

## Überlegungen zu Zustand und ursprünglichem Aussehen der gotischen Altäre in der Georgskirche

Dietlinde Bosch

Noch vor dem folgenreichen Besuch König Ludwigs I. v. Bayern 1845 erregte die ältere künstlerische Ausstattung der Georgskirche das Interesse des bekannten Kunsthistorikers Gustav Waagen. Aus seinen Reiseberichten<sup>1</sup> ist Folgendes zu entnehmen: Neben dem Epitaph von 151. (?) mit der „Himmelfahrt Mariens“ (heute im großen Pfarrsaal) erwähnt er zwei Flügel mit Heiligenlegenden, des weiteren auf der Rückseite eines barocken Altars das „Martyrium des hl. Sebastian“, dann die Zehngebote tafel, im Chorumgang den heutigen Kreuzaltar, den er Herlin zuschrieb, auf der Rückseite des damaligen Hochaltars die große Kreuzigungsdarstellung und ferner die Porträts der beiden Baumeister Eseler.

Von Friedrich Ritter erfahren wir, daß diese Werke bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verändert und nach dem Dreißigjährigen Krieg, dem Geschmack der Zeit folgend, doch ungeachtet der klaren, „bewußt auf reichere Ausstattung verzichtenden Architekturformen des Inneren“<sup>2</sup>, durch barocke Altäre ersetzt worden waren. Diese wiederum fielen alle der purifizierenden Restaurierung der Kirche um 1856 zum Opfer, wobei aber dem Kirchenraum die alte Stileinheit zurückgegeben wurde. Als Ausgleich für den Verlust, insbesondere des Kreuzaltares, sollten auf dringenden Wunsch der Kirchengemeinde noch vorhandene, weniger beachtete gotische Flügelaltäre von dem Münchner Bildhauer und Altarbauer Anselm Sickinger umgearbeitet und die teilweise erheblich mitgenommenen Gemälde von dem Augsburger

1 Gustav Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I u. II, Leipzig 1843 ff., Dinkelsbühl: I, S. 335 ff.

2 Werner Helmberger, Architektur und Baugeschichte der St. Georgskirche in Dinkelsbühl, Dissertationsdruck, Bamberg 1984.

Restaurator Andreas Eigner instandgesetzt werden, darunter der Kreuzaltar, der Josephsaltar, der Dreifaltigkeitsaltar, teilweise der Ziboriumsaltar und der Sebastiansaltar. Original erhalten hatte sich allerdings das Huster-Epitaph, wohingegen der Hochaltar erst um die Jahrhundertwende in seiner heutigen Form entstanden ist. Da Sickinger aber teilweise willkürlich alte Altarbauteile zusammensetzte und auch Schreinfiguren untereinander austauschte, sind das ursprüngliche Aussehen und die Altarprogramme nicht immer zu rekonstruieren. Vor allem führten Sickingers subjektive Vorstellungen von gotischer Kunst in vielen Fällen zu einem überreichen Ornament und zu allzu üppigen Altaraufsätzen. Ein typisches Schmuckelement von Sickinger sind darüberhinaus die seitlich am Schrein angefügten Figurenkapellen am Herlin- und Dreifaltigkeitsaltar<sup>3</sup>.

Die Beschreibung G. Waagens, obwohl in der Zeit vor der großen Restaurierung verfaßt, hat sich bei der Rekonstruktion der Altäre nur bedingt als hilfreich erwiesen, da Waagen offensichtlich von bereits in Einzelteile zerlegten Retabeln ausging. Beim Sebastiansaltar wird davon noch zu sprechen sein.

Unbekannt sind in den meisten Fällen auch die ausführenden Maler und Bildschnitzer und die Entstehungszeit der Altäre geblieben, da diese weder signiert noch datiert wurden. Der Ziboriumsaltar jedoch dürfte auf Grund der Stilkritik der älteste sein. Ihm folgten der Kreuzaltar aus der Nördlinger Herlin-Werkstatt, ein Vierzehn-Nothelfer-Altar (heute Josephsaltar) und der Altar der Schuster und Gerber (heute Dreifaltigkeitsaltar) sowie im 16. Jahrhundert der Sebastiansaltar. Einiges deutet darauf hin, daß Aufträge weniger in Dinkelsbühl selbst, sondern im benachbarten Nördlingen, vielleicht auch in Nürnberg oder in Augsburg ausgeführt wurden.

### *Ziboriumsaltar*

Mit dem Ziboriumsaltar hinter dem Hochaltar, in älteren Schriften auch Frauenaltar genannt, hat sich der wohl älteste Altar erhalten. Seine Entstehungszeit fällt in die Bauzeit der spätgotischen Kirche. Er dürfte in der ersten Bauphase, also zwischen 1460 und 1470 fertiggestellt worden sein. Nach

---

3 Fakten entnommen aus: Friedrich Ritter, Die St. Georgskirche in Dinkelsbühl, Dinkelsbühl 1912; Kirchenführer, Das Münster St. Georg zu Dinkelsbühl, 1990<sup>2</sup>, Verf. W. Helmberger; insbesondere Akten zur Restaurierung im Pfarrarchiv unter der Signatur Nr. 2.0.4.0. 1–14.

A. Gabler könnte er sogar der erste provisorische Hauptaltar des Neubaus gewesen sein<sup>4</sup> (Abb. 21).

Das Ziborium besteht aus Sandstein und ist ein auf vier Rundpfeilern ruhender Aufbau, der einen oben waagrecht abschließenden Baldachin mit Spitzbogenfries und Zinnenkranz trägt und innen mit einem Sterngewölbe versehen ist. Zu diesem gehört ein Altar mit einer geschnitzten Pietà von etwa 1430. Das Ziborium mit den schmückenden Konsolfiguren in den äußeren Zwickeln, eine Verkündigungsgruppe und die heiligen Dreikönige, sowie die Pietà bilden somit die älteren Teile des Altars, während der Altaraufbau im Inneren neugotisch ist und erst 1856 von A. Sickinger geschaffen wurde, ebenso wie die Nische in der Stipes mit einem geschnitzten toten Christus von 1722. Bereits 1724 wurde das Ziborium auf drei Seiten mit einem kunstvollen Eisengitter geschlossen. Sämtliche älteren Teile des Ziboriums sollen, wie Helmberger betont und wie auch die vorgefundenen Steinmetzzeichen nahelegen, von Mitgliedern der alten Bauhütte stammen<sup>5</sup>.

Vielleicht gaben gerade die im Neckarraum so zahlreich vorhandenen Ziboriumsaltäre das Vorbild für den Dinkelsbühler Altar. Im Bistum Augsburg jedenfalls ist er eine einmalige Erscheinung. Im Laufe der Zeit sind für den Altar unterschiedliche Standorte in der Kirche nachzuweisen. Nach A. Gabler und auf Grund von Fundamentresten kann er zunächst in der Mittelachse am Chorbeginn gestanden haben. Später ist sein Standort am letzten südlichen Chorpfeiler als Gegenstück zum Sakramentshäuschen am nördlichen Pfeiler belegt. 1856 schließlich wurde er von dort entfernt und erhielt seinen endgültigen Standort hinter dem Hauptaltar im Chorumgang. Fraglich ist, ob die Pietà schon immer im Ziborium gestanden hat. Nach Gabler wird man dies jedoch ausschließen müssen; denn wegen des Schutzes, den das Gehäuse in der Bauphase bot, konnte hier das Allerheiligste zumindest so lange aufbewahrt werden, bis das Sakramentshäuschen von 1480 dafür zur Verfügung stand. Auch das Meßopfer konnte hier gefeiert werden, da der eigentliche Choraltar ja erst 1497 geweiht wurde.

Von besonderer Bedeutung ist das Bildwerk im Inneren, die Pietà. Es ist nicht nur ein Kunstwerk von großer Ausdruckskraft, sondern es wurden ihm sogar wundertätige Kräfte zugeschrieben. Über Jahrhunderte hinweg war des-

4 August Gabler, *Der Ciboriumsaltar in der St. Georgskirche zu Dinkelsbühl*, in: *Das Münster*, 1978, S. 362 f.

5 Helmberger, *Architektur*, 1984, S. 83 f.

halb die Pietà Anziehungspunkt für unzählige Gläubige. Wallfahrten zu ihr sind seit dem Ende des 15. Jahrhunderts belegt. Im Dreißigjährigen Krieg soll das Gnadenbild der Mögelinschen Chronik zufolge sogar beim Einzug Gustav Adolfs Blut geschwitzt haben, worin man ein Anzeichen für das kommende Unheil erblickte. Über 100 Jahre später berichtet noch Christoph von Schmid in seinen Erinnerungen, wie auch er heilsame Kraft vom Gnadenbild erfahren durfte (Abb. 22).

Die Gottesmutter mit dem toten Sohn auf den Knien, auch Marienklage genannt, gehört zu den Vesperbildern, die Ende des 13. Jahrhunderts aus dem Geiste der Mystik entstanden. Die bildnerische Gestaltung der „Beweinung des toten Sohnes durch die einsame Mutter“ sollte deshalb dem Gläubigen ein „stärkeres Mitfühlen und Versenken in das Leiden von Christus und Maria“ ermöglichen. Aber die Vesperbilder des 14. Jahrhunderts haben häufig einen düsteren Charakter. Herb und verzweifelt wirken die Marien, beim Toten wurden der ausgemergelte Körper und seine Wunden grausam überbetont<sup>6</sup>. Der unbekannte Schnitzer der Dinkelsbühler Figur arbeitete dagegen mit den weichen Stilmitteln der Wende zum 15. Jahrhundert. Seine Gottesmutter ist jugendlich, still und in verhaltener Trauer befangen. Sanft hebt sie den Toten im Schoß zum Sitzen hoch und dreht den Oberkörper mit der blutenden Seitenwunde leicht nach vorne in Richtung zum Betrachter, während ihre linke Hand zärtlich auf seinen Händen ruht. Dabei vermag sie kaum ihren Schmerz zurückzuhalten und ihr Blick mit den von Tränen blinden Augen ist deshalb nicht auf den Sohn gerichtet, sondern geht an ihm vorbei in die Ferne. Für die große Intimität dieser Gruppe scheint die Abgeschlossenheit des Ziboriums wie geschaffen, wenn dieses vielleicht auch gar nicht für die Pietà gedacht war.

### *Hochaltar*

Der Hochaltar der Georgskirche hat eine wechselvolle Geschichte. Der heutige, neugotische Choraltar wurde erst 1892 aufgestellt. Er ist eine Arbeit der Nürnberger Firma Stärk und Lengenfelder. Da ein bereits 1856 geschaffener Altar des Bildhauers Herterich aus Ansbach ganz offensichtlich als „unbefriedigend“ empfunden wurde, sollte er durch einen neuen Altar ersetzt werden.

---

<sup>6</sup> Zitate nach Julius Baum, *Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg/Stgt. 1921*, S. 72 ff.: Die Marienklage.

Dafür bot sich eine großformatige Kreuzigungsdarstellung aus spätgotischer Zeit an, die möglicherweise schon zum alten Hochaltar gehörte und die in der Gemeinde, wie die Unterlagen im Pfarrarchiv vermuten lassen, sehr geschätzt wurde.

Heute bildet diese Kreuzigungsdarstellung den beherrschenden Mittelpunkt des Altars, um den sich größere und kleinere Figurennischen für die Altarpatrone und besonders verehrte Heilige gruppieren. Über der Kreuzigung befindet sich zudem ein Altaraufsatz mit dem „Drachenkampf des hl. Georg“, darunter eine Predella mit Schnitzfiguren. Interessant ist die neugotische Rahmung des Mittelbildes mit dem in der Mitte vorkragenden Ornament, da sie die besondere Form des Bildes berücksichtigt. Insgesamt fügt sich der in die Höhe strebende Altaraufbau harmonisch in den Raum vor den beiden mächtigen Freipfeilern des inneren Chorscheitels ein.

Unser Interesse gilt jedoch zunächst dem Kreuzigungsbild und der Frage, ob diese Tafel vielleicht schon Teil des gotischen Hochaltars war, wie gelegentlich zu lesen ist. Hierzu schrieb G. Waagen 1843: „Auf der Rückseite des späteren Hochaltars ist der vormalige Schmuck der Vorderseite angebracht.“ Ähnlich äußerten sich auch Steichele 1872 und Fr. Ritter 1912. Ebenso ist in einem Gutachten von 1888 zu lesen, „das große Ölgemälde auf Holz, das das frühere Hochaltarbild in der Kirche“ gewesen sein soll<sup>7</sup>. Da der gotische Choraltar aber bereits im 17. Jahrhundert durch einen barocken Altar ersetzt worden war und präzise ältere Nachrichten über ihn fehlen, dürften diese Angaben wohl auf eine mündliche Tradition zurückgehen. Das Kreuzigungsbild kann also tatsächlich Teil des spätgotischen Choraltars gewesen sein, der, wie eine Malerrechnung von 1579 besagt, als Flügelaltar ausgebildet war.

Ungewöhnlich ist die künstlerische Ausgestaltung des Kreuzigungsthemas; denn ein geschnitzter Kruzifixus am massiven Holzkreuz ist mit einer gemalten Kreuzigungsszene, einer reinen Figuralkomposition, verbunden. Ein altertümlicher Goldgrund hinterfängt als Ersatz für den traditionellen Landschaftsausblick die Gruppe und veränderte dabei auch den Bildcharakter. Mit dem zentral vorgeblendeten Kreuz erscheint die Bildaufteilung streng symmetrisch, der Bildraum selbst als zweischichtige, schmalste Bildbühne. In der unteren Bildhälfte umgeben dichtgedrängt zwei Figurengruppen den Toten, links die Gottesmutter und der Jünger Johannes sowie Trauernde, rechts eine Gruppe

<sup>7</sup> Wie Anm. 1 und 3; Anton Steichele, *Das Bistum Augsburg*, Bd. 3, Augsburg 1872, zur Georgskirche: S. 270 ff.

von Männern und Soldaten, die dem Geschehen stumm oder diskutierend folgen. Über dem Querbalken des Kreuzes tauchen die beiden Schächer an ihren knorrigen Kreuzen und anbetende Engel auf, links (vom Betrachter aus gesehen) der gute Schächer und ein Engel, der die Seelenfigur in Empfang nimmt, rechts der böse Schächer mit dem Teufel. Der Symmetriegedanke ist darüberhinaus auch an einzelnen Figuren ersichtlich, etwa an der kostbar gekleideten Maria Magdalena und dem Soldaten in der Goldbrokatjacke ihr gegenüber.

Mit der Art der Darstellung, vor allem mit der Figurenverteilung und der Farbgebung, verfolgte der Maler eine bestimmte Absicht. Offensichtlich sollte ein Andachtsbild entstehen und dem Gekreuzigten und seiner Mutter die ganze Aufmerksamkeit gewidmet werden. Deshalb wird der Blick des Betrachters in die linke untere Bildecke gelenkt, da hier um die Gottesmutter Bewegung entstanden ist im Gegensatz zur Ruhe der übrigen Anwesenden. Maria droht in ihrem Schmerz zur Seite umzusinken, wird aber hilfreich gestützt von Johannes und Maria Magdalena. Ihr Umsinken korrespondiert jedoch mit der Haltung des Gekreuzigten, der sich ebenfalls nach links neigt und dessen Haupt nach ausgestandenem Todeskampf auf die Schulter gefallen ist (Abb. 23).

Die Akzentuierung der beiden Hauptpersonen wird in gleicher Weise an der Farbgebung deutlich. Auffällig ist das großflächig aufgebrachte Weiß des Marienmantels, Marias kalkweißes Gesicht und der sehr hell gefaßte Corpus des Toten, wohingegen im rechten Bildviertel die Farben der Gewänder dunkler gehalten sind und deshalb optisch zurücktreten. Ähnlich ist es in der oberen Bildhälfte, wo Inkarnate und Gewänder so zartfarbig und gedämpft gehalten sind, daß sie förmlich mit dem Goldgrund zu verschmelzen scheinen.

Diese Deutung des Bildcharakters, vor allem die nicht zu übersehende Hervorhebung der Gottesmutter, könnte ein weiterer Hinweis dafür sein, daß wir es hierbei doch mit dem ursprünglichen Choraltar zu tun haben. Denn in der Altarweihe von 1497 wurde an erster Stelle die Jungfrau Maria genannt. Darauf weisen im übrigen auch die Schlußsteine im Chorgewölbe hin<sup>8</sup>.

Obwohl der Künstler unbekannt ist, legen stilkritische Erwägungen nahe, in dem Maler des Bildes einen ehemaligen Gesellen der Nürnberger Pleydenwurff-Werkstatt zu sehen. Denn dieser Maler kannte den 1465 entstandenen Hofer Altar von Hans Pleydenwurff, der sich heute in der A. P. in München

8 Steichele, Bist. Augsburg, S. 272, Anm. 34: 1497 ... hoc altare in honore B. Marie virg., S. Bartholomaei ... konsekriert.

befindet. Er verwendete Motive der Kreuzigungstafel. Deshalb gleichen sich Maria Magdalena, die sanft die Hand der Gottesmutter umfaßt, der Ratsherr im langen, roten Mantel und grünen Hut mit der geknitterten Krempe sowie der Mann, der schmerzlich bewegt zum Gekreuzigten aufblickt, auf beiden Bildern auffällig. Diese unmittelbaren Zusammenhänge und die spitzen Schnabelschuhe der Figuren sprechen für eine Entstehungszeit der Tafel schon um 1480.

Nicht zu identifizieren ist bis heute das Wappen und somit der Stifter der Tafel, der mit seiner Frau am unteren Bildrand kniet. Unbekannt ist auch der Schnitzer des Kruzifixus<sup>9</sup>. Gelegentlich wurde der Name des Ulmers Jörg Syrlin d. Ä. genannt. Doch ist eher davon auszugehen, daß der Christus, da sich das Bildwerk harmonisch dem gemalten Teil einfügt, im fränkischen Raum, in unmittelbarer Nähe der Malerwerkstätte entstanden ist.

### *Der Josephsaltar*

Der Josephsaltar im nördlichen Seitenschiff ist als einziger Altar in seiner Gesamtheit ein Werk A. Sickingers von etwa 1860. In diesen neugotischen Altar wurde jedoch eine Predella aus der Zeit um 1500 integriert, die Bestandteil eines lange unbekanntes Altars war. Das zentrale Motiv dieses Tafelbildes ist eine Anna-Selbdritt-Gruppe auf einer Thronbank, links flankiert von den Heiligen Laurentius und Leonhard, rechts von den Heiligen Agathe und Florian, die jeweils vor einer leicht und duftig gemalten, hügeligen Landschaft mit vereinzelt Bäumen und tief heruntergezogenem Horizont sitzen. Neben dem Thron der Anna Selbdritt sind Stifterwappen angebracht, links das Wappen der Familie Berlin, rechts vermutlich das Wappen einer Familie Span (Abb. 24).

In jüngster Zeit gelang es Kurt Löcher, Nürnberg, diese Predella mit einer Tafel im Germanischen Nationalmuseum in Zusammenhang zu bringen, die wiederum zu einem ehemaligen Nothelferaltar gehört haben soll<sup>9</sup>. Diese Tafel mit den weiblichen Heiligen Katharina, Margarete und Barbara zeigt in der Figurenauffassung, in der Faltung der Gewänder, im zarten, hellen Kolorit und

9 Kurt Löcher, Drei hl. Jungfrauen – von einem Nothelferaltar aus Dinkelsbühl, in: Monatsanzeiger des German. Nationalmuseums 7, Nürnberg 1998; die Tafel in Nbg.: Inv.-Nr. Gm 247.

in der dekorativen Ausschmückung, u. a. der Kronen der Heiligen, so verblüffende Übereinstimmungen mit der Dinkelsbühler Predella, daß an der Zusammengehörigkeit beider Tafeln kein Zweifel mehr bestehen kann. Der Maler der Tafeln ist allerdings unbekannt. Nach Meinung einiger Forscher bestand der vermutete Vierzehn-Nothelfer-Altar des weiteren aus einer Tafel mit drei bzw. vier männlichen Heiligen, die sich in der Staatsgalerie in Stuttgart und im Dompfarrhaus in Frankfurt/M. befinden, während die vierte Tafel verlorengegangen sein soll. Obwohl sich die Altartafeln an so unterschiedlichen Orten befinden, spricht doch die in Dinkelsbühl verbliebene Predella dafür, daß der Altar einstmals in die Georgskirche gestiftet wurde, zumal Fr. Ritter eine 1505 gestiftete Pfründe für einen Vierzehn-Nothelfer-Altar anführt<sup>10</sup>. Zwingender noch sprechen die Stifterwappen für die Vermutung. Die Familie Berlin gehörte zu den führenden Familien der Stadt und stellte mehrfach den Bürgermeister. Auch eine Familie Span ist bereits Anfang des 15. Jahrhunderts in Dinkelsbühler Archivalien nachzuweisen und muß noch Ende des Jahrhunderts in der Stadt gelebt haben, da sich ein Conrad Span aus Dinkelsbühl 1519 in Leipzig immatrikulierte<sup>11</sup> (Abb. 25).

K. Löcher vermutet ferner, daß in Dinkelsbühl eine besondere Verehrung für die Heiligen Agathe und Florian, die als Schutzpatrone bei Feuergefahr gelten, bestand. Darauf könnten auch die großen Heiligenfiguren auf den Flügelaußenseiten des Kreuzaltars hinweisen und eine noch ältere geschnitzte Floriansfigur mit dem Wasserkübel, die sich heute an der Nordschiffswand befindet.

### *Der Kreuzaltar*

Der Kreuzaltar, ein Triptychon im nördlichen Seitenschiff neben der Sakristei, ist um 1480 in der Nördlinger Herlin-Werkstatt entstanden. Die sehr typische Schreinform mit überhöhter Mitte, der gemalte Schmuck auf der Schreininnenseite, ein Teppich von Engeln gehalten sowie Ornamentformen gaben den entscheidenden Hinweis. Sickinger hat diese wichtigen Merkmale in ihrem

<sup>10</sup> Fr. Ritter, St. Georgskirche, S. 14, Anm. 1.

<sup>11</sup> H. Weissbecker, Wappenzeichnungen nach den Siegeln im Archiv der ehemals freien RST Dinkelsbühl, in: VJH f. Heraldik IV, 1885, Familie Span: S. 394, Nr. 202; ebenso schriftl., frdl. Auskunft von Archivar Meyer, Dinkelsbühl, 20. 10. 1998.

ursprünglichen Zustand belassen. Seine Ergänzungen sind mit Ausnahme der Figurenkapellen seitlich am Schrein zurückhaltender ausgefallen als am Dreifaltigkeitsaltar, ganz besonders das leicht wirkende Gesprenge mit einer Kreuzigung. Allerdings hat der Altar von dieser Kreuzigung seinen Namen, der nicht der historische ist. Hierfür kämen eher die Schreinfiguren oder die gemalten Heiligen auf den Flügelaußenseiten in Frage, die beide jeweils die Heiligen Agathe und Florian darstellen, die als Schutzpatrone bei Feuersgefahr gelten. Wie schon am Josephsaltar vermutet wurde, müssen diese Heiligen in Dinkelsbühl wegen ihres häufigen Vorkommens besonders verehrt worden sein<sup>12</sup>. Dennoch gibt es am Schrein keinen Hinweis auf einen möglichen Altarstifter.

Im Schrein stehen drei Schnitzfiguren, eine Heilige mit Märtyrerpalme und die Heiligen Agathe und Florian. Letztere gehören zur originalen Ausstattung, die unbekannte Heilige jedoch stammt wegen abweichender Stilmerkmale von einem anderen Altar. Auf Grund der überhöhten Position könnte die nicht mehr vorhandene Mittelfigur eine Marienfigur gewesen sein. Dafür sprechen auch die gemalten Marienszenen der Flügelinnenseiten. Der Bildschnitzer der Schreinfiguren ist wohl in der Umgebung von Herlin zu suchen (Abb. 27).

Der Kreuzaltar ist der einzige der erhaltenen spätgotischen Altäre, von dem sich der ausführende Maler mit Sicherheit bestimmen läßt. Es war ein Geselle Herlins, der später in Ulm berühmt gewordene Bartholomäus Zeitblom<sup>13</sup>. Zudem ist die Malerei ein wichtiges Dokument für den Stil des noch jungen Künstlers.

Bei geschlossenen Flügeln sind zunächst die Heiligen Agathe und Florian vor einem weiträumigen Landschaftsausblick zu sehen. Der Künstler hat sie, obwohl auf zwei Tafeln gemalt, in einen gemeinsamen Bildraum mit übergreifenden Landschaftsformen gestellt. Ihre Attribute, brennende Häuser, eine Fackel und ein Wasserbottich, sind ungewöhnlich groß gemalt worden, verweisen aber auch unmißverständlich auf die Hilfe, für die sie in Anspruch genommen werden. Im übrigen kündigen sich mit dem Typus des Ritterheiligen schon zu einem so frühen Zeitpunkt charakteristische Merkmale der reifen Zeitblomfigur an (Abb. 26).

Auf den geöffneten Flügeln erscheinen vier Marienszenen, auf dem linken Flügel die Verkündigung und die Geburt Jesu, auf dem rechten Flügel die

12 Wie Anm. 9.

13 Dietlinde Bosch, Bartholomäus Zeitblom, Das künstlerische Werk, Diss., Stgt. 1998.

Beschneidung des Jesusknaben und die Anbetung der Könige. Von diesen vier Szenen, die vorrangig von der Kindheit Jesu berichten, wird ausführlich im Lukasevangelium erzählt. Auch Herlin hat an seinen großen Altären diese Themen immer wieder gestaltet. Doch Zeitblom ging offensichtlich eigene Wege und übernahm nur einzelne Motive, z. B. die Josephsfigur der Geburt Jesu und die Maria der Verkündigung. Im übrigen arbeitete er eigenständig nach Vorbildern, die er auf der Wanderschaft kennengelernt hatte. Dabei gelang ihm eine so anmutige Szene wie die der Verkündigung, während eine andere, die Beschneidung des Jesusknaben, noch seine Unbeholfenheit bei der Wiedergabe komplizierterer Gesten verrät.

Diese Beobachtungen und der Vergleich mit reifen Malereien von Zeitblom u. a. in der Staatsgalerie in Stuttgart, lassen deutlich das Jugendwerk des Malers erkennen, wenn der Altar nicht sogar das Meisterstück von ihm war. Zudem ist einiges über den Werdegang von Zeitblom und seine Wanderschaft am Oberrhein zu erfahren. Auch gibt das Werk Einblick in die Struktur der seinerzeit berühmten Herlin-Werkstatt. Herlin muß immer wieder Gesellen beschäftigt haben, denen er größere Selbständigkeit bei der Ausführung der Malereien einräumte, auch wenn er selbst für die Arbeiten verantwortlich zeichnete, wie z. B. am Bopfinger Altar von 1472 in der Bopfinger St.-Blasius-Kirche, der zu großen Teilen vom sogenannten „Bopfinger Gesellen“ ausgeführt wurde.

### *Der Dreifaltigkeitsaltar*

Der Dreifaltigkeitsaltar an der südlichen Seitenschiffswand ist im Kern spätgotisch. Er dürfte um 1500 in einer Nördlinger Werkstatt entstanden sein. Sickinger hat auch diesen Flügelaltar mit seitlichen, Schreinwächter vortäuschenden „Figurenkapellen“ versehen und dafür nicht original zugehörige Schnitzfiguren verwendet, ihn vor allem mit einem nach gotischem Stilempfinden zu massiv wirkenden Aufsatz, einer Dreifaltigkeitsdarstellung, ergänzt. Von ihr hat der Altar seinen Namen, der sicher nicht der ursprüngliche war, da mittelalterliche Altäre häufig ihren Namen von den Darstellungen auf den Flügelaußenseiten herleiteten<sup>14</sup> (Abb. 28, 29).

Möglicherweise war es auch Sickinger, der eine interessante, original erhal-

14 Wahrscheinlich identisch mit dem bei Fr. Ritter, St. Georgskirche, S. 50, Anm. 1 erwähnten Nebenaltar, der dem hl. Crispinus geweiht war.

tene Weltgerichtsdarstellung auf der Schreinrückwand abgedeckt hat, die erst 1987 anlässlich einer Restaurierung zum Vorschein kam<sup>15</sup>. Christus als Weltenrichter, auf dem Regenbogen sitzend und die Füße auf der Weltkugel, die Gottesmutter und Johannes, kniend und fürbittend, sowie Tote, die aus sich öffnenden Gräbern entsteigen, waren eine beliebte Darstellung auf Schreinrückseiten. Die Dinkelsbühler Tafel hat jedoch eine Besonderheit, die auf eine Nördlinger Werkstatt hinweisen könnte, da die Weltkugel als Glaskugel mit einem Landschaftsausschnitt, überwölbt von blauem Himmel, wiedergegeben ist. Hieraus ergeben sich Analogien zum Epitaph „Vetter von der Lilie“ im Nördlinger Stadtmuseum und zur Weltgerichtsdarstellung am Georgsaltar von Fr. Herlin in der dortigen Georgskirche.

Im unteren Bereich der Flügelinnenseiten mit den großformatigen Reliefs der Heiligen Valentin und Ursula sind Wappen angebracht mit typischen Werkzeugen wie Schustermesser, Gerbermesser und Gerbereisen im Wappenschild. Es handelt sich demnach bei dem Altar um eine Stiftung der Schuster und Gerber, die als Zunftpatrone die Heiligen Crispin und Crispinian verehrten, vornehmen Römern aus dem 3. Jahrhundert n. Ch. Um das Christentum zu predigen, kamen sie nach Soisson ins Frankenreich und erlitten später dort das Martyrium. Darum ist ihr Leben und Leiden auch das Thema der Flügelaußenseiten.

Im ersten Bild links oben erfahren wir vom segensreichen Wirken der beiden Heiligen. Wir sehen sie in einer typischen Schusterwerkstatt bei der Arbeit. Zudem schenkt Crispin gerade einer armen Frau Schuhe. Im zweiten Bild rechts oben erleiden die Beiden bereits ein erstes Martyrium. Da sie sich weigerten, einem Götzen zu opfern, werden sie mit Knüppeln geschlagen, bleiben aber standhaft. Im dritten Bild links unten sitzt ein Richter im hermelinbesetzten Mantel rechtsprechend auf dem Thronsessel. Sein verschärfendes Urteil, die Heiligen in einem mit siedend heißem Öl gefüllten Bottich zu martern, wird gerade vollstreckt. Aber auch diese Tortur überstehen sie und dürfen im vierten Bild rechts unten erleben, wie die Peiniger selbst durch Feuergarben, die vom Himmel fallen, getötet werden.

Der Maler endet hiermit seine Darstellung. Der Legende nach wurden Crispin und Crispinian schließlich enthauptet. Da dem Bild „Martyrium mit siedendem Öl“ ein graphisches Blatt von Dürer zugrundeliegt, das 1498

---

15 Restaurierung durch das Atelier R.-G. Ernst, München, dazu Akten im Kirchenarchiv unter der Nr. 2.0.4.0.11.

erschienene Titelblatt der „Johannesapokalypse“, ist eine wichtige Datierungshilfe gegeben. Der Altar kann demnach erst um 1500 entstanden sein.

Ebenfalls frühchristliche Märtyrer waren die Heiligen Ursula und Valentin, die auf den Flügellinnenseiten dargestellt sind. Die hl. Ursula war die Tochter des christlichen Königs Maurus aus Britannien, deren Reisen durch große Teile Europas hier aber nicht wie sonst üblich geschildert werden. Sie ist nur als Repräsentativfigur mit ihrem Attribut, einem Pfeil, wiedergegeben, einem Hinweis auf die Art ihres Martyriums. Der hl. Valentin von Terni auf dem linken Flügel wurde 270 in Rom enthauptet. Er gilt als Helfer bei Fallsucht, worauf die beiden Kinder zu seinen Füßen anspielen. Auf Grund der Gesichtsformen mit dem breiten Unterkiefer, der streng frontalen Darstellungsweise und der typischen Faltung der Gewänder darf man davon ausgehen, daß diese Relieffiguren und drei der Schreinfiguren, der hl. Petrus und die Heiligen Kosmas und Damian, schon ursprünglich zusammengehört haben.

Die beiden Tafeln – auch der Schrein übrigens – mit dem reichlich aufgelegten Gold auf Gewändern und den gemusterten Teppichen hinter den Figuren haben ein festliches Gepräge. Bemerkenswert sind die teilweise von Rankenwerk überdeckten, gemalten Landschaften im oberen Tafelbereich und auf der Schreinninnenseite, besonders die wirklichkeitsnah gemalte mittelalterliche Stadtkulisse und der büßende hl. „Hieronymus in der Wüste“ auf der Ursulatafel.

Die Predella mit den vier lateinischen Kirchenvätern, dem hl. Ambrosius, Bischof von Mailand, Papst Gregor dem I., dem hl. Hieronymus in Kardinalsrobe und dem hl. Augustinus, Bischof von Hippo, zeigt den Maler von einer ganz anderen Seite. Wir sehen die Heiligen, denen – was selten vorkommt – auch die 4 Evangelistensymbole beigegeben sind, in ihren Studierstuben, vertieft in das Studium oder beim Abfassen von hl. Schriften. Die Wiedergabe des Interieurs und seiner Ausstattungsstücke, besonders das große Schreibpult in der Mitte, sprechen für einen Maler von großer Liebe zum Detail. Somit gibt gerade die Predella Zeugnis von der subtilen Malweise des unbekanntenen Künstlers und zeigt eine klösterliche Schreibstube, ein sogenanntes Scriptorium.

### *Das Huster-Epitaph*

Das Huster-Epitaph im Chorscheitel der Kirche, ein schlichtes Triptychon mit Predella, hat ohne verändernde Eingriffe sein ursprüngliches Aussehen bewahrt. Es wurde, wie die Wappen auf der Predella verraten, von dem Dinkels-

bühler Goldschmied Hans Huster und seiner Ehefrau Margarete Huster, geb. Baumann, gestiftet<sup>16</sup>. Beide Eheleute sind mit ihrer großen Kinderschar auf der Predella abgebildet, darüber hinaus sind ihre Todesdaten auf zwei Schriftbändern festgehalten, 1508 für Hans Huster und 1514 für seine Ehefrau. Es ist demnach davon auszugehen, daß das Triptychon etwa um 1515 entstanden ist. Die Mitteltafel stellt die Heilige Sippe dar. Auf den Innenseiten der Flügel sind die Heiligen Barbara und Katharina zu sehen, auf den Außenseiten die Apostel Jakobus d. Ä. und Matthias (Abb. 30).

Die Heilige Sippe war ein beliebtes Bildthema des späten Mittelalters, das sich aus dem „Trinubium Annae“ herleiten läßt, und das mit wechselnder Personenzahl die Nachkommen der hl. Anna, der Mutter Mariens, darstellt. Sowohl Adel als auch Patrizier und Bürgertum bevorzugten gerade dieses Thema, um eigene Familienpolitik religiös zu legitimieren. Dieser Gedanke tritt bei dem Huster-Epitaph offensichtlich zurück. Die Themenwahl weist eher auf Heiligenverehrung und damit auf die fromme Haltung der Stifter hin.

In der Mitte sitzen auf einer Bank die mädchenhafte Gottesmutter, die nicht den Schleier der verheirateten Frau trägt, mit dem lebhaften Jesusknaben und die matronenhafte hl. Anna, nach der das Kind die Arme ausstreckt. Hinter den beiden Frauen stehen links der Nährvater Joseph mit grauem Haar und bärtig, rechts zwei Männer. Einer mit Gebetsschnur muß der erste Ehemann von Anna, Marias Vater Joachim, sein. Der Mann daneben im roten Gewand könnte einen der beiden anderen legendären Ehemänner von Anna darstellen, vielleicht Kleophas. In einem Rundbogenfenster hinter der Bank erscheint über Wolkenwirbeln in hellem Licht Gottvater und der Heilige Geist als Taube. Sie sollen an die göttliche Herkunft des Knaben erinnern und mit ihm zusammen die heilige Dreifaltigkeit versinnbildlichen. Zudem hat der Künstler auf die auserwählte Stellung der weltlichen Ahnen Jesu in origineller Form hingewiesen. In den Hohlkehlen, die das Fenster rahmen, erscheinen Figürchen mit einem Spruchband, das sie wie einen Ehrenbogen über die Sippe ausbreiten. Darauf ist zu lesen: „Quam pulchra est casta generatio, Sap 4“ – „Wie schön ist dieses heilige Geschlecht!“

Als Künstler wurde schon früh und sicher zu Recht der Maler Sebastian Dayg genannt, der von 1508 bis 1554 in Nördlinger Steuerbüchern erscheint. Er hat zeitweise mit dem berühmten Hans Schäufelein zusammengearbeitet und geriet deshalb auch künstlerisch in Abhängigkeit zu ihm, wie man beson-

16 H. Weissbecker, Wappenzeichnungen, Huster: Tafel XI, Bild 113 und Baumann: Tafel II, Bild 14.

ders an der Gesichtsbildung von Maria erkennen kann. Weitere Stilmerkmale, etwa die hier zu grob gezeichneten Hände der Figuren und die eigenwillig gefalteten Gewänder, lassen sich noch auf anderen Werken nachweisen, etwa auf einer Tafel „Abschied der Apostel“ in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe, die dort aber der Schüfelein-Schule zugerechnet wird.

### *Der Sebastiansaltar*

Zu den beeindruckendsten alten Werken in der Kirche gehört der Sebastiansaltar im südlichen Seitenschiff. Ein bis heute unbekannt gebliebener Maler hat diesen Altar wahrscheinlich im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gemalt.

Bei geschlossenen Flügeln kommen zunächst fast lebensgroß die Heiligen Christophorus und der Apostel und Pilgerheilige Jakobus d. Ä. ins Blickfeld. Erst bei geöffneten Flügeln wird die dreiteilige Mitteltafel mit der Darstellung des gemarterten hl. Sebastian und andächtig zu ihm aufblickenden Armbrustschützen sichtbar. Neben dieser realistisch aufgefaßten, ganz in den Vordergrund gestellten Gruppe treten die vier Heiligenlegenden auf den Innenseiten der Flügel optisch etwas zurück. Das obere Bild des linken Flügels schildert verschiedene Lebensstationen des hl. Sebastian, im Bildvordergrund jedoch groß die Bekehrung zum Tode Verurteilter durch den Heiligen. Auf dem unteren Bild ist eine legendäre Begebenheit vom frommen Wirken der hl. Elisabeth von Thüringen zu sehen. Auf dem rechten Flügel soll die obere Szene nach vorherrschender Meinung Papst Martin I. darstellen, der im 7. Jahrhundert lebte und die Irrlehre des Monotheletismus bekämpfte. Das Bild zeigt demnach die Verteidigung der Irrlehrer vor dem Papst. Das untere Bild schildert das Martyrium der hl. Afra. Auf der Predella schließlich wird die Grablegung des hl. Sebastian mit großer Trauergemeinde vor dem Hintergrund einer Stadtansicht gezeigt. Diese soll nach Karl Busch den mittelalterlichen Marktplatz von Dinkelsbühl wiedergeben (Abb. 31–35).

Da für die Haupttafel das Bild des hl. Sebastian gewählt wurde und die Schützen andächtig und als nicht am Martyrium beteiligt dargestellt werden, gilt der Altar als Stiftung der Schützenbruderschaft, die es im 15. Jahrhundert, vielleicht auch schon früher, in Dinkelsbühl gab<sup>17</sup>. Schützengilden und Sebastiansbruderschaften sahen im hl. Sebastian ihren Schutzpatron. Da er als Überwinder des Todes gilt, weil er sein erstes Martyrium überlebt hat, wurde er im

17 Wie Anm. 11; ebenso Bayr. Städtebuch, Teil 1, Stgt., Berlin, Köln 1971, S. 155, Nr. 11b.

späten Mittelalter zusammen mit dem hl. Rochus auch als Helfer bei Pestepidemien angerufen. Christophorus, auch Christusträger, war ein Riese aus kanäischem Geschlecht, der lange auf der Suche nach dem mächtigsten König und einem angemessenen Dienst war. Nach vergeblichen Versuchen kam er eines Tages an einen Fluß, wo ihm ein Einsiedler von Christus und seiner göttlichen Macht erzählte. Von diesem frommen Mann ließ sich Christophorus überreden, Menschen über den gefährlichen Fluß zu tragen. Als dann eines Tages ein Kind diesen Dienst begehrte, sollte dies der Wendepunkt im Leben des Riesen werden. Denn die anfangs als leicht empfundene Arbeit wurde für ihn zunehmend schwerer, bis er zuletzt meinte, die Last der ganzen Welt auf seinen Schultern zu tragen. Erst nach geglückter Flußüberquerung gab sich das Kind als Christus zu erkennen und Christophorus erkannte in ihm seinen neuen Herrn und endlich eine angemessene Aufgabe (Abb. 36).

Bereits diese Darstellung verrät einen befähigten Maler mit feinem Gespür für Farben und Lichtwirkungen und für effektvolle Details. Schon das Pilgerbrot im aufwendig gestalteten Brotbeutel am Gürtel, übrigens genau in der Bildmitte, macht nachhaltig darauf aufmerksam, daß Christophorus als Patron der Reisenden gilt. Und obwohl es sich hier um eine beruhigte Komposition handelt, wird doch der rote Mantel des Riesen so bewegt gezeigt, daß er genau die beiden Figuren hinterfängt und so vor dem blauen Himmel zu ihrer Akzentuierung beiträgt. Vor allem ging es dem Maler darum, den Moment der schier unerträglich werdenden Last kurz vor Erreichen des rettenden Ufers durch zwei gegensätzlich wirkende Kräfte sichtbar zu machen. Auf der einen Seite verlagert das auf dem Nacken des Riesen sitzende Kind sein ganzes Körpergewicht auf dessen rechte Schulter und übt noch dazu mit der kleinen goldenen Weltkugel Druck auf die Stirn des Riesen aus. Auf der anderen Seite versucht Christophorus dem entgegenzuwirken, indem er breitbeinig durch das Wasser wadet, einen Baumstamm zu Hilfe nimmt und sich dabei mühsam mit den Zehen im Flußsand festzuhalten versucht. Aber auch sein gebeugter Körper und der ungläubige Blick zu dem kleinen Kind über ihm lassen die Schwere der Aufgabe erahnen. Des Malers realistische Erzählweise äußert sich in gleicher Weise an der Szene „Martyrium der hl. Afra“, ganz besonders an den verschiedenen Reaktionen der Schergen, die das Feuer schüren. Künstle führt diese Szene als beispielhaft krasse Darstellung des Aframartyriums an<sup>18</sup>. Bei den übrigen Heiligenlegenden fallen besonders die prachtvollen zeitgenössischen Kostüme der Akteure auf.

18 Künstle, Ikonographie der Heiligen, Freiburg 1926, S. 35.

Die große Sebastianstafel jedoch stellt den Höhepunkt dieser Malerei dar. Unter Verzicht auf jegliches schmückende Beiwerk wird das erlittene Martyrium des Heiligen den ehrfürchtig versammelten Armbrustschützen nahegebracht. Lebensgroß, fast wie Christus am Kreuz, hängt Sebastian an eine Astgabel gebunden und präsentiert seinen von Pfeilen durchbohrten Leib. Helles Licht von links beleuchtet die tiefen, heftig blutenden Wunden, aber auch das jugendliche Gesicht mit den blonden Haarlocken, zu dem der düstere Gesichtsausdruck in besonderem Kontrast steht. Stumm stehen die Armbrustschützen mit geschulterten Armbrüsten vor dem Gemarterten oder sind in die Knie gesunken. Nur die weißen Wolken am Himmel suggerieren Bewegung und Dramatik in diesem Moment der Stille. Auffallend ist aber auch die lebendige Charakterisierung der einzelnen Schützen, die wohl aus diesem Grunde als Stifterporträts anzusehen sind. Einen besonderen Blickfang stellt der linke, kniende Schütze im geschlitzten Wams und der gestreiften Hose dar, da er an eine ähnliche Figur von Hans Holbein d. Ä. erinnert, die fast an der gleichen Stelle am Sebastiansaltar von 1516 in der A. P. in München auftaucht. Wer aber war der Maler dieses Werks? In der Literatur wird er gelegentlich der weiteren Donaueschule zugerechnet. Daneben wurden aber auch Hans Burgkmair aus Augsburg und vor allem Hans Schäufelein aus Nördlingen als Maler genannt. Jedoch reichen die vorgefundenen Stilmerkmale nicht für eine eindeutige Zuschreibung aus. Wahrscheinlich war es ein bis heute unbekannter Maler, vielleicht ein Geselle der Schäufelein-Werkstatt, da sich von diesem eine Zeichnung erhalten hat, die den hl. Christophorus in sehr ähnlicher Haltung zeigt<sup>19</sup>.

Offen bleibt auch die Frage hinsichtlich der Originalität des Altars. Denn es fallen Unstimmigkeiten an der Altarkonstruktion auf, insbesondere an dem getreppten oberen Rand der großen Mitteltafel, der nicht den gerade abschließenden Flügeln entspricht, obwohl diese Abweichung geschickt von neugotischem Ornament überdeckt wurde. Immerhin fand auch G. Waagen schon 1843 zwei verschiedene, fragmentarische Werke vor<sup>20</sup>. Für diesen Widerspruch bieten sich zwei Erklärungen an. Entweder wurde der alte Sebastiansaltar schon frühzeitig in Einzelteile zerlegt, wobei Verbindungselemente verloren gingen, oder es handelt sich tatsächlich um zwei verschiedene Fragmente, die von Sickinger zu einem neuen Altar zusammengefügt wurden. Hierüber könnte allerdings nur eine technische Untersuchung näheren Aufschluß geben.

19 Federzeichnung, dat. 1519, Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Abb. in Fr. Winkler, Die Zeichnungen H. Süß v. Kulmbachs u. H. Leonhard Schäufeleins, Berlin 1942, Abb. 63.

20 Siehe Zitat S. 56.