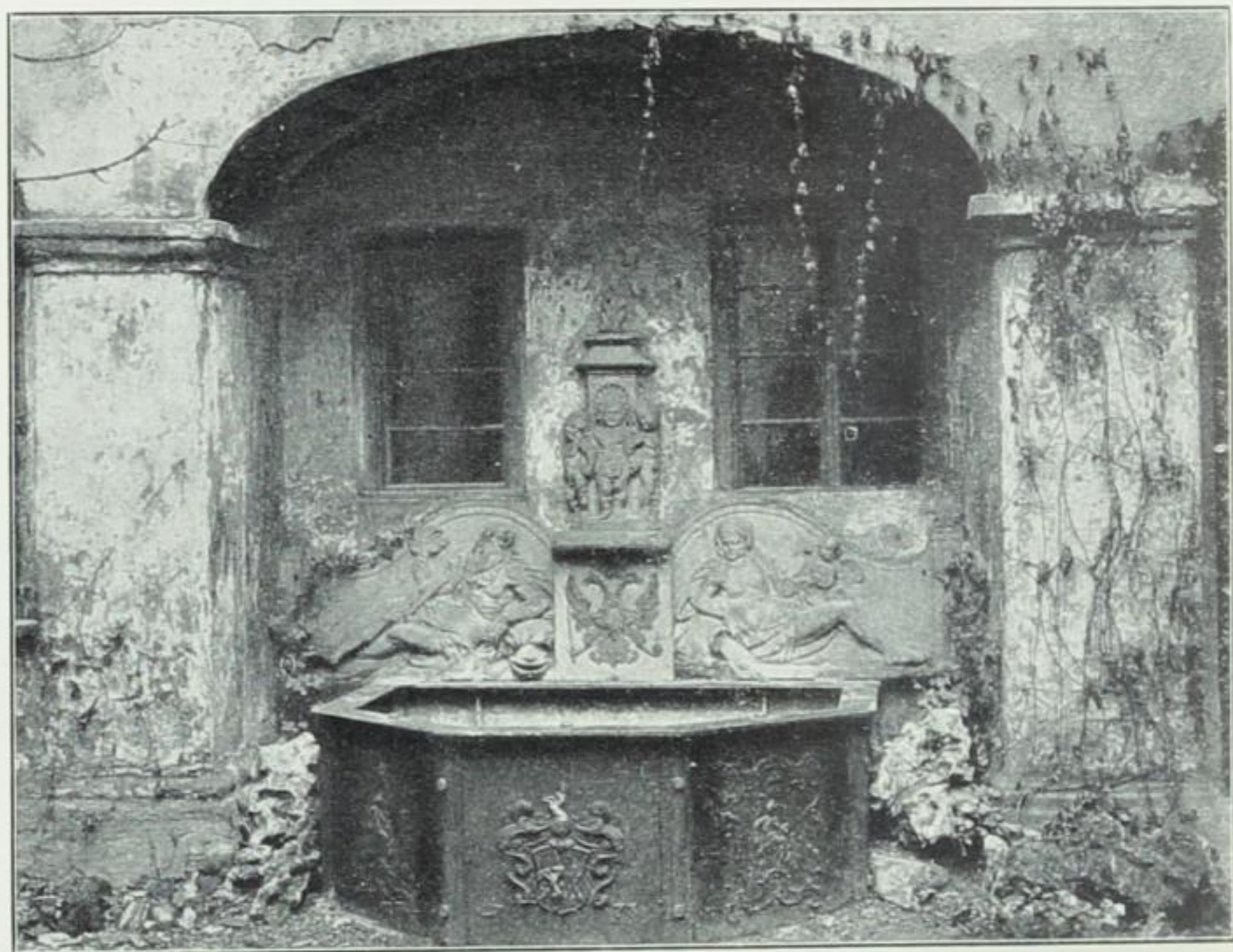


Abb. 112. Brunnen im Hof des ehemaligen Neubronnerschen Hauses

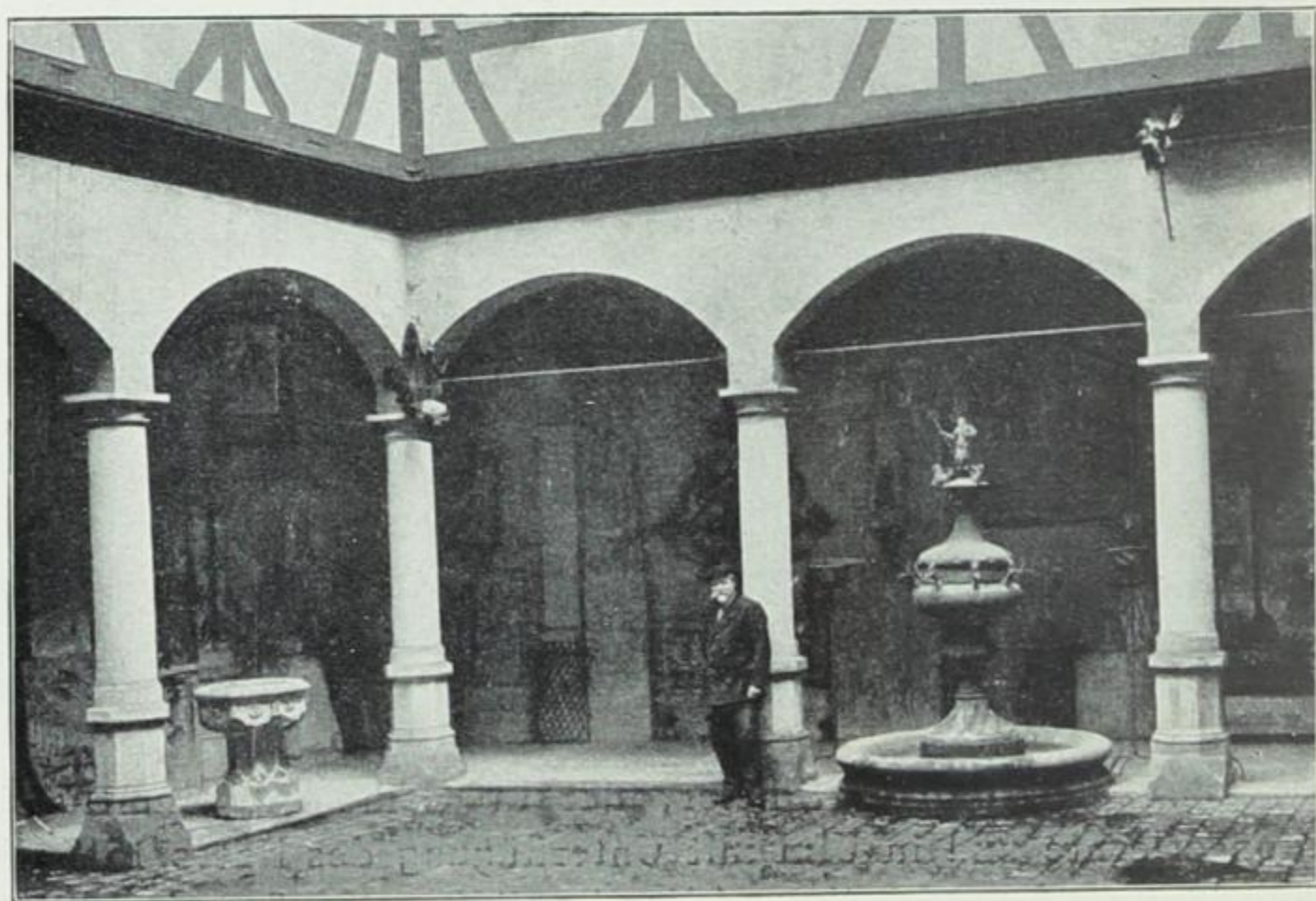


Abb. 113. Hof des Kunstgewerbemuseums mit Kupferbrunnen des Josef Klaus

die Stadt mit Stolz das erste Stück deutschen Samtes überreichen. Das Rathaus, der Ausdruck des Fühlens und Wollens einer Bürgerschaft, mußte in Ulm naturgemäß das Gewand von Patrizierhäusern anlegen, als man im Jahre 1532 daran ging, ein doppelgiebliges Erweiterungstück im Norden anzusetzen.

Die kirchliche Baukunst fand im ersten Zeitalter der Reformation selbstverständlich geringe Beschäftigung. An Kirchen hatte es bei Ausgang des Mittelalters wahrlich nicht gefehlt. Man riß mit

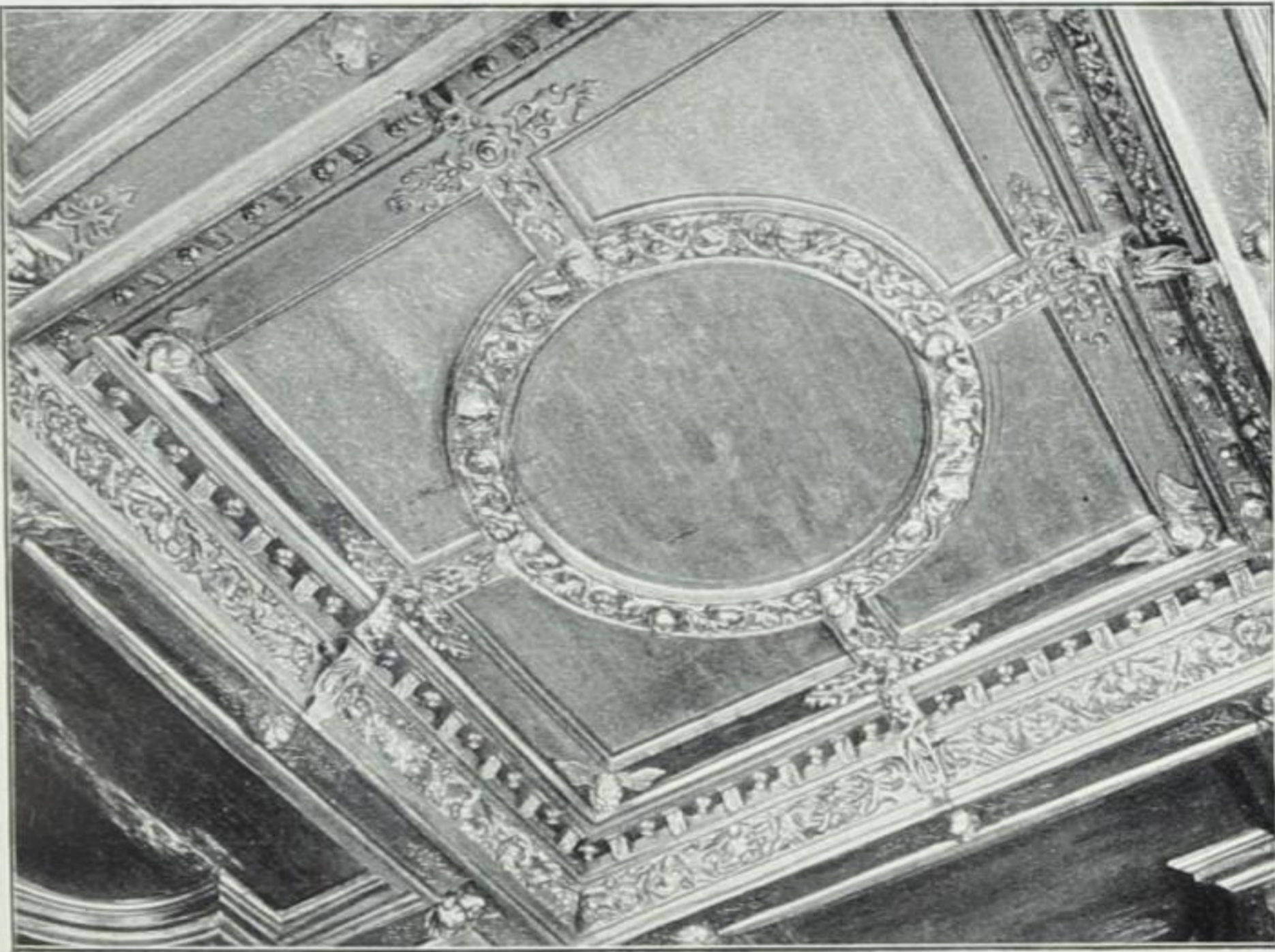


Abb. 114. Decke im Kunstgewerbemuseum. 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts

Vergnügen nieder oder säkularisierte unter der Hand, gestaltete die Kirchen zu Hallen, Magazinen, ja Scheunen um. Erst als alle Kirchen nach und nach auf das der Einwohnerzahl entsprechende Maß reduziert waren, konnte wiederum mit der Zeit ein Bedürfnis nach neuen Gotteshäusern entstehen. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ging man in Ulm daran, die alte, dem Verfall preisgegebene Predigerkirche wieder aufzubauen. Nach den neuesten verdienstvollen Forschungen des an dieser Kirche wirkenden Stadtpfarrers Endriß vollzog sich dieser Umbau unter dem Architekten

Martin Bantzenmacher in den Jahren 1616 bis 1618. Er betraf vor allem den Turm; das Schiff behielt die alten Mauern, bekam (aber eine neue Bedachung; völlig intakt blieb nur der Chor Abb. 104 und 105). Diese Kirche ist das einzige religiöse Baudenkmal

Ulms aus der nachgotischen Periode. Sie gibt dem Stadtbild eine gefällige Abrundung.

Das 18. Jahrhundert hat Ulm manch zierliches und geschmackvolles Haus geschenkt. Nicht alle haben die kurze Zeitspanne bis zur Gegenwart überdauert. Abbildung 106 zeigt das schöne Fassadenportal an der ehemaligen Wengenprälatenkirche (dem jetzigen katholischen Stadtpfarrerbau). Laut Aufschrift ist es von Propst Nikolaus im Jahre 1786 gebaut. Einige Dezennien jünger sind der Salmannsweiler Hof, das Haus des Reichstifts Salem bei Konstanz (1794), und das 1809 umgebaute Patrizierhaus des Herrn von Heilbronner, jetzt Sitz der Kgl. Kreisregierung (Abb. 107).



Abb. 115. Grabplatte des Wengenpropstes Sebastian Salzmann; signiert P G. 1. Hälfte des 16. Jahrh. Gewerbemuseum

Die unverhältnismäßig rasche Vermehrung des Volkes im verfloßenen Jahrhundert hat fast allen Städten in der Hast des Alltags manches Gebäude aufgedrängt, das je eher desto besser als



Abb. 116. Chorgestühl der Dreifaltigkeitskirche

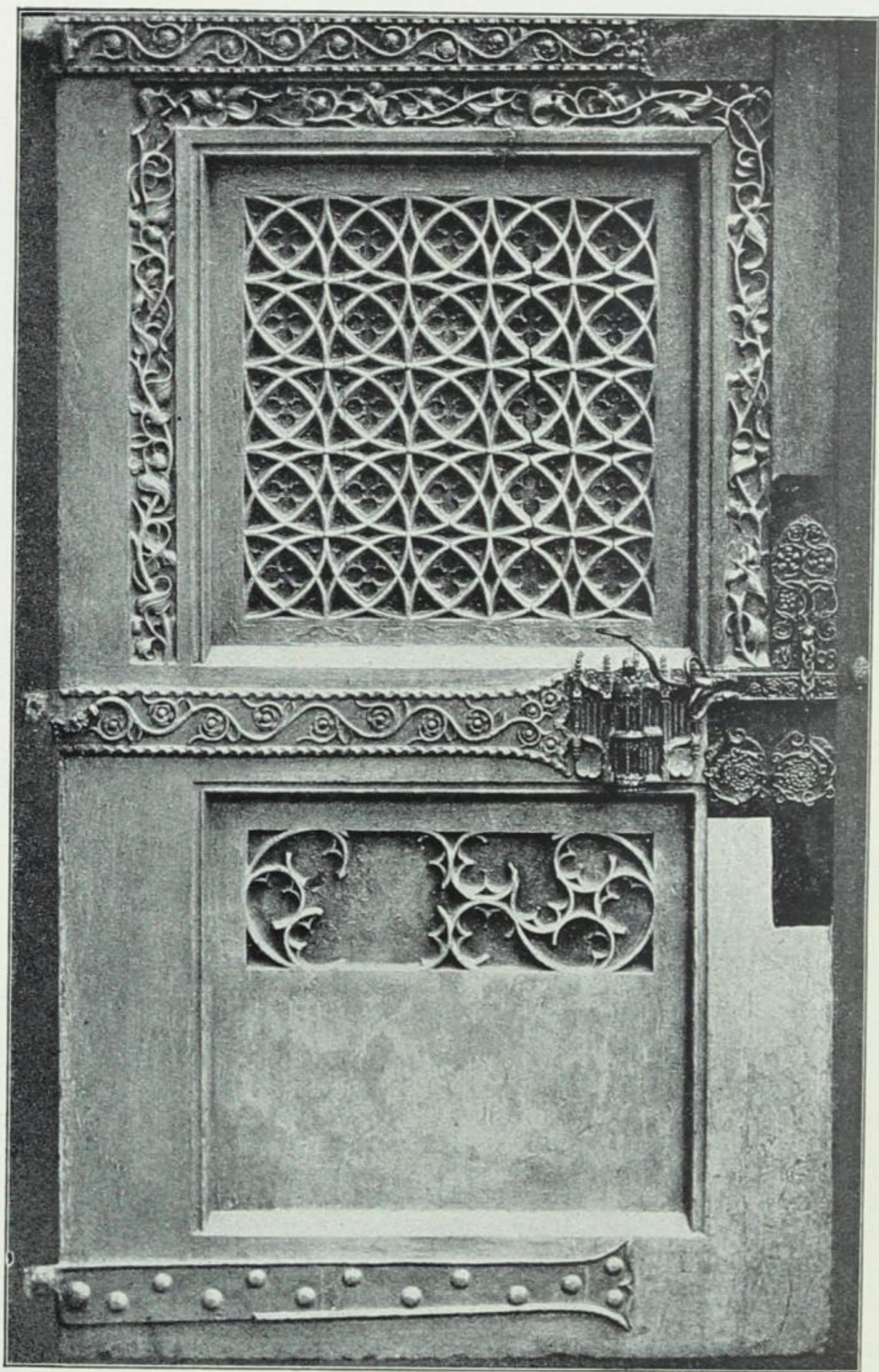


Abb. 117. Türe, einst aus einer Kirche. 1509. Gewerbemuseum

störender Fleck aus der Landschaft verbannt würde. Auch Ulm ist von dieser Strömung nicht verschont geblieben. Seit dem Ausgang des Jahrhunderts aber läßt sich eine erfreuliche Läuterung konstatieren. Wenn man durch das noch immer sehr malerische Weichbild der Stadt wandert und dabei Altes mit Neuem, Neues mit Altem vergleicht, so läßt sich nicht selten ein Vergleich ziehen, der den Kunstschöpfungen vergangener Tage völlig Stand hält. Eine starke und energische Bauleitung wacht zielbewußt über der Konserverierung des Alten mit der gleichen Liebe, wie sie den Formenfortschritten der Moderne bereitwillig die Pforten öffnet. Manch hübsches Privathaus, manch stattlicher Amtsbau knüpft an das künstlerische Ende der Vergangenheit die künstlerische Gegenwart an. Allerjüngst
Fischer, Ulm

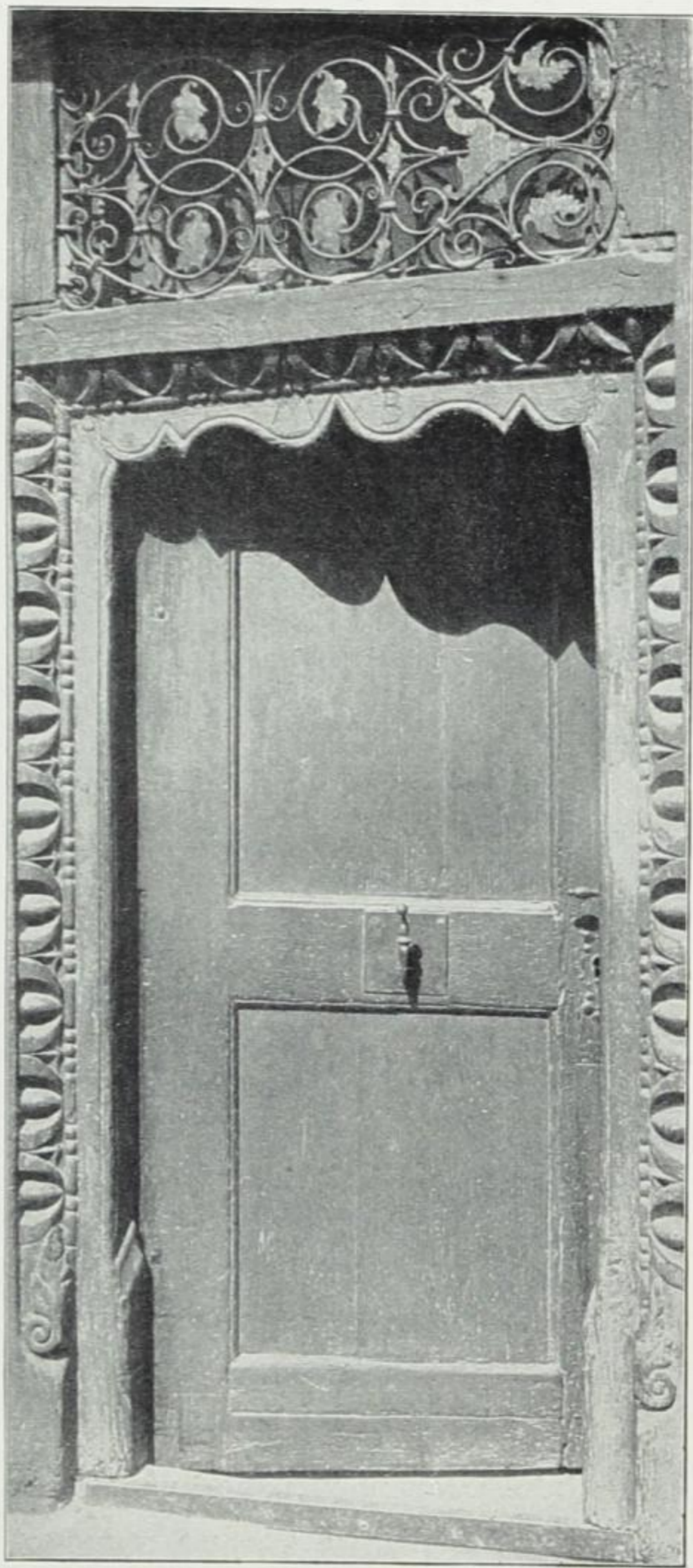


Abb. 118. Holztür eines Bürgerhauses. 1595

bekam die Stadt einen Neubau, für etwas bedächtige Gemüter so unerhört modern, daß eine förmliche Schlacht, eine *itio in partes* die nüchterne Ruhe Ulms störte. Es ist die neue pro-

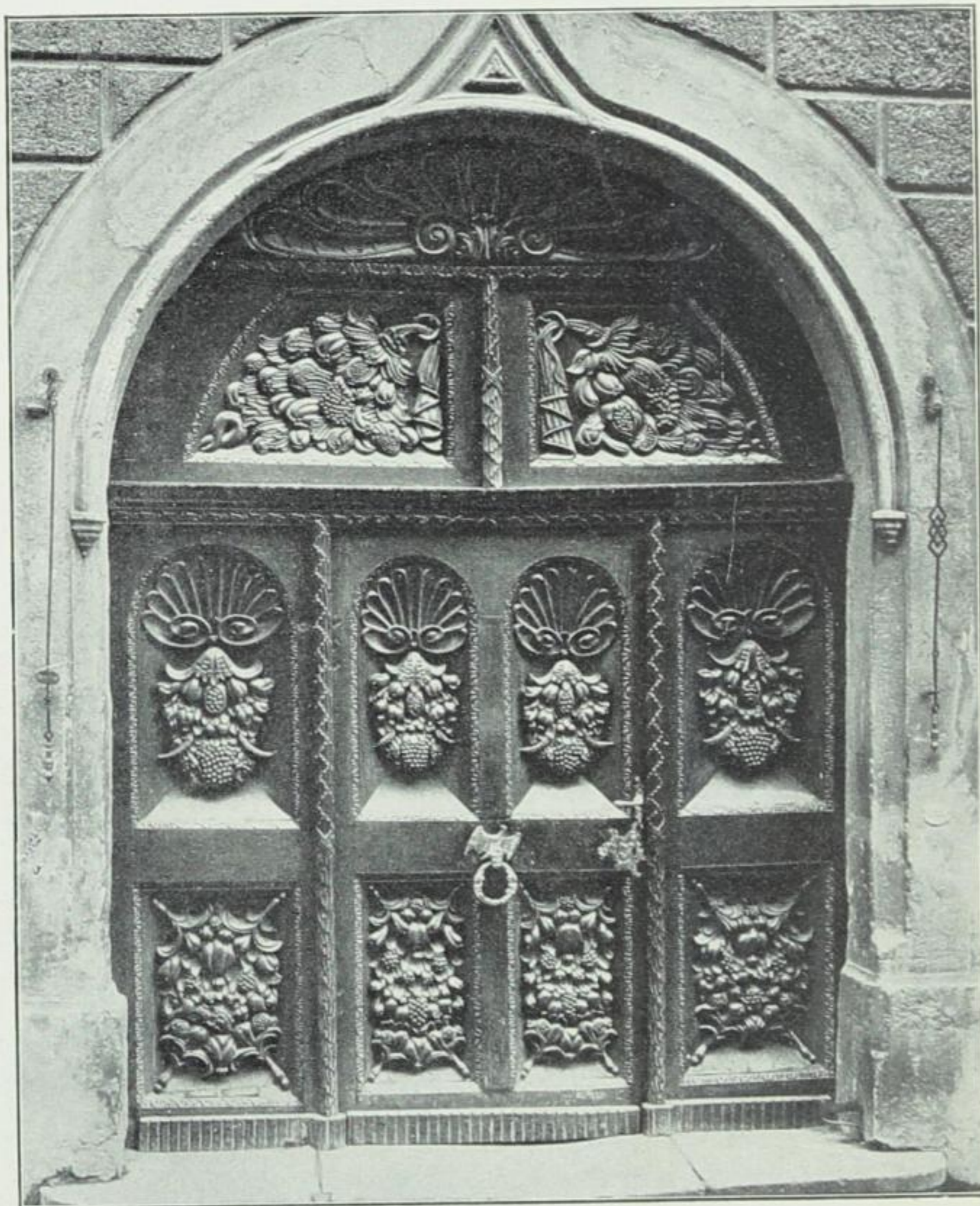


Abb. 119. Vom Leubeshen Haus auf dem grünen Hof. Um 1700

testantische Garnisonskirche von dem Münchener Architekten Prof. Theodor Fischer (Abb. 108, 109). Den Grundcharakter des Baues bestimmte der Zweck, Soldatenkirche, dazu in einer Festung zu sein, sowie deren religiös-allegorische Idee: „Ein' feste Burg

ist unser Gott.“ Diesem Grundcharakter kam der Triumph moderner Bautechnik, die reine Eisenbetonkonstruktion, wesentlich entgegen. Das Detail wie die ganze Formensprache war von jenem Grundcharakter bestimmt. Es läßt sich also ein ästhetischer Streit nur darüber führen, ob der Grundcharakter überhaupt berechtigt und wenn ja, ob die Formen ihm angepaßt erscheinen. Die erste Frage ist unbedingt zu bejahen. Man vergaß in der Heftigkeit des Streites zu gern, daß der Backsteinbau im bayerisch-schwäbischen Gebiet durchaus heimisch, ja am Münster selbst in ergiebiger Weise verwendet ist, ferner daß dem Architekten die denkbar ungünstigste Lage für den Bau zugeteilt war. Fest und massig steht die Kirche da, beherrscht von zwei granatenartig endenden Türmen, die im fünften und sechsten Stockwerk durch einen Laufgang verbunden und im unteren Teil durch eine mächtige spitzbogenbekrönte Nische auseinandergehalten sind. Das Schiff als Halle zusammengezogen und von vier von Ornament völlig freien Streben gestützt, endigt in einem eingezogenen Rundbau. Dieser Einbau bzw. der Ansatz des Dachfirfts, die Umfassungslinie des Daches am Rundbau, die Verbindung des Daches mit dem Turmbau sind sowohl für den Blick von der Straße aus, wie vom erhöhten Standpunkt der Münstergalerie nicht völlig befriedigend. Im Innern ist aus dem Charakter der protestantischen Kirche als eines Predigtsaales die letzte Konsequenz gezogen. Daher der Verzicht auf einen Kultraum, auf den Chor.



Abb. 120. Portal am Kornhaus.
Gegen 1600

Wie bei der alten Basilika, so eilt auch in dieser Kirche der Blick unbehindert von einem Plafond, bis in die Dachkonstruktion, die gran-



Abb. 121. Ulmer Schrank. 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Privatbesitz Dr. Leube

dios wirkt. Ohne von Pfeilern unterstützt zu werden, schiebt sich breit und raumteilend die Empore in das Schiff herein. Man hätte wünschen mögen, daß die nüchterne Horizontale des Orgelhauses

durch irgend ein Ornament ihren linearen Eindruck gemildert hätte. In der Altarnische befindet sich ein Kolossalbild des Gekreuzigten, das „Professor Adolf Hölzel in punischen Wachsfarben gemalt

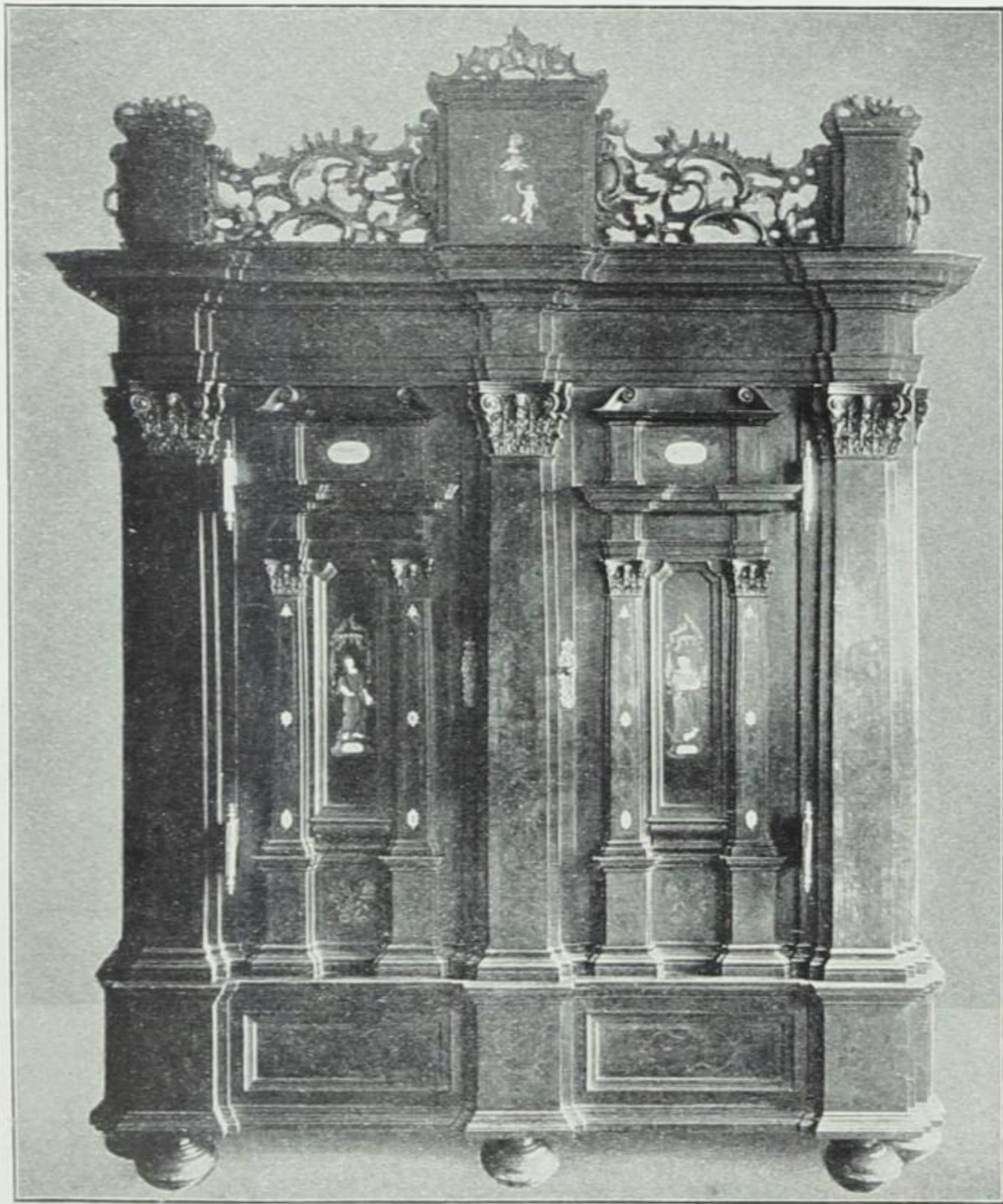


Abb. 122. Ulmer Schrank. Um 1725. Gewerbemuseum

hat und dessen starke plastische Wirkung fast ausschließlich durch den klug berechneten Tonkontrast der Figur zu dem Kreuze und der blauen Fläche des Hintergrundes erreicht ist“. Man sollte meinen, der Soldat, der vor diesem, das Tiefste erschütternden



Abb. 123. Weibliches Brustbild. 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gewerbemuseum

Gekreuzigten seinen Fahneneid geleistet hat, vergesse ihn seiner Lebtag nimmer. Ein Kabinettstück intimen Reizes bildet die kleine Rundhalle unter dem Nordturm, in der Mitte durch eine

Backsteinfäule baumstammartig gestützt, die sich nach oben wie zu einem Laubdach in das Gewölbe erweitert. Alles in allem bedeutet dieser Neubau künstlerisch und bautechnisch eine Tat ersten



Abb. 124. Brustbild einer Patrizierin. Mitte des 18. Jahrhunderts. Gewerbemuseum

Ranges, die sich würdig an den für damalige Zeiten „unerhört modernen“ Fassadenbau Ulrichs anschließt und die auch durch störende Einzelheiten nicht von ihrer imponierenden Größe herab-

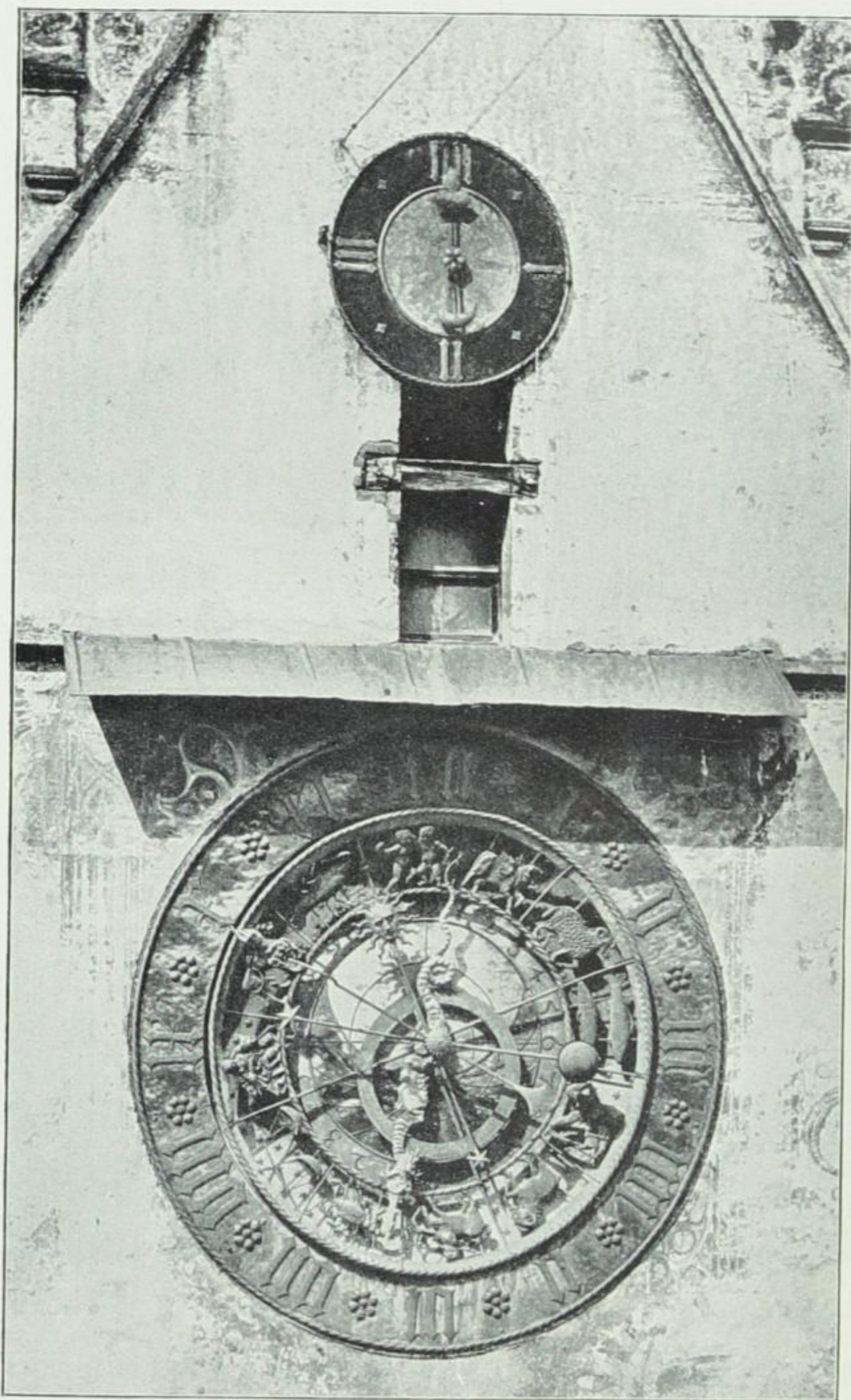


Abb. 125. Uhr am Rathaus. Von Ifaak Habrecht. 1580

gezogen wird. Dabei soll nicht verschwiegen sein, daß auch die unter Benützung gotischer Formen, von Prof. Medkel gebaute katholische Garnisonskirche durchaus der Anerkennung und Achtung wert ist.

Was die Ausgestaltung der Häuser im Innern betrifft, so liebte der vornehme Patrizier seit Eindringen der Renaissance, sie mit großen, ab und zu mit Brunnen geschmückten Höfen zu versehen.



Abb. 126. Zwei Kelche der Wengenkirche. Der größere um 1750; der kleinere mit dem Wappen des Propstes Weckmann aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

In die Mauerwände eingebaut oder an sie angefümt, ziehen sich Säulenhallen bzw. Galerien (Abb. 110–113). Die Innenräume, oft fast durchweg mit Holz vertäfelt, sind im Ornament sehr sparsam; nur die etwa vorhandenen Säulen und insbesondere die Türen erfreuen sich liebevollerer Verzierung. Mitunter erscheint auch der Plafond mit Stukkatur reich geputzt (Abb. 114).

Die Kunst hat sich fast völlig in den Dienst des praktischen Bedürfnisses zurückgezogen und sich demgemäß im Kunstgewerbe

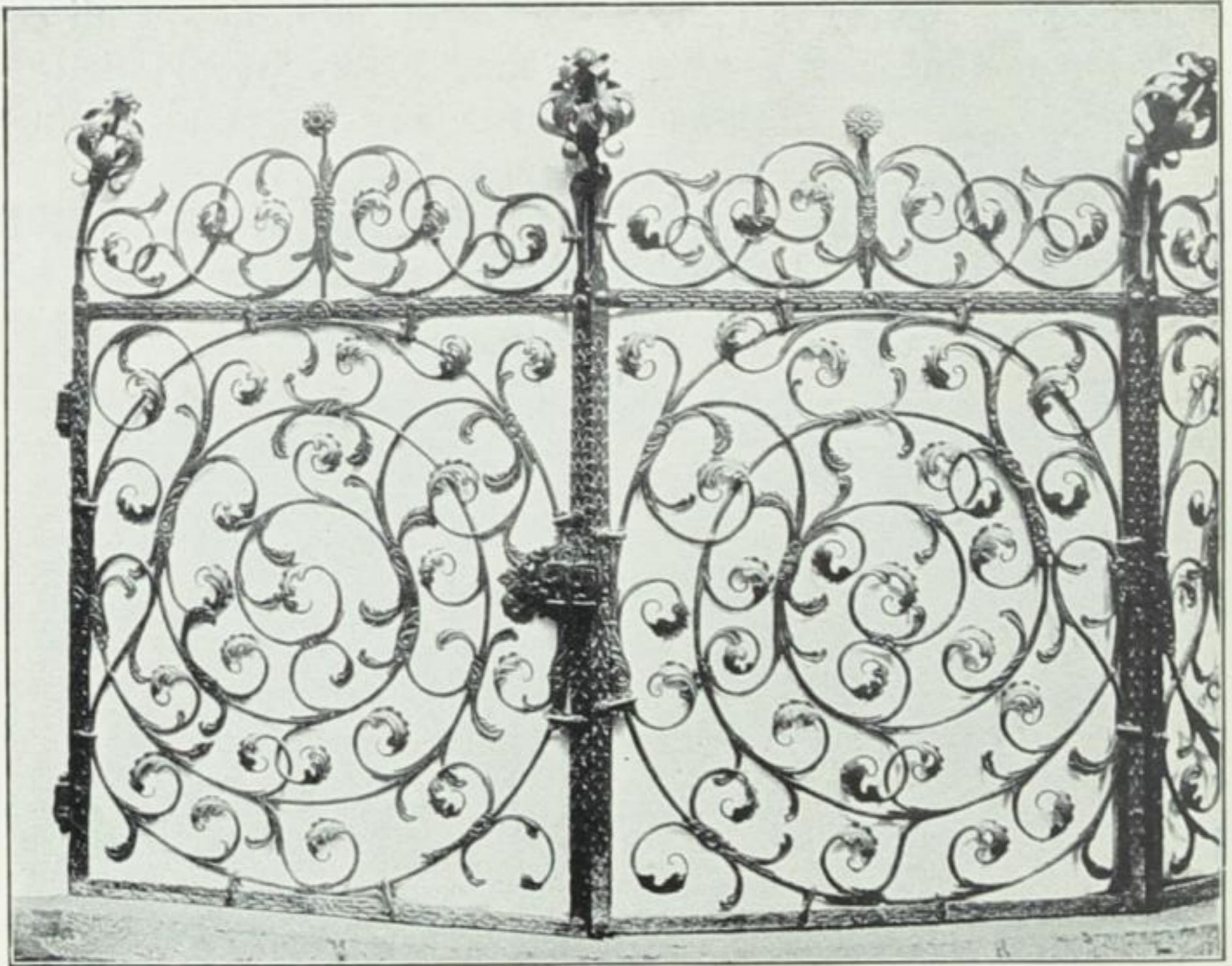


Abb. 127. Taufsteingitter. Um 1720. Münster

ausgelebt. Die Steinplastik fand in Brunnenfiguren und Portalen ihr bescheidenes Problem. Im Anfang hielt sie sich dabei in einfachen und geschmackvollen Formen, später verflachte sie oder suchte durch Überladung der Holztüre mit Detail über die Erfindungsarmut hinwegzutäuschen. Dagegen schuf die Grabmalplastik manch stilvollen Totenschild, manch monumentale Grabplatte. Unter ihnen ragt die erst jüngst aufgedeckte, leider sehr verstümmelte Marmorplatte des Propstes Salzmann von dem Wengentstift hervor, jetzt eingemauert in den Hof des Gewerbemuseums. Der Probst steht in vollem Meßornat mit Kelch in der Hand da. Im Abschnitt unter ihm halten zwei Putten sein Wappen, ein lustiges Beispiel eines redenden Wappens; wir sehen die Pfeile des hl. Sebastian mit Bezug auf seinen Vornamen und eine Salzkufe als Wappen des Familiennamens Salzmann (Abb. 115).

Die Ausstattung der Dreifaltigkeitskirche gab der Holzplastik wieder eine größere Aufgabe. In unverkennbarer Rückerinnerung an die gewaltige Syrlinschöpfung bekam auch diese Kirche ein

nicht unbeträchtliches Chorgestühl, obwohl ein solches im protestantischen Gotteshaus eigentlich keinen Sinn und Platz mehr hat. Es ist in ruhigen, würdigen Formen ausgeführt und hat, wie die Signatur H. W. 1623 andeutet, den Ulmer Schreiner Hans Wörtz zum Schöpfer (Abb. 115). Die Kanzel von demselben Meister macht



Abb. 128. Tenne im Haus zu den Drei Kannen

dagegen einen überladenen und unruhigen Eindruck. Im übrigen hatte die Holzplastik genug mit Herstellung von kunstreich geschnitzten Türen und der so beliebten Ulmer Schränke zu tun (Abb. 117–122). In dem zweiten Dezennium des 17. Jahrhunderts erhielt auch das Münster derlei neue Portale. Das einst so berühmte und fruchtbare Feld der Malerei lag, seit ihm die Reformation die großen Aufgaben genommen hatte, am meisten verkümmert und brach; kaum daß ein paar mittlere Porträts erhalten sind. Abbildung 123 und 124 zeigt ein solches aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammendes Frauenbildnis, das auch kostümgeschichtlich von Interesse ist.

Aus den übrigen Zweigen des Kunstgewerbes sei die kunstfinnig gefertigte Uhr des Rathauses hervorgehoben. Ihr Schöpfer ist Isaak Habrecht aus Schaffhausen, der mit seinem Bruder und dem Professor Dasypodius in den Jahren 1571–1574 die Straßburger Münsteruhr konstruiert hatte. Die Ulmer Uhr (Abb. 125) wurde im Jahre 1580 angefertigt und Habrecht dafür mit 200 Thalern aus der Herberg gelöst und ihm die hin- und wiederzehrung oder da er es nicht anzeigen wollte dafür zwanzig Gulden bezahlt.“ Von Goldschmiedearbeiten seien zwei Meßkelche des Wengenklosters angeführt (Abb. 126), von Eisenschmiedewerken das Taufsteingitter im Münster, um 1720, und ein Treppengeländer im Hausflur zu den Drei Kannen (Abb. 127, 128). —

Zum Schluß erwähnen wir ein Werk, das in der Kulturgeschichte Ulms eine Rolle spielt. Es ist der Kessel, den der große Astronom Kepler für die Stadt als Normalmaß berechnet und den Erzgießer Franz Braun gegossen hat (Abb. 129). Seine Umschrift lautet:

zween schuh mein tieffe
 ein eln mein quer,
 ein geeichter eimer macht mich lehr,
 dann sind mir vierthalb centner blieben,
 vol Donauw wasser weg ich sieben.
 Doch lieber mich mit kernen eich
 und vierund sechzig mal abstreich
 so bistu neunzig imi reich.

1627 gos mich franz braun.

* * *

Das Münster hat Ulms Namen in die Blätter der Kunstgeschichte eingezeichnet; nicht etwa nur als Schützerin und Gönnerin fremder Meister. In der reichen und mächtigen Bürgerschaft schlummerte ein Trieb und ein Verständnis für künstlerische Betätigung, die, wenn erweckt, ein charakteristisches Eigenwollen und Eigenschaffen hervorrufen mußten. Die Liebe für nüchternen Ernst und für erhabene Größe, für abgeklärte Ruhe und wohlgestimmte Formen gaben allen Ulmer Künstlern etwas Gemeinsames, das ihre Sonderstellung in der Kunstgeschichte ausmacht. Darum war das Zeitalter der Gotik der weite Raum, in dem Ulms Kunstleben auf die höchste Entfaltung stieg. — Mit dem frischen sprudelnden Treiben der Renaissance und der folgenden Zeiten konnte das bedächtige Ulmer Gemüt nicht mehr mitkommen, um so weniger als die politischen Ereignisse einer künstlerischen Entwicklung sehr ungünstig waren. Darum bildet diese Periode nur noch den müden Abgang einer infolge der Größe und Kraft der Vergangenheit zu langsamem Dahinsiechen bestimmten Kunststadt. Es ist an der Gegenwart, den Ruf Ulms durch ernste und energische Hebung des alten Erbes, wie durch Neuschöpfungen auf die einstige Höhe zu führen. Und dazu ist in manchen Punkten ein verheißungsvoller Anfang gemacht.



Abb. 129. Bronzekeffel. Entworfen vom Astronomen Kepler 1627. Gewerbemuseum

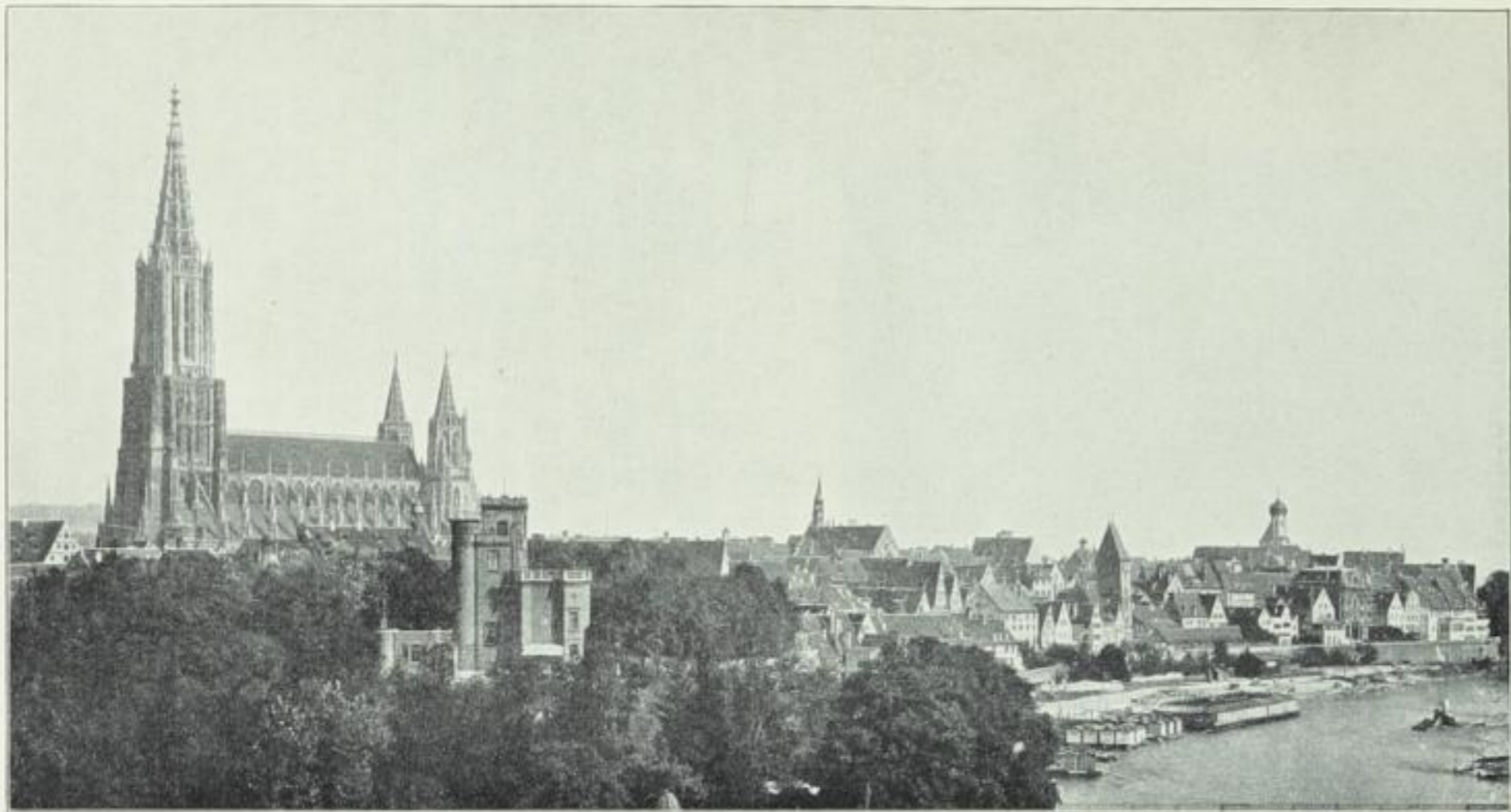


Abb. 130. Stadtansicht von Südwesten

REGISTER

- Acker, Hans, Maler 146.
Allerheiligenkaplanei 26 f.
- Barfüßerkirche 24 f.
Fresko in der Sakristei 127.
Baukunst in der Frühgotik 25.
Böblinger, Matthäus 42, 48.
Braun, Franz, Erzgießer 188.
Buchdruck 156.
Büchsenstadel 170.
- Dreifaltigkeitskirche 173.
Chorgestühl 187.
- Eisenschmiedekunst 188.
Engelberg, Burkart 42, 49, 51.
Enfingen, Ulrich von 42 ff., 50.
Enfinger, Matthäus 42, 47, 51.
— Moritz 42, 47.
- Fabri, Geschichtschreiber Ulms 1, 3, 14 ff.,
29 f., 39, 58, 60.
Fischer, Sebastian, Ulmer Chronist 158 ff.
Fischkasten 122.
Frädenberger, Joh., Ulmer Glockengießer
155.
Furtenbach, Ulmer Gelehrter 166.
- Garnisonkirche, Evangel. 178.
— Kathol. 185.
Glasgemälde 46, 95, 145 ff.
Glockenguß 155.
Goldschmiedekunst 149.
Golfchenkeller 170.
- Hainrich, maister 42.
Hartmann, maister, Bildhauer 87.
- Kastner, Jörg, Glockengießer 156.
Königsvillen 2, 6.
Kun, Caspar 42, 47.
— Hans 42.
Künlesberg, Fund am 2.
Kunstgewerbemuseum:
Betglocke 135.
Funde 2 f.
Keplerkeffel 188.
Lefepult 102.
Meistersfingerkette 167.
Ölberg 48.
Palmeffel 95.
Pokal der Kaufmannsgilde 154.
Porträts zweier Ulmerinnen 180.
Rathausfiguren 96.
Salzmannrelief 186.
Ulmer Schränke 188.
Künstlerinschriften 67.
- Lindenfrost, Peter, Glasmaler 146.
maister Jakob der mauler 146.
Marktrecht und Münze 8.
mauler Lukas 146.
Münster:
Ausbau in der Neuzeit 50.
Baumeister 42.
Baupläne 45, 50 ff.
Bessererkapelle 46.
Glasfenster 95, 146.
Porträt Besserers 143.
Chorgestühl 106 ff.
Fresken 130.
Glasmalereien 145 ff.
Grundriß 40 f.
Gründung 29 ff.
Gründungsreliefe 35, 55 ff.

- Hauptportal 84 ff.
 Archivoltenzyklus 89.
 Pfeilerstatuen 87.
 Stirnfiguren 87.
 Vorhalle 53.
 Hutaltar 138 ff.
 Kanzel 124.
 Kargnische 94.
 Levitenstuhl 103 ff.
 Meisterzeichen 41.
 Neithartkapelle:
 Barbaraaltar 159.
 Epitaph 131.
 Ehinger Porträt 145.
 Zeitblombilder 134.
 Nordostportal 73.
 Nordwestportal 72 f.
 Parlerstein 42.
 Sakramenthaus 97 f.
 Südostportal 72, 75 ff.
 Südwestportal 76 ff.
 Taufstein 99 f.
 Taufsteingitter 188.
 Westturm 48 ff.
 Wölbungssysteme 37, 47, 49.
 Multscher, Hans 67, 87, 90 f.
 Kargnische 94.
 Palmesel 95.
 Rathausfiguren 96.
 Sakramentshaus im Münster 97.
 Steinmodell im bayer. National-
 museum 96.

 Parler 42, 90 Anm.
 Parlerstein 42.
 Pfarrkirche u. l. F. über Veld 4, 5, 26 f.,
 72.

 Rathaus 62 ff.
 — Steinfiguren 96.
 — Uhr 188.
 Reichenauer Mönche in Ulm 6, 7, 14 ff.
 Römerniederlassung 4.

 Schaffner, Martin 137 ff.
 Hutaltar 138 ff.
 Besserer Porträt 143.
 Schäuffelen, Hans 142.
 Schelerei 170.
 Schühlin, Hans 130.
 Stodker, Jörg 131.
 Syrlin d. Ä. 67, 102 ff.
 Chorgestühl 106 ff.
 Fischkasten 122.
 Lefepult 102.
 Levitenstuhl 103 ff.
 Syrlin d. J. 51, 122.
 Kanzel im Münster 124.

 Ulm, Baukunst der Renaissance 168 ff. 31
 — Büchfenstadel 170.
 — Entstehung des Namens 2, 10.
 — Festung 164.
 — Garnisonskirche, Evangel. 178.
 — — Kathol. 185.
 — Geschichte 2 ff.
 — Golfchenkeller 170.
 — Handel 12.
 — Königsvillen 2, 6.
 — Marktrecht und Münze 8.
 — Meisterfinger 167.
 — Römerniederlassung 4.
 — Schelerei 170.
 — Stadt 7.
 — Stadtbild 57 ff.
 — Verfassung 10.

 Wengenkirche 29.
 Ehemaliger Zeitblomaltar 134.
 Kelche 188.
 Ostenorium 149.
 Wengenprälatenportal 174.
 Relief des Propstes Salzmann 11
 Wild, Hans, Glasmaler 146.
 Winkler, Bernhard 42.
 Wörtz, Hans, Schreiner 187.

 Zeitblom, Bartholomäus 132 ff.
 Zettler, Fenster von 152.

19. 4. 1878

VIII S., 192 S.

Flecke S. 23, 24, 82

Ree. 16.7.87

Hist. arb. Garm. 29538

