



**Evangelische
Kirchengemeinde
Bopfingen**

Gefördert durch:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

aufgrund eines Beschlusses
des Deutschen Bundestages



herlin
reloaded
1472 - 2022

550-Jahre Herlin-Retabel
Zeitzeuge aus dem
späten Mittelalter





550-Jahre Herlin-Retabel

Zeitzeuge aus dem späten Mittelalter

Das Herlin-Retabel ist eines der ganz wenigen spätmittelalterlichen Retabel, die heute noch an ihrem ursprünglichen Platz stehen.



BEATISSIMUS SANCTUS TOLLENI PATRIS
SITUS PROPTER SUAM
placuit deus sem
und Eng p m

...
...
...
...

Inhalt

Vorwort	9
St. Blasius-Kirche, Stadtkirche Bopfingen	11
„herlin reloaded, 1472 – 2022“ Das Kunstprojekt zum 550jährigen Jubiläum des Herlin-Altars Texte von Sabine Heilig	13
Andrea Kugler Friedrich Herlin (um 1430–1500) – Meister des Bopfinger Hochaltars und Malerunternehmer in Nördlingen	43
Jochen Ansel, Mascha Grishina, Katja Lorenz, Friederike Neumann, Chiara Schweizer Das Altarretabel des Friedrich Herlin in der Blasiuskirche in Bopfingen	53
Berndt Hamm „Als die Altäre Flügel bekamen“ – Der Herlin-Altar der Reichsstadt Bopfingen (1472) als Zeugnis der Religiosität seiner Zeit	73

Vorwort



Im Jahr 2022 jährte sich die Aufstellung des Altar-Retabels aus der Werkstatt Friedrich Herlins in der heute evangelischen Stadtkirche St. Blasius in Bopfingen zum 550. Mal. Das ist ein besonderes Ereignis, denn dieser Flügelaltar aus dem späten Mittelalter stellt ein Kunstwerk besonderer Qualität dar. Darüber hinaus ist es wahrlich erstaunlich, dass er die politischen und religiösen Umbrüche der letzten Jahrhunderte unversehrt an Ort und Stelle überstanden hat. Aus Anlass dieses Jubiläums haben sich die Evangelische Kirchengemeinde und die Stadt Bopfingen zusammengetan, um dieses Kunstwerk neu in den Mittelpunkt zu stellen.

Als erster Schritt erfolgte dazu eine gründliche Bestandsaufnahme des baulichen Erhaltungszustands des Retabels durch ausgewiesene Experten des Landesamtes für Denkmalpflege in Baden-Württemberg und der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Diese bescheinigten ihm eine solide Grundsubstanz, empfahlen aber eine gründliche Reinigung und Wartung und regten weitergehende technologische Untersuchungen an. Sowohl die Wartungsmaßnahmen als auch die wissenschaftlichen Untersuchungen konnten im Laufe des Jahres 2021

durchgeführt werden. Sie brachten viele neue Erkenntnisse ans Licht, von denen Auszüge durch diesen Jubiläumsband nun der breiten Öffentlichkeit vorgestellt werden können.

Neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Flügelaltar fand Ende des Jahres 2022 auch eine Kunstausstellung in der Stadtkirche St. Blasius statt. Unter dem Titel „herlin reloaded 1472-2022“ wurden sieben Künstlerinnen und Künstler eingeladen, sich mit ihren spezifischen Zugangsweisen mit dem mittelalterlichen Kunstwerk auseinanderzusetzen. Die Ergebnisse dieser künstlerischen Beschäftigung sind ebenfalls in diesem Band versammelt. So dokumentieren sowohl die wissenschaftlichen als auch die künstlerischen Beiträge dieses Bandes, dass das Altar-Retabel in Bopfingen auch heute noch die Menschen in seinen Bann zieht.

Danken möchten wir allen, die Beiträge für diesen Jubiläumsband zur Verfügung gestellt haben und sich im Rahmen des Altarjubiläums in unterschiedlicher Weise eingebracht haben. Bedanken möchten wir uns auch bei der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie der gemeinnützigen Wider Sense TraFo gGmbH, die über das Programm „Kirchturmdenken“ (Soforthilfeprogramm Sakralbauten) sowohl die Kunstausstellung als auch die Veröffentlichung dieses Jubiläumsbandes finanziell unterstützt haben.

Ein herzliches Dankeschön auch an alle bekannten und unbekanntenen Spenderinnen und Spender, ohne die die Erhaltung dieses Kunstwerks auf Dauer nicht geleistet werden könnte.

Nun wünschen wir allen bei der Lektüre und Betrachtung des vorliegenden Jubiläumsbandes viel Vergnügen!

*Bürgermeister Dr. Gunter Bühler
und Pfarrer Steffen Schmid*

St. Blasius-Kirche, Stadtkirche Bopfingen



Der Ursprung der damals hölzernen St. Blasiuskirche geht auf die Alemannen zurück. Nachdem die Franken versuchten, das alemannische Gebiet vollständig ins Fränkische Reich einzugliedern und in der Region die Steinbauweise einführten, entstand auch in Bopfingen eine erste steinerne Kapelle. Dazu wurden teilweise vorgehauene Steine aus der Römerzeit verwendet. Um das Jahr 1100 lässt sich ein romanischer Neubau datieren. Vermutlich war die Kirche schon damals dem hl. Blasius geweiht, erstmals bezeugt wurde das im Jahr 1299. Nach einer Schenkung einer Reliquie des hl. Blasius im Jahr 1465 wurde der Entschluss gefasst, für diese Schenkung einen repräsentativen Aufbewahrungsort zu schaffen – das Altar-Retabel aus der Werkstatt Friedrich Herlins. Dieser 1472 vollendete und bis heute erhalten gebliebene Flügelaltar stellt das unumstrittene Schmuckstück der St. Blasius-Kirche dar.

Ein weiterer Höhepunkt des Chorraums ist das Sakramentshäuschen, das 1510 geschaffen wurde und von den finanziellen Möglichkeiten dieser Zeit zeugt. An der nördlichen Außenwand des Kirchenschiffs entstanden 1599 der Treppenturm sowie der Außenaufgang zur neu errichteten Empore, die aufgrund der Einführung von Sitzplätzen benötigt wurde. Sowohl die Kanzel als auch der neue

Altar sind sehr schlicht gestaltet und treten optisch kaum in Erscheinung. Gemeinsam mit dem spätmittelalterlichen Taufstein weisen sie auf die drei Hauptstücke des evangelischen Bekenntnisses hin: Taufe, Abendmahl und Predigt. Insgesamt ergibt sich damit ein abgerundetes Erscheinungsbild, das dem geschichtlichen Erbe seinen Platz lässt und bis in die Gegenwart reicht.



„Herlin reloaded, 1472 – 2022“

Das Kunstprojekt zum 550jährigen
Jubiläum des Herlin-Altars
Texte von Sabine Heilig



Das Jubiläum des Flügelaltars von Friedrich Herlin (um 1430-1500) im Chor der Evangelischen Stadtkirche St. Blasius in Bopfingen war Ausgangspunkt der Überlegung, ob sich zeitgenössische Künstler*innen von diesem herausragenden Zeugnis spätmittelalterlicher Kunst anregen lassen und wie sie es aus heutiger Sicht interpretieren. In der Auseinandersetzung damit sollten Bildwerke entstehen, die nicht nur stilistisch, sondern auch gattungsübergreifend auf den historischen Herlin-Altar reagieren. So wurden bewusst Künstler*innen aus den unterschiedlichsten Sparten und mit verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen angesprochen, aus den Bereichen Bildhauerei, Malerei, Installation, Textil- und Medienkunst. Darüber hinaus war es der Wunsch der Veranstalter, Kunstschaaffende aus den benachbarten Regionen Baden-Württemberg und Bayern einzuladen.

reloaded

Mit Friedemann Blum aus Königsbronn, Paul und Nicolaz Groll aus Lauchheim/Karlsruhe und Andreas Welzenbach aus Aalen, mit Marianne Ranftl, Nathalie Schnider-Lang und Alexander Wachtel aus Nördlingen wurden sieben Kunstschaaffende gefunden, die sich dieser Aufgabe nach eingehender Besichtigung von Stadtkirche und Altar in jeweils eigenen Ansätzen widmeten. Im Ergebnis bezeugen ihre Werke aus Keramik, Holz, in Öl oder Acryl auf Leinwand, im Pigmentdruck auf Aludibond, aus Eisenblech und aus Textil den Facettenreichtum heutigen Kunstschaaffens. Manche Arbeiten antworten konkret auf das historische Vorbild, andere interpretieren die vorgefundene Situation frei im Zusammenhang mit Herkunft und Aufstellungsort des Flügelaltars. In allen Exponaten ist die Hochachtung der Künstler*innen vor dem 550 Jahre alten und noch weitestgehend original erhaltenen Kunstwerk zu spüren. Der Titel der Ausstellung „herlin reloaded“ will darauf hinweisen, denn „reloaded“ – neu geladen oder nachgeladen – kann nur etwas werden, was bereits einen Gehalt, respektive eine Bedeutung hat.



Friedemann Blum

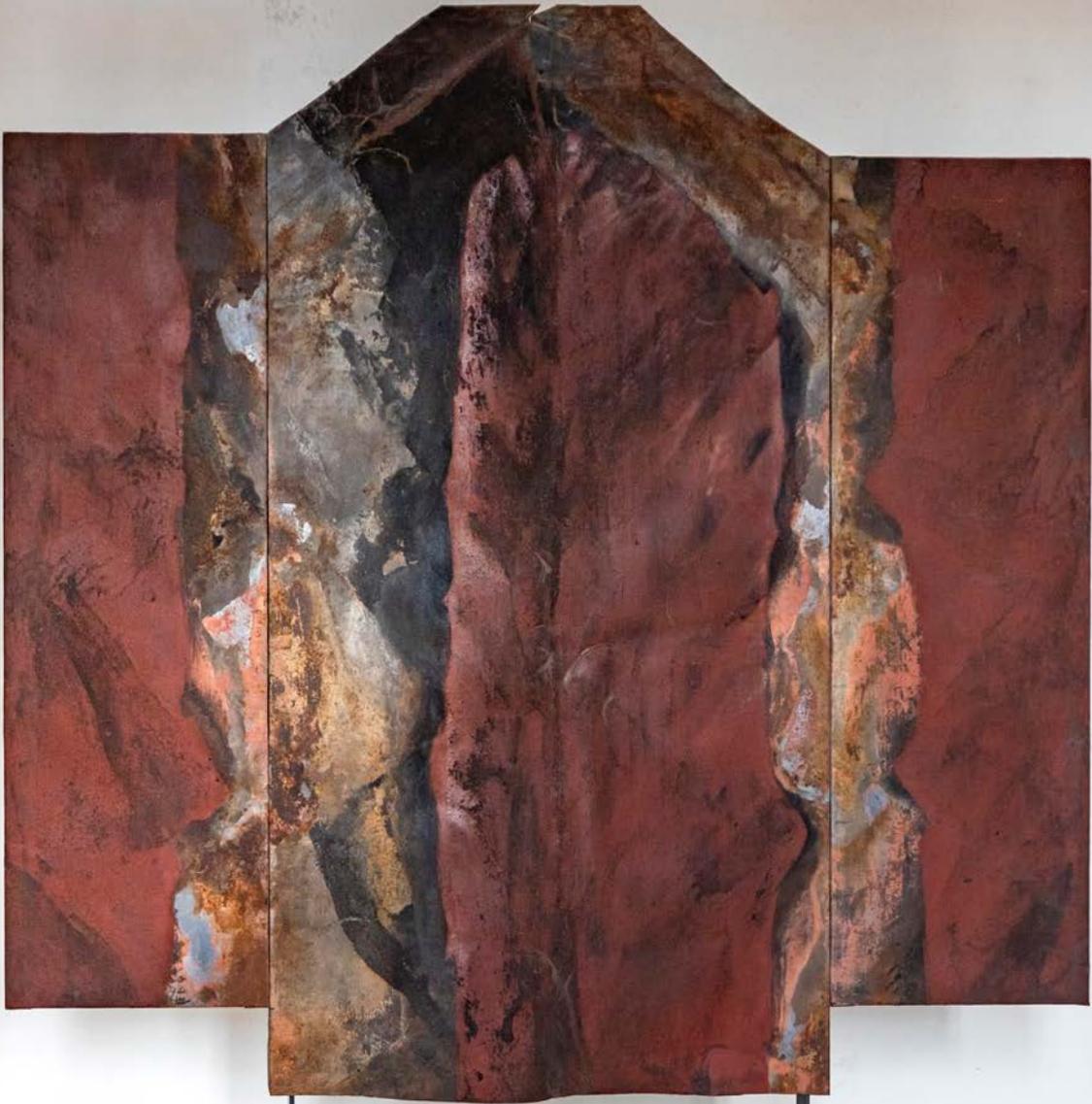
De martyrio Sancti Blasii, 2022

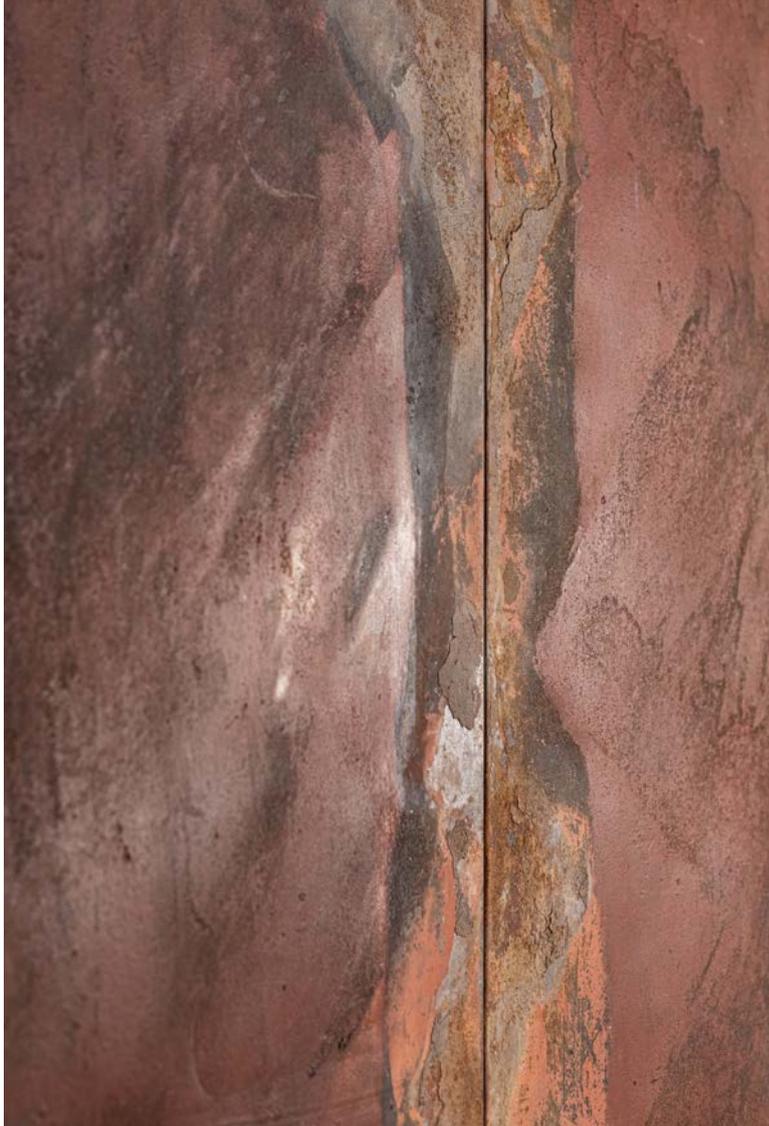
„Über das Martyrium des Heiligen Blasius“, so der Titel des Werks von Friedemann Blum, berichten die äußeren Altarflügel des Herlin-Altars. Links ist die Gefangennahme des Bischofs und seine Vorführung beim Stadthalter zu sehen. Auf dem rechten Außenflügel hängt Blasius nackt und gefesselt an einem hölzernen Viereckgerüst und wird von den Schergen mit eisernen Wollkämmen gemartert. In der Blasius-Legende heißt es, der Arzt und Bischof von Sebaste versteckte sich, um der Verfolgung zu entgehen, in einer Höhle, wo er sich um die Tiere kümmerte und von ihnen geschützt wurde. Als ihm Christus offenbarte, dass die Zeit seines Martyriums gekommen sei, verließ er jedoch sein Versteck und wurde ins Gefängnis geworfen. Herlin zeigt auch diese Szene im rechten Außenflügel und den Heiligen mit Bischofsmütze in einem Turm durch ein vergittertes Fenster. Ebenfalls als Bild im Bild dargestellt und über beide Tafeln verteilt wird die Geschichte der Witwe erzählt, die ihr einziges Schwein durch einen Wolf verloren hatte. Blasius bekommt von der Frau, die das von ihm gerettete Schwein dankbar für ihn geschlachtet hat, Essen und Licht gereicht.

Friedemann Blum konzentriert sich in seiner künstlerischen Umsetzung des Herlin-Altars auf einen Aspekt dieser Legende. Das grausame Martyrium des Heiligen Blasius stellt er nicht abbildend dar, sondern übersetzt die Vorstellung von Verfolgung, Verletzung, Schmerz und Tod über sein verwendetes Material. Die verzinkten Eisenbleche, die zur Verarbeitung kamen, und aus dem der Künstler die dem spätgotischen Flügelaltar entsprechende Form eines Triptychons gestaltet hat, entstammen dem Dach des alten Schlachthofs in Aalen. Auch die Bleche haben Leiden hinter sich, so Blum, erzählen eine Geschichte. Reste von Lackfarbe, Bitumen und Zementspuren sind darauf zu entdecken. Auf den Rückseiten der Bleche sind noch die Abdrücke der Dachlatten und damit ihre ursprüngliche Verwendung erkennbar. Dass Friedrich Herlin nicht nur als Maler, sondern auch als Altarbauer tätig war, habe für ihn den Ausschlag gegeben, aus einzelnen Eisenblechen diese Altarform zu bauen, erklärt der Künstler. Dabei hat er die Oberflächen der Bleche nicht verändert, sie lediglich an den Rändern abgekantet und zu einem Ganzen miteinander verbunden. Es ist nicht nur die Farbigkeit des Werks, die Analogien zur Vorstellung einer Folterszene wecken, sondern auch die Assoziation einer figürlichen Form, eines Torsos, im mittleren Bild. So dachte Blum bei seiner Gestaltung zugleich an die ebenfalls in der Legende beschriebene Enthauptung des Heiligen und seiner zwei Gefährten. Im Mittelteil dominiert eine rostrote, ziegelartige Farbe, die sich auf den beiden Seitenteilen wiederfindet. Eine Verbindung zwischen den drei

Tafeln schaffen malerische, weißlich-graue bis ockerfarbene Partien, die vom unteren Rand bis nach oben spitz zulaufen und sich rahmenartig um das Mittelbild erstrecken. Die Vorstellung einer abstrakten Malerei, die von den Oberflächen des Werks ausgeht, resultiert aus der gegenstandslosen Komposition mit ihren feinen, die alten Bearbeitungsspuren dokumentierenden Farbnuancen. Dass die vielfältigen Zeugnisse der ursprünglichen Bestimmung und die Zeitspuren bei der Gestaltung mit im Spiel sind, ist Teil des künstlerischen Konzepts.

Friedemann Blum ist in seinem Schaffen oft der Geschichte eines Materials auf der Spur, legt wie ein Restaurator Schichten und damit Bedeutungsebenen frei, aber in diesem Fall ohne sie abzutragen, sondern vielmehr über die äußere Annäherung. Dass die Bleche von einem Schlachthof kommen, in dem Tiere getötet wurden, erschließt sich für die Betrachtenden zunächst nicht und muss erklärt werden. Die erste Hinführung erfolgt also über die Ästhetik des Objekts. Doch schon die angegriffene und bewitterte Struktur, die gedämpfte Farbigkeit und ihre an Vergänglichkeit, an Erde, Staub und Verwesung erinnernde Materialität lässt nicht nur inhaltliche Parallelen zum historischen Vorbild zu. Denn die prachtvollen Altarbilder Friedrich Herlins wurden zuletzt im 19. Jahrhundert umfangreich restauratorisch überarbeitet. Wäre der Altar in den 550 Jahren seines Bestehens unverändert geblieben, stände er uns sicher nicht so unversehrt gegenüber, sondern hätte ebenfalls Patina angesetzt.





Friedemann Blum
De martyrio Sancti Blasii, 2022

Verzinktes Eisenblech, Lackfarben,
Bitumen, Zement, Holz, Eisen
219 x 173 x 60 cm (mit Stützfüßen)

Friedemann Blum

1952 geboren in Lauingen an der Donau

1973-75 Studium an der FKS Stuttgart

1975-80 Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart bei den Professoren Groß und Schellenberger

1980 Kunstpreis der Stadt Schwäbisch Gmünd

seit **1979** Einzel- und Gruppenausstellungen

seit **1993** Arbeiten im Zusammenhang mit Raumsituationen

seit **1995** Wandbildabnahmen und Installationen

lebt und arbeitet in Königsbrunn

www.friedemannblum.de

Nicolaz Groll

10111000000, 2022

11111100110, 2022

Binärcodes als Werktitel zu „herlin reloaded“ – vielleicht übersetzen am ehesten die beiden Arbeiten auf Aludibond von Nicolaz Groll den Ausstellungstitel zum 550jährigen Bestehen des Bopfinger Herlin-Altars. Sein Konzept hat „loaded“, englisch für „geladen“ bzw. „reloaded“ für „neu geladen“ wortwörtlich in ein künstlerisches Prinzip übertragen. Zu sehen ist in beiden Fällen das verpixelte Motiv der Madonna aus dem Mittelteil des Altars; zum einen in Farbe, zum anderen in Schwarz-Weiß. Der Grafikdesigner arbeitet bei seinem künstlerischen Werk mit digitalen Daten.

Interessant ist in dem Zusammenhang, dass im Mittelalter das reine, weiße Sonnenlicht als Geschenk Gottes galt und das Vermischen von Farben als Verstoß gegen die Naturordnung betrachtet wurde. Insofern erklärt sich auch die reine, kontrastreiche Farbigekeit mittelalterlicher Altäre. Die aktuellen Untersuchungen der Farbfassungen der Skulpturen des Herlin-Altars haben ergeben, dass sie über die fünf Jahrhunderte hinweg lediglich drei Fassungsphasen aufweisen, wobei die heutige, letzte Fassung Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte und diese die ursprüngliche Polychromie nicht wesentlich veränderte (dazu der Aufsatz hier im Katalog Seite 53).

Maria mit dem Kind aus dem Herlin-Altar sitzt auf einem besonderen Kissen auf einer Bank vor einem von Engeln gehaltenen Ehrenmantel und wird von zwei weiteren Engeln im Hintergrund gekrönt. Das Jesuskind auf ihrem rechten Unterarm greift zur großen

Weintraube, die Maria vor sich hält – ein Symbol für die Passion Christi. Die prachtvolle, kostbare Farbigekeit der Gewänder, der goldene, rot gefütterte Mantel der Maria, ihr hochgegürtetes, mit einem blau-goldfarbenen Muster versehenes Kleid, das ebenfalls gemusterte, rote Ehrentuch im Hintergrund, die dunkelgrün gehaltene Fassung der Engel und die hell aus dem Bild heraustretende Hautfarbe der Figuren, das Inkarnat, wurden in ihrem digitalen Pendant in leuchtenden Farbfeldern wiedergegeben.

Die gepixelten Darstellungen von Nicolaz Groll zeigen die Madonna unscharf. Die Bildraasterung ist in rechteckige Formen übersetzt, die wiederum durch kleine Punkte strukturiert werden. Trotz der Verfremdung sind Maria und das Jesuskind zu erkennen, vor allem, je weiter man sich von der Darstellung entfernt. Durch die digitale Bearbeitung gehen Details verloren. Das Motiv wird auf seine Umrisse reduziert und erscheint ähnlich einer Tapiserie wie eine Stickerei auf gitterartigem Grund oder wie ein Mosaik aus tausenden Steinchen.

Das zweite Bild gibt das Motiv seitenverkehrt und in einer schwarz-weißen Übersetzung wieder. Nicolaz Groll begründet seine prinzipielle Zurückhaltung gegenüber Farben damit, dass Farbsättigung und Kontrast bei der Übertragung von digitalen Bildern im Vergleich zu den Bildschirmdarstellungen verlieren, so auch hier im Druck auf die gebürsteten Aluminiumtafeln. Das Weiß und Schwarz im Display sind jedoch mit der gedruckten Version nahezu identisch.



Der optische Eindruck ist im Vergleich zur farbigen Version ein völlig anderer, denn durch die farbliche Reduzierung wird der Fokus stärker auf die Struktur der Farbfelder und die Materialität des Untergrundes gelenkt. So spielen die sich im Umgebungslicht spiegelnden Aluminiumflächen bei der Gesamtwirkung des monochromen Bildes eine große Rolle. Die durch Pixelwiederholungen neu entstandenen Kompositionen stellen so etwas wie ein Konzentrat des Ursprungsmotivs dar.

Übertragen in die Welt der Zahlen wird die Wirklichkeit berechenbar. So hat bereits Galileo Galilei 1623 festgestellt, dass „das Buch der Natur in der Sprache der Mathematik geschrieben ist.“ Das Denken in mathematischen Systemen bestimmt das künstlerische Werk von Nicolaz Groll, und nicht ohne Grund hat er für die Titel seiner Arbeiten Binärcodes verwendet. Das grundlegende Prinzip für den Aufbau des digitalen Computers sind die zweidimensionalen Notationen 0 und 1. Die binäre Übersetzung der Jahreszahl 1472 lautet 10111000000, diejenige von 2022 11111100110. Numerische Codes sind zu einem fundamentalen Element des Lebens geworden. Mit Zahlen lassen sich Objekte, Wörter, Töne oder Bilder konstruieren und als solche wieder zurückverwandeln. Damit erreicht die Welt der Daten eine unvorstellbare Reversibilität. Nicolaz Grolls gedruckte Herlin-Rezeption setzt so gesehen noch an einem weiteren Aspekt digitaler Möglichkeiten an, der Simulation von Dreidimensionalität durch Algorithmen und Programmiersprachen. Und man kann die digitalen Daten heutzutage sogar leicht wieder in eine dreidimensionale Madonna umwandeln.



Nicolaz Groll
11111100110, 2022

Aluminium gebürstet,
100 x 140cm



Nicolaz Groll
10111000000, 2022

Aluminium gebürstet,
100 x 140cm



Nicolaz Groll

1982 geboren in Aalen

Studium der Visuellen Kommunikation an der
Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

Tätig als Grafiker, Designer und Lehrbeauftragter
am Karlsruher Institut für Technologie

lebt und arbeitet in Karlsruhe

www.groll.xyz



Paul Groll

Nicht nur zur Weihnachtszeit, 2022

Heilige Nacht, 2022

Welch eine Pracht, der geöffnete spätmittelalterliche Flügeltaltar der Bopfinger St. Blasius-Kirche.

Das Mittelteil mit kostbar farbig gefassten Holzskulpturen, Maria mit dem Jesuskind als Traubenmadonna in der erhöhten Mittelnische und von Engeln umgeben. Flankiert von den beiden Nothelfern, dem Heiligen Blasius links und dem Heiligen Christopherus in der rechten Nische. Bisher fehlen zuverlässige Hinweise, wer die Skulpturen des Altars geschaffen hat. Die Tafelbilder der beiden Altarflügel stammen gesichert von Friedrich Herlin, dem in Nördlingen ansässigen, gefragten Maler und Altarbauer, der hier auf den geöffneten Seiten – dem traditionellen Kanon folgend – Szenen aus dem Leben Christi wiedergegeben hat. Die Sonntagsansicht des Altars, der ursprünglich nur an Fest- und Feiertagen geöffnet wurde, strahlt in üppiger Formen- und Farbpracht. Aufwändige Verzierungen mit vergoldetem Maßwerk und hoch aufgebautem, kunstvollem Gesprenge unterstreichen die Bedeutung der heiligen Botschaften. Neben dem Gold als alles umfassende Farbe und Sinnbild des Göttlichen stechen vor allem Rottöne, auch das damals beliebte Zinnoberrot, hervor. Das kostbare Ultramarin, das schönste und edelste Blaupigment und zugleich die Marienfarbe, tritt nicht in Erscheinung. Marias blauer Mantel in der Geburtsszene ist in einem vergleichsweise dunkel gehaltenen Blauton wiedergegeben. Womöglich ist die zuvor hellere Farbe über die Zeit auch nachgedunkelt.

Paul Grolls Beschäftigung mit dem Herlin-Altar konzentriert sich auf die beiden Innenseiten der Flügel des geöffneten Altars, also auf die Darstellungen der Geburt Christi und die Anbetung der Heiligen Drei Könige, Motive, die viele gedankliche Verknüpfungen erlauben. So geschehen bei Groll, der für seine

malerischen Paraphrasen Vergleiche zur Literatur anführt. „Weihnachten“ von Ringelwitz, das „Epiphanienvest“ von Goethe und die Erzählung „Nicht nur zur Weihnachtszeit“ von Heinrich Böll seien ihm spontan dazu eingefallen. Und, Herlin zeige in der Stadtkirche ja auch das ganze Jahr über die Weihnachtsgeschichte, was ihn dazu animiert habe, einem seiner beiden Werke diesen Titel zu geben.

Das Gemälde „Nicht nur zur Weihnachtszeit“ greift die Geburtsszene auf, verortet die heiligen Figuren in einer zunächst schier unübersichtlichen Komposition aus Farbflächen und -formen. Dennoch, man erkennt die Maria mit offenem hellem Haar im oberen Zentrum des Bildes, darüber den leuchtend gelben Stern, der den Weg weist. Die Figur des Christuskindes ist nur durch ein kleines Köpfchen angelegt, auch die Gesichter der Heiligen sind mit wenigen Strichen, lediglich Augen, Nase und Mund markierend charakterisiert. Rudimentäre Rumpfformen, Beinpaare und andere figürliche Andeutungen lassen sich nach und nach identifizieren. Rechts steht, gut erkennbar, der Schwarze aus Herlins Werk. Ihm hat Groll die Weltkugel in die Hand gegeben und ihn damit als Überbringer der Heilsbotschaft Christi charakterisiert. Über dessen Kopf leuchtet in hellen Grüntönen der unbewaldete, stumpfe Bergkegel des Ipf, einst frühkeltischer Fürstensitz, als Hinweis auf die heutige Stadt.

Auffallend im Bild ist die häufig dargestellte Form einer Hand, meist nur mit drei Fingerausstülpungen, ein Kürzel, das zu Grolls malerischem Erkennungszeichen geworden ist. Die Hand, die zur Krone werden kann oder zum Flügel. So schwebt auch in diesem Bild ein Engel

von links ins Bild; gut sind die parallel ausgerichteten Beine zu erkennen. Bei Herlin schreitet der himmlische Bote von rechts aus dem Bildhintergrund vor der Silhouette einer Stadt auf die heilige Szene zu, schafft die Verbindung von realer, mittelalterlicher Welt mit dem Göttlichen im Vordergrund. Ungeachtet dieser konkreten Hinweise auf das Motiv, zu denen auch die Muster gehören, die auf die brokatartigen Gewänder Herlins hinweisen, und Einzelheiten wie der rote Schuh am unteren Bildrand, der symbolisch auf die Suche der Könige bei ihrer Wanderschaft deutet, ist Paul Grolls Schaffen hauptsächlich von den kontrastreichen, lebendigen Temperamenten seiner Farben bestimmt. Farbe, so hat der Maler einmal gesagt, sei für ihn das, was in der Musik die Melodie sei: „Die Farbe erzeugt Gefühl, die Form den Inhalt.“

Im Unterschied zur Dreikönigsszene wird das zweite Gemälde, die „Heilige Nacht“ in einigen Bereichen von der Farbe Schwarz bestimmt, die sich aber nicht als schwarze Bildgrundierung, sondern lediglich als Teil der sich aus vielen farbigen Flächen zusammengesetzten Komposition darstellt. Mehrere Engel, als fliegende Figuren zu erkennen, verkünden den Hirten die frohe Botschaft. Das ganze Bild lebt in der Bewegung des Farbauftrags und den dynamisch gesetzten Flächen von der Aufbruchstimmung der geschilderten Situation.

Er habe Tausende von Bildern im Kopf, so Paul Groll, Gedanken, die das von Farben überbordende Werk und die narrative Inhaltlichkeit erklären, für die der Betrachtende auch reichlich Fantasie braucht: „Ja, man soll das Bild lesen wie man ein Buch liest. So entdeckt man erst bei näherer Betrachtung die Botschaft.“



Paul Groll
Heilige Nacht, 2022

Öl auf Leinwand
100 x 120 cm



Paul Groll
Nicht nur zur Weihnachtszeit, 2022

Öl auf Leinwand
100 x 120 cm



Paul Groll

1953 geboren in Lauchheim

1972 Abitur Schubart-Gymnasium Aalen

1973-78 Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe bei den Professoren Georg Meistermann und Georg Baselitz

Studium der Kunstgeschichte

1975-78 Studium der Kunstwissenschaft an der Universität Karlsruhe

Mitglied im Berufsverband Bildender Künstler Baden-Württemberg

Grafikförderpreis der Firma Schwan-Stabilo

Preis „Ravenna sula tela“, Ravenna

Preisträger der Stiftung Sparkasse Esslingen-Nürtingen

Künstlerpreis der Theodosius Akademie, Kloster Hege

lebt und arbeitet in Lauchheim

www.paulgroll.de



Marianne Ranftl

Hommage à F. H., 2022

Kostbare Kleidung, sakrale Gewänder mit wertvollem Brokatbesatz, pelzverbrämte Mäntel und selbst bei den profanen Gewändern raffinierte Materialkombinationen, zierende Ornamente und kunstvolle Hüte, alles in kontrastreichen, leuchtenden Farben: die detailreiche, realistische Wiedergabe der spätmittelalterlichen Bekleidung springt im Bopfinger Herlin-Altar ins Auge.

Dem Material Stoff wurde in der Vergangenheit in der sakralen Kunst immer eine besondere Bedeutung zugewiesen, vor allem im Hinblick auf die Funktion seines Trägers. Denn Kleidung hat bestimmte Aufgaben. Sie bedeckt nicht nur, sondern schmückt und zeichnet ihren Träger*in aus, weist ihm in seiner Beschaffenheit und Farbigkeit einen Sinn zu. Besondere Kleidungsstücke finden vor allem in der Liturgie bis heute Verwendung. Textile Ausstattungen eines christlichen Kirchenraums hingegen sind nur an wenigen Stellen üblich gewesen. So gab es zwar durchaus Tapisserien und Malereien auf Stoff sowie Paramente, Fahnen oder z.B. Prozessionsbaldachine, die aber nur zu bestimmten Gelegenheiten in Gebrauch waren. Am bekanntesten ist vielleicht noch das Fastentuch, das in der Fastenzeit die Darstellung Jesu und das Kreuz verdeckt. 1998 hat die Nördlinger Textilkünstlerin Marianne Ranftl ein großes Fastentuch für die dortige St. Salvator-Kirche hergestellt.

Ihre „Hommage“ an Friedrich Herlin ist im Bereich der sakralen Textilkunst zu verorten. Mehrere ungleich lange, vertikale Stoffteile, die wie ein großer Vorhang im Kirchenraum hängen, bilden ein transparentes, zum Teil mehrschichtiges Objekt. Die einzelnen Bahnen sind nicht miteinander verbunden, sondern hängen frei, teilweise sich lose überlappend. Im Zentrum wurde auf weißem Stoff ein Motiv aus dem Herlin-Altar übertragen, und zwar die Gefangennahme des Heiligen Blasius auf der Außenseite des linken Altarflügels. Schwarze Konturen zeichnen die Umrisse der Darstellung in freier Gestaltung nach. Sie wurden jedoch nicht aufgemalt, wie man zunächst meinen könnte, sondern, da die Künstlerin nur mit textilem Material arbeitet, als dünnes Fliesband aufgebügelt. Bei genauem Hinsehen erkennt man Blasius und den hinter ihm stehenden Mann, dahinter die vereinfacht dargestellte Silhouette einer Stadt. Die links von ihm kniende Witwe, der sich der Heilige leicht zuwendet, wird bereits vom Rand angeschnitten. Die Umrisszeichnung ist auch eine Reminiszenz an den ehemaligen Künstlerfreund Georg Sternbacher, der Ende der 1970er Jahre die Glasfenster für die Bopfinger Kirche neu gestaltet hat. Zugleich hat sich Marianne Ranftl für ihre Arbeit formal an der Dreiteiligkeit des Altars orientiert und zwei seitliche Bereiche in Blautönen mit dem weißen Mittelteil kombiniert. In der Wahl ihrer Farben antwortet sie auf die Himmelsfarben Herlins, so dominieren Blau- und Goldtöne. Blaue Bänder, über die Goldstreifen lose geschwungen herabhängend, bilden einen kontrastreichen Übergang zu den seitlichen gazeartigen Stoffbahnen. In einer sind rote Stofffäden eingeknüpft, die symbolisch für die blutenden Wundmale des Heiligen Blasius stehen. Das mehrteilige, durchscheinende Textilobjekt, das zur massiven Form des Flügelaltars einen Gegensatz bildet, soll in seiner Machart auch an die Zerrissenheit der Kirchen und die Zweifel der Gläubigen erinnern.



Marianne Ranftl
Hommage à F. H., 2022

Textil
180 x 250 cm



Marianne Ranftl

1955 geboren in Höchstädt/Donau

1974 Abitur in Dillingen

1974-79 Kunststudium an der Universität München

1979/80 Staatsexamen für Kunsterziehung

1980-85 Kunsterzieherin in Nördlingen

ab 1980 Batikbilder auf Seide (Architekturmotive)

1982/83 Galerietätigkeit

ab 1990 Entwurf und Ausführung von Pullover-Unikaten

ab 1996 Nähbilder, Textil-Reliefs und Objekte

2001-18 Lehrtätigkeit

2003-18 Vorstandsmitglied des Kunstvereins Nördlingen

lebt in Nördlingen und am Lago Maggiore

www.ranftl-art.de

Nathalie Schnider-Lang

Herlin, der bekannte Unbekannte, 2022

Herlin, ein Meister des Altars, 2022

Wie bekommt man ein Gefühl für das Aussehen und Wesen eines Menschen, von dem es so gut wie keine Abbildungen gibt? Zu dem wenige biografische Hinweise existieren, der aber zu Lebzeiten wegen seines herausragenden künstlerischen Werks große Berühmtheit erfuhr, was in seinen überkommenen Bildwerken abzulesen ist.

Geboren wurde Friedrich Herlin in Rothenburg ob der Tauber; das Geburtsjahr wird um das Jahr 1430 angenommen. Der Maler betrieb schon vor 1461 eine Werkstatt in der Reichsstadt Nördlingen. Dort ist er auch im Jahr 1500 gestorben. Im Nachhinein wird Herlin im Hinblick auf sein Schaffen als tüchtiger und ehrgeiziger Meister beschrieben, wenngleich über seine Persönlichkeit selbst keine Angaben gemacht werden konnten. Den Bopfinger Marienaltar der St. Blasius Kirche, der im Jahr 1472 fertiggestellt wurde, fertigte der Maler anscheinend von Nördlingen aus. Er erhielt dafür die stolze Summe von 300 Gulden, was darauf schließen lässt, wie angesehen er war. Ebenfalls ein Zeugnis der damaligen Marienverehrung ist auch der 1488 von ihm fertig gestellte Familienaltar mit der Anbetungsszene der Muttergottes mit dem Jesuskind für die Nördlinger St. Georgs-Kirche, auf dem Herlin sich mit seiner Familie als Stifter verewigt hat. Der Altar ist heute im Nördlinger Stadtmuseum ausgestellt. Das Selbstbildnis des Malers, der zur Rechten der Madonna kniet, ist das einzig gesicherte Porträt Herlins (siehe Abb. S. 51/52).

Nathalie Schnider-Lang hat sich für ihr Bildnis des Künstlers mit dieser Darstellung auseinandergesetzt.

Die Bildhauerin beschäftigte sich nicht nur mit dem Aussehen des Malers, sondern auch mit den Physiognomien seiner ebenfalls abgebildeten Familie, den 4 Söhnen, der ersten Ehefrau Margarete und den 5 Töchtern, um dem Antlitz des Malers in ihrer Interpretation möglichst nahe zu kommen. Obwohl Herlin auf dem Bild noch relativ jung aussieht, so trägt er, zur Zeit der Fertigstellung des Werks bereits etwa 57 Jahre alt, volles, dunkelbraunes, kinnlanges Haar und hat ebensmäßige, nur durch wenige Falten charakterisierte Gesichtszüge. Auch die Mode der Zeit und Selbstbildnisse anderer Künstler aus der Kunstgeschichte haben die Künstlerin interessiert, um den Maler möglichst realistisch wiederzugeben.

Ihre lebensgroße Umsetzung Herlins als Halbfigur mit dem frontal ausgerichteten Kopf und der Ausführung beider Arme und Hände, in denen er Pinsel hält, erfolgte dennoch streng genommen nicht naturalistisch, was die bewegten Körperoberflächen erklärt. Die Darstellung der Arme, die Rechte ist dem Maler hinter den Rücken gelegt, die Linke bleibt vor der Brust mit angehobener Hand, gibt die Möglichkeit, die Figur in einem Bewegungsmoment zu zeigen. So scheint es, als ob Herlin in Gedanken beim Malen innehalten würde.

An ihrem Werkstoff Ton schätzt Nathalie Schnider-Lang vor allem die Unmittelbarkeit in der Verarbeitung. So kann sie ihn ohne Werkzeug, nur mit den eigenen Händen bearbeiten. Diese Möglichkeit der direkten Übertragung lässt sich im freien Duktus und dem für ihre Arbeiten typischen Modellerrhythmus ablesen. Ebenso charakteristisch wie ihre Art, den Ton zu plastischer Form zu bringen, ist die Farbgebung.



Nathalie Schnider-Langs Farbempfinden ist geprägt von historischen italienischen Fassadengestaltungen. Das dort über einen langen Zeitraum immer wieder neu aufgetragene, kalkig-bröckelige Material tendiert ins Helle, Pastellfarbene. Die Künstlerin hat in ihrer Engobe-Technik diese Farbigkeit übernommen und verwendet sie nicht, wie in der Keramik üblich, als Dekor, sondern als eigenständiges malerisches Material. So auch hier im Porträt von Friedrich Herlin, dem sie durch die transparente, körperlose Bemalung einen regelrecht sphärischen Charakter verleiht, der dem Gedanken folgt, der Person des spätgotischen Meister nur annähernd nahe zu kommen. Das Inkarnat, hergestellt aus einer weißlichen, leicht pigmentierten Engobe, wirkt lebhaft und unterstreicht die insgesamt bewegte Oberflächenmodellierung der Figur. In zartem Kontrast dazu bewegen sich das helle Petrol seiner Kleidung und das pastellene Orange von Haaren und Lippen, das auch in einer dem Mantel aufgesetzten Bordüre aufgenommen ist. Die auf der Palette gemischten Porzellanengoben erhalten zusätzlich durch sparsam gesetzte Glasuren glänzende Lichter.

Dem „bekannten Unbekannten“ spätgotischen Meister hat Nathalie Schnider-Lang in einer zweiten, in kräftigerer Farbigkeit wiedergegebenen Plastik ein weiteres Gesicht gegeben. Hierbei wird die im Vergleich um einiges kleinere Büste Friedrich Herlins auf einem ebenfalls aus Keramik bestehenden Fundament in Form des Bopfinger Altars präsentiert, auf dem sich vorne links das Familienwappen Friedrich Herlins mit dem seitlich schreitenden Löwen und rechts das Wappen der Malergilde mit den drei Schilden befinden.



Nathalie Schnider-Lang
Herlin, der bekannte Unbekannte, 2022

Keramik frei aufgebaut, engobiert,
Salzbrand 1100 °C
Holz, Kunststoff
62 x 47 x 41cm (ohne Pinsel)



Nathalie Schnider-Lang
Herlin, ein Meister des Altars, 2022

Keramik, frei aufgebaut, engobiert,
Salzbrand 1100 °C
74,5 x 36,5 x 25 cm (mit keramischem Sockel)

Nathalie Schnider-Lang
Herlin, der bekannte Unbekannte, 2022



Nathalie Schnider-Lang

1965 geboren in Zürich

1981-85 Centro scolastico per le industrie artistiche CSIA, Lugano-CH, Dipl. CSIA Arti decorative. Bei dem Maler und Bildhauer Nag Arnoldi

1985-92 freischaffend. Eigenes Atelier in Mesocco-CH

1992-95 Ausbildung zur Staatlich geprüften Keramikgestalterin an der Fachschule für Keramikgestaltung, Höhr-Grenzhausen

seit 1995 freischaffend im Bereich Keramik, Objekt, Plastik

1998 Keramikpreis der Stadt Bürgel

2006 Förderpreis „Kultur der Regionen“, „Lorenz & Company“

2009 Keramik Europas Westerwaldpreis

2010 Kunstpreis der Stadt Donauwörth

Mitglied AIC/IAC Académie Internationale de la Céramique/ International Academy of Ceramics

Mitglied im BBK (Berufsverband bildender Künstlerinnen und Künstler)

lebt und arbeitet in Nördlingen

www.schnider-lang.de



Alexander Wachtel

550 Jahre später, 2022

550 Jahre später ist der Marktplatz von Bopfingen mit einer eigentümlichen Szene belebt. Links im Vordergrund steht ein großer Holzkarren, mit Pulverfass und Kanonenkugeln als alter Artilleriewagen zu identifizieren. Davor sieht man drei kleine Kinder in zeitgenössischer Kleidung, die etwas verduzt aus dem Bild schauen. Links hinter dem Wagen findet sich ein Bild im Bild: Ein Graffitikünstler fertigt Wandbilder. Zum einen steht er beim Malen auf einer Bierkiste, zum anderen daneben auf einer Leiter mit Sprühdose und Winkel in den Händen. Ebenfalls von links fliegen zahlreiche Fische ins Bild und überqueren von dort diagonal nach rechts die gesamte Bildfläche. Sie unterstreichen die Bewegung einer Kinderschar im Mittelgrund, die hinter dem Karren auftauchen und im Gänsemarsch nach rechts aus dem Bild herauslaufen. Mit Rucksäcken, Spielzeug und Blumenkränzchen wandern die Kinder fröhlich über den Marktplatz. Der zweite von rechts weist mit dem Finger auf die St. Blasius Kirche, die sich hinter dem ehemaligen Amtshaus erhebt, so als ob er auf den dort befindlichen Altar von Friedrich Herlin hinweisen würde. Auch die beiden erste Fische scheinen dieser Bewegung zu folgen, in die kleine Gasse zum Gotteshaus abbiegen zu wollen. Der Fisch ein Symbol für Christus und das Christentum spielt auch in der Legende des Heiligen St. Blasius ein Rolle. So habe dieser einem Kind eine Fischgräte aus dem Hals gezogen und es so vor dem Erstickungstod gerettet.

In Alexander Wachtels Gemälde verweben sich all diese Assoziationen. Der Ort des Geschehens, die Stadt Bopfingen, wird durch das Ensemble des Rathauses, zu sehen sind der charakteristische rote Fachwerkbau mit Türmchen und das daneben befindliche Amtshaus, topografisch richtig und sehr realistisch beschrieben. Dahinter liegt die Evangelische Stadtkirche, die dem Heiligen Blasius geweiht ist und den berühmten Herlin-Altar beherbergt. Die Schenkung der Reliquie, vermutlich ein Oberarmknochen des Heiligen, war wohl der Anlass zur Beauftragung des Altars durch den in Nördlingen ansässigen Malers Friedrich Herlin.

Wachtels Idee war es jedoch nicht, Motive von Herlin zu kopieren, sondern daraus etwas ganz anders zu machen. „Die Welt hat sich verändert, aber in mancher Hinsicht ist sie absolut gleich geblieben,“ so sein Kommentar. Er habe aus mehreren Einzelkomponenten eine eigene Geschichte gemacht, das Heute mit dem Gestern fantasievoll verbunden, sozusagen eine Anekdote in die Welt gesetzt. Auch passen für ihn historische Artefakte wie der Holzkarren, mit einem solchen wurde möglicherweise der fertige Altar aus der Nördlinger Malerwerkstatt nach Bopfingen geliefert, und die spätmittelalterliche Architektur im Bild durchaus zu den zeitgenössischen Aspekten wie der moderne Streetart-Künstler und die Kinder in ihrer Freizeitkleidung. Damals wie heute bietet die Öffentlichkeit, Kirche und Staat oder Stadt, dem Künstler Auftrag und Broterwerb.

Alexander Wachtels Gemälde ist zweiteilig aufgebaut, denn über dem eigentlichen Stadtmotiv, das den größten Teil der Bildfläche ausmacht, ist das Ries dargestellt. Die Vedute, aufgenommen vom Wallersteiner Felsen, lässt weit in die Ebene bis hin nach Nördlingen blicken, dem Entstehungsort des Bopfinger Herlin-Altars. Ganz rechts am Horizont kann man den Ipf ausmachen. Das Panorama, wie ein Fries angeordnet, zieren im Übergang vom weißlichen Hintergrund der Stadtansicht mit hell und verschwommen dargestellten Gebäuden zahlreiche Baumkronen mit ihren grünen Blättern, die als ornamentale Strukturen den unteren vom oberen Teil des Bildes abtrennen.

Die einzige direkte Reminiszenz an den Herlin-Altar ist das gotische Maßwerk am oberen Bildrand, das der Künstler dem geschlossenen Altar-Retabel abgesehen hat. Mit 24 Karat Blattgold vergoldet bekrönt ein Muster in der kostbaren, auf das Jenseits hinweisenden Farbe sein Gemälde und schließt das weitläufige Riespanorama wie ein Teil eines gotischen Gesprenghes nach oben hin ab.



Alexander Wachtel
550 Jahre später, 2022

Acryl auf Leinwand
140 x 200 cm

Alexander Wachtel

1970 geboren in Tschimkent, Kasachstan

1990-93 Studium der Malerei und Graphik an der pädagogischen Hochschule in Tschimkent

1993-97 Tätigkeit als Verlagsgraphiker in Tschimkent

ab 1997 wohnhaft in Deutschland

Autodidaktische Weiterbildung in der Ölmalerei, Spezialisierung auf naturalistische Feinmalerei

seit **2003** als freischaffender Künstler tätig und Beginn der Teilnahme an Ausstellungen im In- und Ausland

lebt und arbeitet in Nördlingen

www.alexander-wachtel.de



Andreas Welzenbach

Retter. Drei Holzskulpturen frei nach Herlin, 2022

Der Bopfinger Herlin-Altar stammt noch aus vorreformatorischer Zeit. Entsprechend der mittelalterlichen Bildtradition wurden auf solchen Altären nicht nur Szenen aus dem Leben Christi abgebildet, sondern auch Heiligendarstellungen wiedergegeben. Vor allem von jenen Heiligen, denen die Kirche geweiht wurde. Hier in Bopfingen ist es der Heilige Blasius, der als farbig gefasste Holzskulptur im Mittelteil des Altarschreins und zur Rechten der Muttergottes zu sehen ist. Der Schutzpatron der Kirche, in prachtvollem Bischofsornat dargestellt, wird in dem Moment gezeigt, wie er der Legende nach einem kleinen Jungen, der an einer Fischgräte zu ersticken drohte, diese aus dem Hals zog. Blasius gegenüber befindet sich die Darstellung des Heiligen Christophorus, wie er auf einen großen Holzast gestützt mit dem Christuskind auf den Schultern einen Fluss durchquert. Diese beiden Nothelfer rahmen eine prunkvolle Madonna in ihrer Mitte, auf deren rechten Arm das Jesuskind sitzt und nach einer Weintraube greift. Auf diesen Teil des Altars mit den drei zentralen Figurenpaaren hat der Bildhauer Andreas Welzenbach, der selbst bevorzugt Holz verwendet, in seinem Werk reagiert.

Neben anderen Serien arbeitet Welzenbach seit 2005 an der Werkgruppe „Nachtwächter“, bei der er vorgefundene, profane Holzskulpturen kauft, um diese durch radikales Umschnitzen oder eine neue Bemalung zu verändern. Im Bopfinger Projekt widmet sich der Künstler nun fast ausschließlich der Bemalung, also der farbigen Fassung. Denn seiner Überzeugung nach ist eine neue Bemalung ausreichend, um die Erscheinung der Figuren so zu verändern, dass sie Teil unserer heutigen Zeit und Lebenserfahrung werden und somit den Sprung von 1472 ins Jahr 2022 vollziehen.

Welzenbach hat sich dazu ebenfalls drei Figurenpaare besorgt, die allerdings aus Privathaushalten stammen und, obwohl kaum älter als 50 Jahre, den Vorlagen sehr ähneln oder geradezu identisch sind, da deren historische formale Gestaltung sich bis in unsere Zeit nie verändert hat. Die Madonna in wallendem Gewand trägt das Jesuskind ebenfalls auf dem rechten Arm, der Christophorus, gewandet in ein wehendes Tuch, entspricht in seiner Haltung der mittelalterlichen Skulptur. Da aber keine Figur des Heiligen Blasius mit Kind zu finden war, hat Welzenbach frecherweise ein Figurenpaar des „Don Quijote und Sancho Panza“, ein typisch spanisches Urlaubssouvenir, dazu gemacht. Allein durch die unterschiedliche Größe der beiden Figuren wird hier die Szene eines erwachsenen Heiligen mit Kind adäquat nachgestellt. Die große Figur hält nun statt des langen Degens eine dünne hölzerne Fischgräte in der linken Hand und der Mund der kleinen Figur ist weit aufgerissen. Dazu hat der Künstler das Gesicht des Kindes, das früher Sancho Panza war, mit feinem Stechbeitel umgeschnitzt, denn ursprünglich war der Mund geschlossen.

Der wesentliche Aspekt in seinem Werk ist jedoch die farbige Fassung. Nachdem die drei neuen Figurenpaare bisher ohne Farbe waren, hat Welzenbach die Kleidung von jeweils einer der Figuren farbig gefasst. Ausgehend von der Erkenntnis, dass die beiden Heiligen jeweils einem Kind das Leben retten, indem sie es vor dem Erstickungstod bewahren bzw. durch tiefe Fluten tragen, stellte sich für ihn die Frage, welche Personen denn heute diese Rettungsaufgaben übernehmen, die Frage nach den „Heiligen“ unserer Zeit.



So wird Blasius durch die orange-rote Bemalung zum Rettungssanitäter in einer Schutzkleidung mit Schulterklappen und silbernen Reflektoren; auf der Brust ist „Notarzt“ zu lesen. Das gerettete Kind bleibt im bewussten Kontrast dazu unbemalt. Der Christophorus wird im RAL-Farbtton 5002 ultramarinblau gefasst und mit zusätzlichen gelb reflektierenden Streifen zum Mitarbeiter des Technischen Hilfswerks, dessen Aussehen uns durch die Fernsehbilder von unzähligen Einsätzen bei Flut- und anderen Katastrophen vertraut ist. Auch dieses Kind bleibt unbemalt, da die hier im Fokus stehenden Retter die Erwachsenen sind. Höhepunkt dieser drei „Aktualisierungen durch Bemalung“ ist jedoch ein Kind, das Jesuskind, das in blau-rotem Kostüm mit dem bekannten „S“ auf der Brust zum Supermann wird. So wird Gottes Sohn zum Superhelden, der sich aufmacht, die Welt zu retten und das Böse dieser Welt zu besiegen.

Vis-à-vis des spätgotischen Vorbildes aufgestellt und auf zwei schlichten Kisten aus Holz präsentiert, die als Sockel und dem Größenausgleich der Figuren dienen, wirkt das Ensemble geradezu respektlos und humorvoll zugleich. Welzenbachs veränderte Holzarbeiten parodieren die heutzutage maschinell in Serie hergestellten religiösen Holzskulpturen und bringen sie in einen neuen Zusammenhang. Der Künstler paraphrasiert die Aussage des Herlin-Altars und transformiert sein Werk durch die Bemalung hinter sinnig in die heutige Zeit. So wirft er die Frage auf: Sind zeitgenössische Retter Helden oder Heilige und wäre Jesus heutzutage doch nur ein Supermann?



Andreas Welzenbach
Drei Holzskulpturen frei nach Herlin, 2022

Holz, farbig gefasst
Blasius 60 x 20 x 14 cm,
Maria mit Kind 52 x 25 x 10 cm,
Christophorus 92 x 39 x 29 cm
(auf Sockelkisten)





Andreas Welzenbach

1965 geboren in Aalen

1990-96 Studium der Bildhauerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe bei Prof. O. H. Hajek und Prof. Stephan Balkenhol

1992 Akademiepreis, Jahresausstellung der Akademie

1. Preis, Jugendpreis der Kunstlergilde Ulm

1994 2. Preis, Kunstpreis Ökologie, AEG Nürnberg

1995 Meisterschüler

1996 Diplom

Helmut-Baur-Preis, Kunstmuseum Heidenheim
lebt und arbeitet in Hüttlingen und Aalen

www.andreas-welzenbach.de



Andrea Kugler
Friedrich Herlin (um 1430-
1500) – Meister des Bopfinger
Hochaltars und Malerunter-
nehmer in Nördlingen

Friedrich Herlin (um 1430-1500) – Meister des Bopfinger Hochaltars und Malerunternehmer in Nördlingen

1463 erhielt die freie Reichsstadt Bopfingen die Reliquie des Heiligen Blasius, die in den Folgejahren eine lebhaftere Wallfahrt entfachte. Fünf Jahre später erteilte Kaiser Friedrich III. Bopfingen ein Privileg auf vier Märkte. Wallfahrt und Wohlstand weckten in der Bürgerschaft der florierenden Stadt wohl den Wunsch nach einem repräsentativen Altar, wie man ihn damals seit 1462 in der freien Reichsstadt Nördlingen sehen konnte. Der Altarbauunternehmer, der den Hochaltar für die dortige St.-Georgs-Kirche geschaffen hatte, hieß Friedrich Herlin. Er war über das Ries hinaus ein bekannter und ein gefragter Meister. Bei ihm ging 1472 der Retabel-Auftrag aus Bopfingen mit zentralen Figuren und Tafelmalerei in den Flügeln ein, den er signierte: „Dis werck hat gemacht fri-

derich herlein moler zuo nördlingen. M.CCCC.L.XXII“. Friedrich Herlin hat eine lange Zeit seines Lebens in der freien Reichsstadt Nördlingen gearbeitet. Dort war im Oktober 1427 der Beschluss gefasst worden, die zu klein gewordene, romanische St.-Georgs-Kirche zu erneuern. Seitdem war dort – mitten in der Stadt – eine große Baustelle. Zwei weitere, große Baustellen waren wenige Jahre zuvor abgeschlossen worden: 1422 wurden die Karmelitenklosterkirche, die heutige katholische Pfarrkirche St. Salvator, und auch die Franziskanerklosterkirche, heute „Klösterle“ geweiht. Zu Zeiten Friedrich Herlins gab es in Nördlingen also immensen Kunstbedarf für zwei große Kirchen und eine letzte große Kirchenbaustelle: nämlich St. Georg.

Die Handelsstadt Nördlingen als Brennpunkt von Waren- und Gedankenaustausch

Als Friedrich Herlin zwischen 1460 und 1500 in Nördlingen lebte, herrschte in der Stadt ansehnlicher Wohlstand. Vor allem die Pfingstmesse ließ die Reichsstadt Nördlingen schon mindestens seit ihrer urkundlichen Erstnennung 1219 zu einem bedeutenden Handelsplatz im Städtedreieck Augsburg - Nürnberg - Ulm werden. Alljährlich besuchten Kaufleute der wichtigsten süddeutschen Städte, aber auch aus Italien, der Schweiz, dem Rheinland, den Niederlanden und Böhmen die Nördlin-

ger Messe. Die Kaufleute brachten nicht nur kostbare Handelswaren nach Nördlingen, sondern auch geistiges Gut, wie z.B. die neuen Ideen der Renaissance, die in Italien und den Niederlanden entwickelt worden waren. Die wohlhabenden und gebildeten Kaufleute nahmen die Geistesströmungen auf und ließen sie als Auftraggeber in die Kunstproduktion nördlich der Alpen einfließen. Sie spielten dabei eine wichtige Rolle bei der Ablösung der Gotik durch die Renaissance.

Der Bau der St.-Georgs-Kirche als Magnet für Künstler und Baumeister

Die Geschäfte der Kaufleute stellten den wichtigsten Wirtschaftsfaktor der Stadt dar. Je größer die Zahl der Messebesucher, desto mehr profitierten die Nördlinger Bürger, denn Nördlingen hatte das Recht, Steuern, Zölle und Standgelder einzuziehen. Sie nützten das erwirtschaftete Geld gerne auch für den Bau repräsentativer Gebäude, die nach außen hin den Wohlstand der Stadt zeigen sollten.

Von ihrem Baubeginn 1427 bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts war die gotische St.-Georgs-Kirche das aufwändigste Bauprojekt der städtischen Gemeinschaft, ja sogar im gesamten

nordschwäbischen Raum. Wohlhabende Bürger stifteten dafür Bauteile und Bildwerke, um ihrer Religiosität Ausdruck zu verleihen, aber auch, um ihre soziale Position in der Gesellschaft zu verdeutlichen. Zur Errichtung des Baues und seiner Ausstattung wurden namhafte Baumeister und Künstler herangeholt. Unter ihnen war auch der Maler und Altarbaumeister Friedrich Herlin. Er war in Nördlingen ob seiner künstlerischen Qualitäten regelrecht umworben worden. Man hatte ihm 1467 sogar die Befreiung von verschiedenen Bürgerpflichten und Steuerabgaben angeboten, um ihm die dauerhafte Niederlassung in Nördlingen schmackhaft zu machen.



Friedrich Herlin

Mit der inschriftlichen Datierung einer Verkündigungsdarstellung in das Jahr 1459 ist Herlin erstmals künstlerisch nachweisbar. Kurz nach 1459 muss Herlin von der äußerst wohlhabenden Nördlinger Kaufmannsfamilie Fuchshart den Auftrag erhalten haben, den Hochaltar für die neue St.-Georgs-Kirche zu fertigen, denn 1462, also drei Jahre nach dem Erstlingswerk, war das aufwändige Altarretabel mit 16 Flügelbildern, einem feingliedrigen Schrein und mehreren Skulpturen bereits vollendet. Auf dem alten Schrein des Nördlinger Hochaltars, den Restauratoren in den 1970er Jahren aus dem barocken Altar herauslösten, steht seitlich eine Signatur, die Herlins Heimat nennt: „Dis werck hat gemacht friederich herlein von rotenburck 1462“. Offensichtlich stammte der Maler also aus dem nicht allzu fernen Rothenburg ob der Tauber.

Erfahrungen aus den Niederlanden

Über Herlins Geburtsdatum, seine Kindheit und Jugend in Rothenburg ist nichts bekannt. Wo Herlin seine Lehr- und Wanderjahre verbrachte, kann aus Mangel an Dokumenten nicht mit Sicherheit gesagt werden. Urkundlich zwar nicht belegbar, aber aus künstlerischen Gründen höchst wahrscheinlich, ist eine Reise in jungen Jahren (vielleicht die Wanderjahre?) nach Köln oder sogar in die Niederlande. Das lassen Herlins motivische Anlehnungen an Rogier van der Weyden (1399/40–1464) vermuten, den größten Maler seiner Zeit. Der Flame entwickelte einen ans Fotografische grenzenden Realismus mit einer unglaublichen Detailfreude, die bereits von den neuen Bildauffassungen der Renaissance geprägt war. Van der Weyden hatte Italien bereist und das dort Gesehene nördlich der Alpen weiterentwickelt. In vielen Bildern van der Weydens lassen sich Elemente erkennen, die wir bei Herlin wiedersehen. Besonders deutlich werden sie im Bildvergleich von Herlins Verkündigung im Nördlinger Hochaltar mit derjenigen im Columba-Altar, den van der Weyden 1455 für die Pfarrkirche St. Kolumba in Köln schuf und der sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet. Herlin kopierte die Bild-Komposition mit dem Bett und der tonnengewölbten Decke, den seitlichen Fenstern und den Architekturteilen in den oberen Bildzwickeln. Die Anwendung der Zentralperspektive, das Sichtbarmachen der menschlichen Körperlichkeit und das lebhaftes Kolorit lassen Herlin als „topmodernen“ Maler seiner Zeit erscheinen. Viele Motive des Bopfinger Altars, der Stall als Ruine, die zentrale Säule, der Heilige Josef mit einer Kerze zwischen seinen Fingern, das Kind, das auf dem Mantelsaum auf dem Boden liegt oder das vergitterte Gewölbe unter dem Stall finden sich dagegen im Bladelin-Altar Rogier van der Weydens wieder (um 1450, heute Berlin, Gemäldegalerie). Rogier van der Weydens Werke waren damals viel bewundert und oft kopiert. Anders als heute galten Kopien jedoch nicht als minderwertiger Abklatsch, sondern als Zeichen von Meisterhaftigkeit und Modernität. Besonders bemerkenswert ist Herlins – für damalige Zeit - schnelle Reaktion: schon sieben Jahre nach Entstehen des Kolumba-Altars ist der Nördlinger Altar fertig. Herlin verstand sich auf die neue Malweise des „Niederländischen“ – und jedermann sollte das sehen. Es war eine Zeit geistiger und künstlerischer Neuerungen, die Herlin maßgeblich einleitete und gestaltete.

Handwerker und Unternehmer

Für die Altarprojekte betätigte sich Herlin nicht nur als Maler, sondern auch als Altarbauunternehmer: Er beschäftigte für die Skulpturen in Nördlingen z.B. den renommierten niederländischen Bildschnitzer, Nicolaus Gerhaerts van Leyden (um 1430–1473), der einige Jahre später die Grabplatten Kaiser Friedrichs III. und seiner Frau im Wiener Stephansdom fertigte. Die Arbeit am Altarschrein übernahm der Nördlinger Schreiner Hans Waidenlich. Und natürlich gab es auch noch weitere Mitarbeiter, die Holztafeln hobelten, grundierten und schiffen, die Malfarben rieben, mischten und anrührten, die Einzelteile oder Hintergründe vergoldeten, aber uns namentlich nicht bekannt sind. 1467 wurde Herlin in Nördlingen eingebürgert. Städtische Privilegien und eine Vielzahl an Aufträgen zeigen, dass man ihn für seine Nähe zur damals modernen, niederländischen Kunst sehr schätzte. Die Verbindung mit seiner Heimatstadt Rothenburg bewahrte sich Herlin offensichtlich über die Jahre. 1466/67 hielt er sich eine Zeit lang dort auf, um für die Jakobskirche einen großen Hochaltar ähnlich dem Nördlinger Altar zu errichten. 1472 bekam Herlin, der bereits überregional bekannte Meister, den Retabel-Auftrag aus Bopfingen. Er scheint die Arbeit von Nördlingen aus bewerkstelligt zu haben und bekam dafür 300 Gulden. Auch wenn Herlin die Mitarbeiter seiner Werkstatt bezahlen musste, war der Betrag, gemessen am durchschnittlichen Jahreseinkommen eines Handwerksmeisters von ca. 50 Gulden, eine stattliche Entlohnung.

Künstler und Selbstdarsteller

Herlins außerordentliches Selbstwertgefühl als erfolgreicher Künstler und nicht mehr nur einfach als Handwerker, wie im Mittelalter noch üblich, ist deutlich im eigenen „Familienaltar“ von 1488 ablesbar (siehe Abb. S. 51/52). Er schuf für sich und seine Familie ein Bildwerk als Denkmal, das formal wie ein dreiflügeliger Klappaltar angelegt war: Es ist jedoch nicht belegt, dass das Bildwerk zu einer gewidmeten Altarstelle gehört hat. Die Darstellung einer Familie als Anbetende neben oder vor einer biblischen Szenerie steht formal vielmehr in der Tradition des Totengedenkens im Epitaph. Während in zeitgleichen Darstellungen Familien klein und demütig vor einer großen, anbetungswürdigen Szene knien, zeigt das dominante Selbstporträt Herlins das gestiegene Selbstbewusstsein eines Künstlers der Renaissance. Ebenbürtig groß kniet Friedrich Herlin vor der Mutter Gottes mit dem Kind, begleitet vom Schutzpatron der Maler, dem Heiligen Lukas, ihm ebenfalls proportional gleichgestellt.

Das Bildwerk gibt auch Auskunft über Herlins familiäre Situation: Herlin wird begleitet von seinen vier Söhnen, die auf ihren zugewiesenen Plätzen demütig und klein hinter dem Vater knien. Rechts im Bild ist Herlins erste Ehefrau, Margarethe Bär, an ihrem Wappen und an ihrer Schutzheiligen, der Heiligen Margarethe, zu erkennen. Ihrem Gatten entsprechend groß, kniet sie behütend hinter ihren fünf Töchtern, die ihre Jugend zeigen, indem sie die Haare unverhüllt und teilweise sogar offen tragen. Die Kleidung der Familie ist schlicht, mit schwarzen Mänteln und Haube für den Kirchgang angemessen, aber mit Pelzkragen und Schnabelschuhen gleichzeitig auch kostbar und modisch. Jedes sichtbare Familienmitglied hält in seiner Hand eine kostbare Gebetskette, den Vorläufer des heutigen Rosenkranzes. Herlins zweite Ehefrau, Agnes Jäger, ist lediglich archivalisch bekannt. Er muss sie vor 1495 geheiratet haben, rund fünf Jahre, bevor er selbst um 1500 starb.

Gotisches Erbe und Aufbruch in die Renaissance

Friedrich Herlin bewegt sich mit seiner Kunst am Übergang von der Gotik zur Renaissance. Seine frühen Arbeiten zeigen noch klassische gotische Gestaltungselemente wie den goldenen Hintergrund, statische Falten und kreisrunde Heiligenscheine. Daneben bietet der moderne Maler aber auch schon erste Landschaftsausblicke und Architekturelemente. In den späteren Tafeln seines Familienaltars (1488) verzichtet er ganz auf den goldenen Hintergrund zugunsten von Innenraumansichten und Landschaftsausblickten. Die Erfahrungen, die Herlin auf seiner Reise in den Kölner Raum oder die Niederlande gesammelt hatte, ließen ihn modische Kleidung und Accessoires abbilden: taillierte Oberteile, zweifarbige Hosen, kostbare Bücher und hochmoderne Brillen, mit denen die Auftraggeberfamilie Fuchshart in Nördlingen handelte. Einige dieser Elemente kann man auch in den Bildern des Bopfinger Altars erkennen, wie z.B. die Kleidung der Häscher in der Tafel mit dem Martyrium des Heiligen Blasius.

Herlins künstlerische Nachfolge

Friedrich Herlins Arbeit und Einfluss waren nicht nur auf Nördlingen beschränkt. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dominierte er die Kunstentwicklung der Region durch seine Arbeiten in Rothenburg o.d. Tauber oder Bopfingen. Aufgrund seiner Nähe zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck wurde Friedrich Herlin von der Kunstgeschichte lange Zeit eher abschätzig in die Reihe der „Mitläufer“ eingeordnet. Gerade diese Nähe verleiht ihm in der neueren Forschung jedoch einen bedeutsamen Stellenwert, denn mit seinen Werken etablierte Herlin die überlegene niederländische Malkultur äußerst früh in Süddeutschland. Seine Flügelaltäre, die unterschiedliche Kunstgattungen übergreifen, gehören zu den herausragenden Leistungen der süddeutschen Spätgotik. Als Friedrich Herlin 1500 starb, hinterließ er die Werkstatt seinem Sohn Laux. Laux zahlte in Nördlingen

von 1498 bis 1521 Steuern. Auch sein Enkel Jesse (1500/01–1575) sowie sein Urenkel Friedrich Herlin d.J. (um 1540–1591) setzten die Malertradition fort. Friedrichs Tochter Spes heiratete den Maler Bartholomäus Zeitblom (1455/60–1518/22), den sie sicherlich in der Werkstatt ihres Vaters kennengelernt hatte. Mit Zeitblom ging sie dann aber nach Ulm, wo er sehr erfolgreich eine eigene Werkstatt betrieb.

Nachfolgende Maler wie Hans Schüpfelin (1480/85–1539/40), Sebastian Taig (um 1473/75–1553/54) und auch sein eigener Schwiegersohn Bartholomäus Zeitblom nahmen die Anregungen auf und schufen Kompositionen, die direkt an Werke aus der Werkstatt Herlins anknüpfen, wie es z. B. im Schmerzensmann des Almosenkastenbildes von Hans Schüpfelin (1522, Stadtmuseum Nördlingen) besonders gut zu erkennen ist.

Einblick in die Lebenswelt vor 1500

Eine Folge der wirtschaftlichen Blüte im 14. und 15. Jahrhundert ist der Bau der gotischen Hallenkirche St. Georg in Nördlingen, die Friedrich Herlin maßgeblich ausstattete. Er wurde damit zu einer der wichtigsten künstlerischen Persönlichkeiten in der Geschichte der Stadt. Es sind die hohe malerische Qualität der Werke Herlins und die Darstellung seiner Lebenswelt im 15. Jahrhundert, die uns heute die Zeit des späten Mittelalters unserer ehemaligen Reichsstädte verlebendigen. Seine Bildmotive sind häufig dem Alltagsleben entnommen und zeigen z.B. eine Stube wohlhabender Bürger,

einen umzäunten Garten oder die Arbeit des Scharfrichters in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wir sehen die ersten Brillen, kostbare Gebetsketten und modische Schnürhosen. In seinen realistischen Darstellungen mit detailgenauen Kleidungsstücken, Frisuren, Rüstungen oder Möbelstücken sind Herlins Bilder farbige Sichtfenster in das Leben der Menschen vor 1500.

Auszug aus einem Vortrag, gehalten am 23. Mai 2022, anlässlich des 550. Jubiläums des Hochaltars in Bopfingen.





Friedrich Herlin, Marienanbetung
Mittelbild aus dem sogenannten „Familienaltar“, 1488
Tempera/Fichtenholz, 147 x 189 cm
Stadtmuseum Nördlingen



Jochen Ansel, Mascha Grishina,
Katja Lorenz, Friederike
Neumann, Chiara Schweizer
Das Altarretabel des Friedrich
Herlin in der Blasiuskirche in
Bopfingen



Das Altarretabel des Friedrich Herlin in der Blasiuskirche in Bopfingen

Im Jahr 2022 jährte sich zum fünfhundertfünfzigsten Mal die Aufrichtung und Weihe des Altarretabels in der Bopfinger St. Blasiuskirche. Dieses Jubiläum veranlasste die Evangelische Kirchengemeinde, Wartungs- und Pflegemaßnahmen an dem Altaraufsatz von bestechender Qualität an Mal- und Schnitzkunst auf den Weg zu bringen. In Absprache und enger Kooperation mit dem Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, vertreten durch das Fachgebiet Restaurierung der Bau- und Kunstdenkmalpflege, wurde ein tiefeschürfendes Untersuchungsprojekt eingeleitet.

Eine Aufschrift auf den Flügelrahmen weist Friedrich Herlin und seine Werkstatt als Urheber des Retabels und sicher auch der Tafelgemälde aus. Für die den Malereien in ihrer Ausführungsqualität nicht im

geringsten nachstehenden Schreinskulpturen hl. Blasius, Maria mit dem Jesuskind und hl. Christophorus fehlt nach wie vor die Schöpferwerkstatt oder ein greifbarer Name. Darum war die Erforschung ihrer Herstellungstechnologie ein zentrales Thema des Projekts. Intensiven Untersuchungen der jeweiligen mehreren Farblagen (Fassungen) an den Skulpturen galt der zweite Aspekt, zumal bereits in den 1970er Jahren die Fassungen eine intensive Betrachtung und Bewertung durch freiberufliche Restauratoren unter Beteiligung des Landesdenkmalamts erfuhren. Schon damals unterstützte das Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste das Vorhaben personell und stellte technische Anlagen zur Verfügung. Nun galt es die Ergebnisse von damals mit den heute zur Verfügung stehenden Techniken abzugleichen und weiterzuentwickeln.

Dieses aufwändige Projekt zu realisieren wäre vom Fachgebiet Restaurierung des Landesamts alleine nicht möglich gewesen. Wie schon früher konnte erneut das Institut für Konservierungswissenschaften an der Staatlichen Akademie (ABK Stuttgart) für das Projekt gewonnen werden. Ein herzlicher Dank gebührt Professor Dr. Anna von Reden für ihre Bereitschaft, seitens des Instituts in das Projekt einzusteigen und für ihren fachlichen Rat. Fünf Studentinnen aus dem Studiengang „Konservierung und Restaurierung von

Gemälden und gefassten Skulpturen“ engagierten sich für das Vorhaben, welches hauptsächlich im Atelier des Landesamts in Esslingen stattfand. (Abb. 2) Dorthin wurden die drei Schreinfiguren verbracht, um notwendige technische Ausrüstung im Landesamt und am Institut zügig verfügbar zu machen und die Wege für alle Beteiligten so kurz wie möglich zu halten. Großer Dank geht auch an Restauratorin Ulrike Palm, M.A., für ihre fachliche Unterstützung der Studentinnen.



Abb. 2: Diskussionsrunde Studierende
Nachweis: Landesamt für Denkmalpflege, Bau- und Kunstdenkmalpflege, Fachgebiet Restaurierung

In Esslingen ergab sich die Möglichkeit, die beiden Skulpturen Blasius und Christophorus in einer radiologischen Anlage auf ihre Herstellungstechnik hin zu erfassen und augenscheinlich nicht erkennbare Details ans Licht zu fördern. Dafür stellte die Radiologische Gemeinschaftspraxis Lammgartenzentrum Esslingen freundlicherweise ein Zeitfenster für eine Computertomographie kostenfrei zur Verfügung. Der faszinierende Blick ins innere Gefüge der Holzskulpturen offenbarte den versierten Blick des Schnitzers auf den zur Verfügung stehenden Holzblock. Vorher nicht nachvollziehbare Details im Schnitzhergang waren nun verständlich, nur durch eine solche durchdachte Herangehensweise konnten die Skulpturen in Proportion, Bewegung und Ausdruck virtuos entstehen. Der radiologischen Praxis sei an dieser Stelle ausdrücklich gedankt!

Unklarheit bestand in der Frage, ob die Flügelgemälde mit Szenen aus der Blasiuslegende vom gleichen Maler erschaffen wurden, wie die Christusszenen an der Schreintrückseite. Eine vor Ort in der Kirche durchgeführte Untersuchung durch das Institut für Konservierungswissenschaften mit Infrarotbeleuchtung und speziell für restauratorischen Einsatz entwickelter Kamera mit Software, ließ eindeutige Übereinstimmungen in der Charakteristik der Vorzeichnungen erkennen, was den Beweis für aus derselben Werkstatt stammend erbrachte. (Abb. 3)

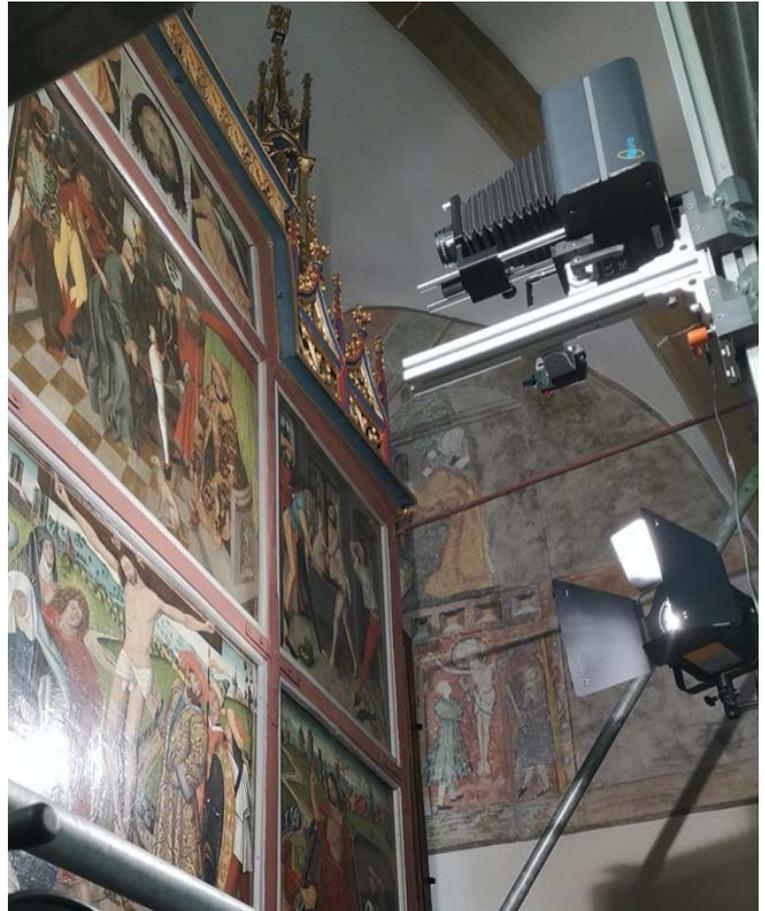


Abb. 3
Nachweis: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

Kunsttechnologische Untersuchung der Skulpturen

Die drei Skulpturen des Herlin-Retabels – hl. Blasius, Maria mit dem Jesuskind und hl. Christophorus – bieten durch ihre hohe schnitzerische Qualität und die ungeklärte Frage nach ihrem Urheber einen spannenden Ausgangspunkt für kunsttechnologische Untersuchungen. Aufgrund des einheitlichen Erscheinungsbilds wurde bereits zu Beginn des Projekts angenommen, dass die drei Skulpturen aus einer Werkstatt

stammen, was sich durch Erkenntnisse an den hölzernen Trägern und deren Fertigungsprozesse bestätigte. Deshalb werden die drei Skulpturen in der nachfolgenden Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse gemeinsam beschrieben und es wird auf die jeweiligen Besonderheiten hingewiesen.

(Abb. 4-6)

Ergebnisse der Untersuchung der Schnitzwerke

Die Skulpturen bestehen aus einem hölzernen Träger und wurden dreiviertelrund gearbeitet. Rückseitig ist jeweils eine Aushöhlung zu erkennen, welche die Entstehung von Trocknungsrisen minimierte. Eine computertomographische Untersuchung (CT) kann Aufschluss geben zu Fragestellungen, die augenscheinlich nicht zu klären sind: Aus wie vielen Teilen setzt sich eine Skulptur zusammen? Wie ist die Lage des Werkblocks im Baumstamm? Gibt es Astlöcher oder Wuchsfehler im Holz und wie ging der Schnitzer mit diesen Störfaktoren in seinem zu bearbeitenden Werkstück um? Gibt es Anstückungen und welche Verbindungsarten sind dabei zu finden?

Da sich die Marienskulptur als zu breit für den durchlässigen Ring des Humantomographen herausstellte, konnten lediglich Blasius und Christophorus durchleuchtet werden. Der hölzerne Träger des Blasius besteht aus einem Hauptwerkblock, der senkrecht im Stamm gelegen hat. Die komplette Skulptur wurde aus einem Stück Stamm geschnitzt, das zu seiner Linken stehende Kind gehört mit dazu. Beleg dafür ist die durchgängige Holzmaserung. Rückseitig wurden zwei Holzblöcke angesetzt, vermutlich um Durchschnitzungen, die bei der rückseitigen Aushöhlung entstanden sind, wieder zu verschließen. Vorderseitig ist im Bereich der Brosche, die den goldenen Mantel des Blasius zusammenhält, eine weitere Anstückung zu erkennen. Auch die ornamentalen Spitzen der Bischofsmütze sind separat gefertigt und angesetzt worden.



Abb. 4
hl. Blasius



Abb. 5
Maria mit dem Jesusknaben

Abb. 6
hl. Christophorus



Nachweis:
Abb. 4, 5, 6: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

Am Christophorus konnte ebenfalls mittels Computertomographie ein Hauptwerkblock festgestellt werden. Sowohl die komplette Figur des Christophorus, mit Stab und Sockel, als auch das Christuskind sind aus einem Werkblock geschnitzt worden. Dabei zeigte sich, dass dieser Baumstamm eine Gabelung aufwies und sich vom Kopf her zu den Beinen hin verzweigte, die Skulptur also kopfunter im Baumstamm stand. Auf den Abbildungen 7 und 8 sind zwei Axialschnitte (horizontale virtuelle Schnitte im CT, auch Querschnitte genannt) durch die Skulptur dargestellt. In ihrem oberen Bereich ist ein einzelner Stammkern deutlich erkennbar. (Abb. 7) Betrachtet man die zweite Abbildung aus der Zone des Wassers und der Felsen, sind zwei getrennte Kerne mit jeweils eigenem Jahrringverlauf zu unterscheiden. Die Stammtrennung hat der Schnitzer mit einem zweiseitigen Schwalbenschwanz (rot markiert) überbrückt, um eine Rissbildung nach vorne zu

unterbinden. (Abb. 8) Es wird vermutet, dass die Spaltung des Baums in Hüfthöhe des Christophorus einsetzt. Dieser Bereich ist jedoch ausgehöhlt worden, so dass der Spaltungsansatz nicht genau zu bestimmen ist. In der rückseitigen Ausbuchtung sind in der Oberschenkelzone zwei vom Schnitzer eingefügte Holzblöcke erkennbar, die vermutlich der Stabilisierung der Konstruktion dienten. Weitere kleinere Anstückungen wurden im Laufe des Schnitzprozesses angebracht: Der Beutel und die Messer am Gürtel des Heiligen wurden fertig geschnitzt und mit Nägeln an der Skulptur befestigt.

Die zentrale Schreinfigur, Maria mit dem Jesuskind, erfährt ihre seitlichen Ausdehnungen durch mehrere aneinandergefügte Werkblöcke. Der zentrale und größte Block umfasst die thronende Maria mit dem Kind und wird aus drei Hauptwerkblöcken mit jeweils diversen Anstückungen gebildet. Der

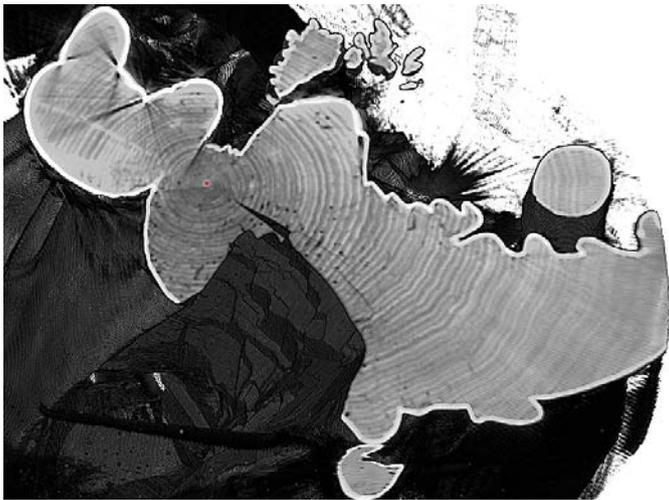


Abb. 7

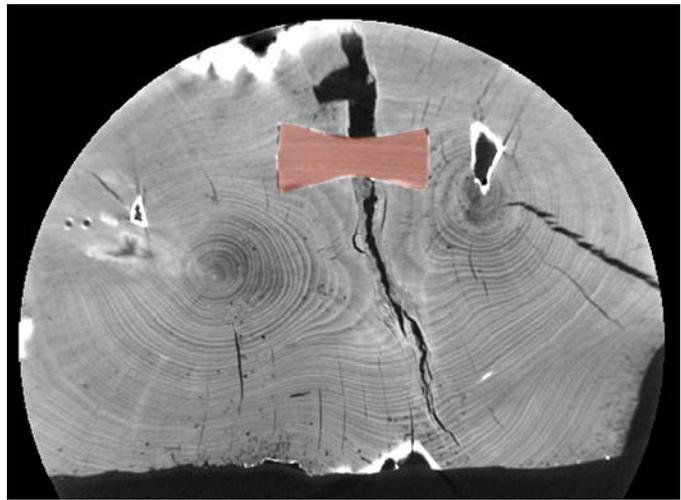


Abb. 8

Nachweis:

Abb. 7, 8: Radiologische Gemeinschaftspraxis, Lammgartenzentrum Esslingen.

Datenaufbereitung: Restauratorin M.A. Salome Hohfeld, Freiburg, in Zusammenarbeit mit der ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

mittlere Block wurde senkrecht aus dem Baumstamm geschnitten, was durch den Verlauf der rückseitig sichtbaren Jahrringe festgestellt wurde. Zahlreiche entstehungszeitliche Anstückungen sind zu erkennen, wie beispielsweise im Bereich der linken Hand der Maria oder im Bereich des Throns. Die beiden Tuchengel sind jeweils aus einem separaten Werkblock gefertigt und von der Figurenrückseite her angesetzt worden. Von der Marienskulptur wurde zur Bestimmung der Holzart eine Holzprobe entnommen. Nach ihrer Präparation und Anfertigung von Dünnschnitten in radialer (Abb. 9) und tangentialer (Abb. 10) Ausrichtung zum Baumstamm, konnte unter mikroskopischer Betrachtung Lindenholz identifiziert werden.

Die Ober- und Unterseiten von spätgotischen Skulpturen weisen häufig Spuren vom Schnitzprozess der Meister auf. Von unten in die Werkblöcke zur Befestigung in einer Werkbank eingetriebene Gabeln aus geschmiedetem Eisen können charakteristische Löcher an Skulpturenunterseiten hinterlassen. In einer mittelalterlichen Werkbank wurden die zu schnitzenden Skulpturen waagrecht eingespannt, die Ausarbeitung von Figuren fand in der Regel in liegender Position statt. Während im Sockelbereich, je nach Figurengröße entsprechend dimensionierte Metallgabeln, meistens mit zwei Zinken, die Fixierung in der Werkbank übernahmen, sind in die Kopfkalotte üblicherweise Holzdübel eingetrieben und verleimt worden. Dadurch waren die Werkstücke drehbar und konnten zum Schnitzvorgang leicht in Position gebracht werden. Nach Vollendung des Schnitzvorgangs wurden die Dübel abgeschnitten, darum sind sie in nahezu sämtlichen spätgotischen Skulpturenköpfen zu finden.

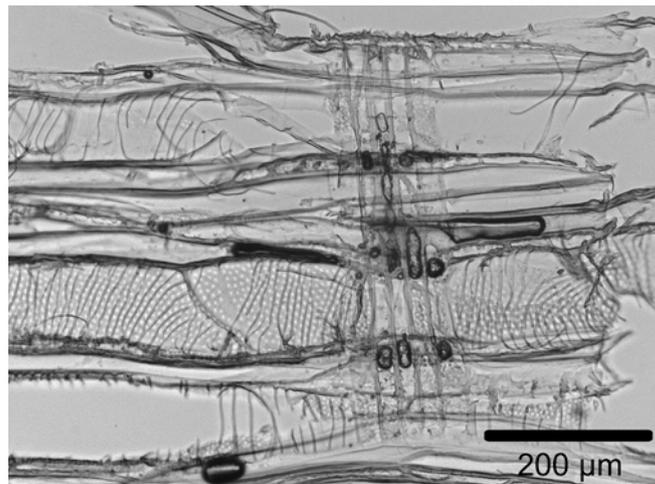


Abb. 9
Nachweis: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

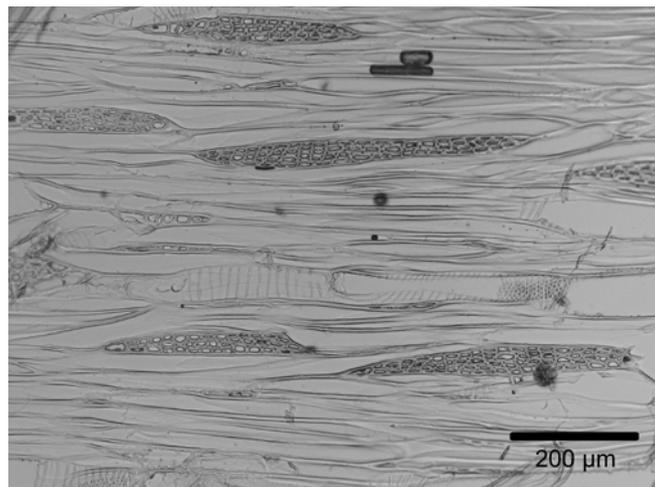


Abb. 10
Nachweis: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften



Abb. 11

Nachweis: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

Ein besonderes Merkmal stellte sich für die Bopfinger Figuren heraus: An allen dreien konnten die Einschläge einer dreizinkigen Gabel, in der Anordnung eines gleichseitigen Dreiecks festgestellt werden. Die jeweiligen Winkel und Maße stimmen an allen drei Figuren überein, was belegt, dass für alle drei Figuren dieselbe Gabel verwendet wurde und den Schluss zulässt, dass sie derselben Werkstatt entspringen. Es gehört zur Aufgabe der Fachleute, solche Merkmale für Forschungszwecke zu dokumentieren, was die Möglichkeit bietet, weitere Skulpturen der Meisterwerkstatt des Bopfinger Retabels zuzuordnen. **(Abb. 11)**

Ergebnisse der Untersuchungen der Farbfassungen

Üblicherweise werden Oberflächen von Holzskulpturen mit Farbfassungen veredelt. Solche Fassungen sind in der Regel aus mehreren Schichten aufgebaut, wobei eine meistens weiße Grundierung auf dem Holz die Grundlage für die unterschiedlichen Farbschichten oder Metallauflagen bildet. Solche Oberflächen sind empfindlich gegenüber naturgemäßen Verschmutzungen und mechanischen Einwirkungen. Abriebe durch Menschenhand sind eine Folge übereifriger Putz- und Pflegemaßnahmen. Verluste von Farbflächen durch abblätternde Fassungsschollen, was durch schwankende und extreme klimatische Bedingungen in Kirchenräumen hervorgerufen wird, veranlassten Künstler, Kirchenmaler und selbsternannte Restauratoren dazu, Fassungen grob zu reinigen, auszubessern oder neu aufzutragen. Auch Anpassungen an wandelnden Zeitgeschmack (zwischen 1472, dem Entstehungsjahr der Bopfinger Figuren, und heute haben Zeitgeist und Mode mehrfach gewechselt) führten Veränderungen von Skulpturenfassungen herbei. So darf es wundern, dass die Bopfinger Skulpturen lediglich drei Fassungsphasen aufweisen:

Die erste nachweisbare Fassung befindet sich direkt auf dem hölzernen Träger und ist mit hoher Wahrscheinlichkeit der Entstehungszeit zuzuordnen. Die zweite Fassungsphase ist nur auf den in der Abbildung 12 farblich markierten Bereichen zu finden. Sie kann nicht datiert werden und trotz einiger Indizien kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, dass alle Farbpartien zur selben Zeit entstanden sind. Es könnte sich also um eine oder mehrere punktuelle Ausbesserungen handeln. Die dritte Phase ist die aktuelle Sichtfassung. Dank erhaltener Archivalien zum Herlin-Retabel ist gesichert überliefert, dass der Ulmer Maler Federlein in den Jahren 1887/88 diese Fassung ausführte. (Abb. 12)



Abb. 12
Nachweis: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

Grundlage für die Untersuchung und Identifizierung der verdeckten Fassungsschichten waren Sondagen (Abb. 13) aus der Kampagne der 1970er Jahre. Damals wurden bereits vorhandene Ausbrüche und Verletzungen an den Fassungen unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten im Kleinformat erweitert, um Art und Beschaffenheit von Vorgängerfassungen zu erforschen. Die Befundstellen erhielten auf den Oberflächen Nummerierungen, die jeweiligen Befunde wurden fotografisch dokumentiert, die Erkenntnisse schriftlich festgehalten. Heutzutage, rund 50 Jahre danach, sind die Möglichkeiten zur Erfassung, Analyse und Dokumentation fortgeschritten, die Aufzeichnungen von damals lieferten der aktuellen Kampagne aber wertvolle Grundinformationen.

Abb. 13

Nachweis: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften



Die Fassungslagen wurden mit einem Untersuchungsmikroskop (Abb. 14) sowohl bei visuellem Licht als auch bei ultravioletter Beleuchtung betrachtet und fotografisch dokumentiert. Ergänzend dazu wurden vereinzelt kleinste Fassungsproben für die Anfertigung von Querschliffen entnommen, um die einzelnen, in der Regel hauchdünnen Schichten sichtbar zu machen. Dabei wird die Probe in transparenten Kunststoff eingebettet und auf einer Seite spiegelglatt poliert. Auf diese Art präparierte Querschnitte von Fassungsabfolgen lassen, mit geübtem Blick und Erfahrung durch ein Labormikroskop betrachtet, die einzelnen Schichten, wie Grundierungen, Unterlegungen, Zwischenschichten und Sichtschichten erkennen und einander zuordnen. (Abb. 15) Allerdings können solche punktuellen Befunde kaum Aufschlüsse über Farbverläufe, Schattierungen oder Musterungen erbringen, dennoch ist der Erkenntnisgewinn über die Anzahl von Fassungen mit ihren jeweiligen mehrschichtigen Lagen immens. Die wichtigsten Erkenntnisse über die nachweisbaren Fassungsphasen der Bopfinger Skulpturen sind, dass die Hauptflächen, wie Mantelaußenseiten, deren Innenseiten, Gewänder oder Beinkleider keine erheblichen farblichen Abweichungen erfuhren, lediglich geringfügige Unterschiede im Farbton waren festzustellen. Wir dürfen also davon ausgehen, dass der aktuelle Farbkanon weitgehend die Polychromie ihrer Entstehungszeit wiedergibt. Markante Abänderungen gab es dagegen an Marias Schuhen und an den Trauben in ihrer Hand, was jedoch keinen einschneidenden Einfluss auf ihre Gesamterscheinung ausübt. Am Blasius konnte ein weiteres Beispiel für eine markante farbliche Umgestaltung nachgewiesen werden. Seine Hände waren in der ersten Fassungsphase hautfarben gefasst worden, der Heilige rettete folglich ursprünglich das Kind mit bloßen Händen. Das aktuelle Hellgrün ist eine Uminterpretation zu behandschuhten Händen und geht auf die Überfassung im 19. Jahrhundert zurück.

Die Mantelaußenseiten aller drei Skulpturen weisen heute eine matt gehaltene Vergoldung, eine sogenannte „Ölvergoldung“ auf. Zu ihrer Entstehungszeit war es jedoch üblich, solche Gewandpartien mit einer Polimentvergoldung zu versehen, die einen höheren Glanzgrad zeigte. Bei beiden Techniken wird hauchdünnes Blattgold auf die Oberflächen aufgelegt, in ihrer Wirkung unterscheiden sie sich jedoch grundlegend. Während eine Ölvergoldung mit wenigen Arbeitsschritten zügig angelegt werden kann, benötigt eine Polimentvergoldung viele Arbeitsgänge, der Herstellungsaufwand ist um ein Vielfaches größer. Auch wenn sich der goldene Farbton dieser Gewandpartien zu früher nicht grundlegend verändert hat, müssen wir heute von einer völlig anderen optischen Charakteristik ausgehen: In spiegelndem Glanz erstrahlten die drei Figuren ursprünglich in ihrem Retabelschrein.



Abb. 14
Nachweis: Landesamt für Denkmalpflege,
Bau- und Kunstdenkmalpflege, Fachgebiet Restaurierung

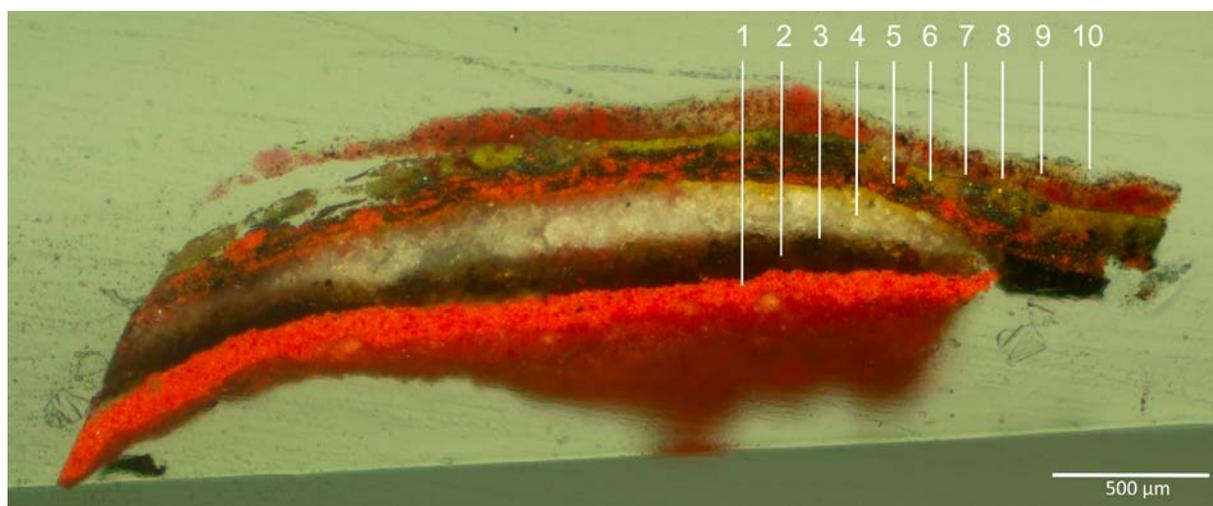


Abb. 15
Nachweis: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

Untersuchung der Bildtafeln mittels Infrarot-Reflektographie

Im Rahmen einer mehrere Tage währenden Kampagne in der Blasiuskirche wurden die Gemälde der Retabelflügel und die Gemälde der Schreinerückseite mit Einsatz der Infrarot-Reflektographie durch das Institut für Konservierungswissenschaften untersucht. Die Führung dabei oblag Diplomrestaurator Peter Vogel, dem für sein großes Engagement ein herzlicher Dank gebührt. Diese Technik ermöglicht, Bildschichten unterhalb von Gemäldeoberflächen sichtbar zu machen. Dem besonderen Interesse gelten die Vorzeichnungen der Meister, mit denen die Bildkompositionen der ausgeführten Malereien auf der Grundierung von Maltafeln mit Stiften, Pinseln oder Zeichenfedern angelegt wurden. Infrarote Strahlen können die Malschicht durchdringen, werden jedoch von der weißen Grundierung

reflektiert. Trifft infrarote Strahlung dabei auf eine mit schwarzem Medium aufgebrachte Vorzeichnungslinie, wird sie nicht reflektiert, sondern absorbiert und somit sichtbar. **(Abb. 16)** Eine Spezialkamera mit einem besonders für Infrarot-Strahlung sensibilisierten Sensor erstellt eine Schwarzweiß-Abbildung der Unterschiede von Absorption und Reflektion mit hoher Aussagekraft. **(Abb. 17 und 18)** Über die Sichtbarmachung von Vorzeichnungscharakteristiken hinaus, können mittels dieser Technik vor allem Veränderungen in der Bildkomposition während des Malprozesses sichtbar gemacht werden. So kann an der Tafel der Christgeburt aufgezeigt werden, dass die kleine Zweiergruppe am Bildrand rechts oben, ein Engel führt einen Mann, in der Planung größer hätte ausfallen sollen. **(Abb. 19 und 20)**

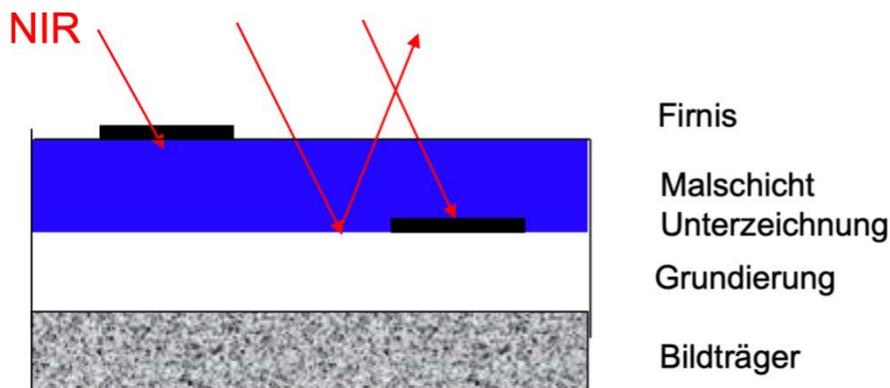


Abb. 16

Nachweis: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften



Abb. 17



Abb. 19



Abb. 18



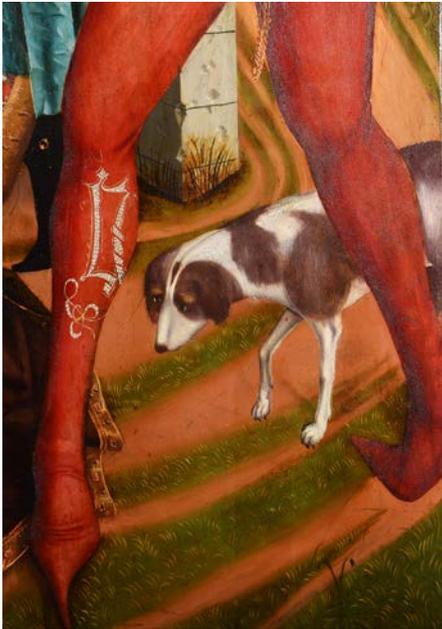
Abb. 20

Nachweis:
 Abb. 17, 19: Landesamt für Denkmalpflege, Bau- und Kunstdenkmalpflege, Fachgebiet Restaurierung
 Abb. 18, 20: ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

Abb. 22



Abb. 21



Auch an der Tafel der Anbetung durch die Könige gibt es eine markante Abweichung von der Vorzeichnung: In der Ausführung ist der Hund zwischen den Beinen des dunkelhäutigen Königs ein gutes Stück nach oben geraten. (Abb. 21 und 22)

Die Charakteristik einer Vorzeichnung kann Aufschluss geben über die ausführende Werkstatt. Bezogen auf das Bopfinger Retabel stellte sich die Frage, ob sowohl die Flügelgemälde als auch die Gemälde der Schreintrückseite aus derselben Werkstatt entspringen. Das geübte Auge erkennt skizzenhafte Schraffuren, in freiem, geschwungenem Zeichenstil, mit einem Pinsel ausgeführt. Die markanten Übereinstimmungen der einzelnen Tafelgemälde untereinander, lassen den Schluss derselben Urheberschaft zu. Die Abbildung 23 zeigt ein Detail vom Joseph aus der Tafel Christgeburt, die Abbildung 24 den Christumantel von der Tafel Christus vor Pilatus, von der Schreintrückseite.



Abb. 23



Abb. 24

Der Kasten unter dem Skulpturenschrein

Abb. 25



Der als Predella dienende Kasten unter dem Skulpturenschrein hebt sich deutlich von der Architektur des Schreins darüber ab. Seine rückseitige Bemalung, eine Kreuztragung Christi, belegt, dass der Altar mit der Aufstellung des Kastens als umgehbar und rückseitig erlebbar konzipiert gewesen sein muss. (Abb. 25) Aus naher Betrachtung fällt auf, dass die untere Profilleiste, die beiden seitlichen Ausschweifungen und ein Stück des Rankenstabs rechts Hinzufügungen aus späterer Zeit sind, in Abbildung 26 grün markiert. Da das komplette Gesprenge über dem Skulpturenschrein mit seinen Figuren den tiefgreifenden Eingriffen aus dem 19. Jahrhundert entstammt, kann davon ausgegangen werden, dass auch der Predellenschrein in dieser Phase Veränderungen erfuhr.



Abb. 26

Nachweis:

Abb. 25: Landesamt für Denkmalpflege,
Bau- und Kunstdenkmalpflege, Fachgebiet Restaurierung

Abb. 26: Landesamt für Denkmalpflege,
Bau- und Kunstdenkmalpflege, Fachgebiet Restaurierung.
Grafik: Nele Berl, ABK Stuttgart, Institut für Konservierungswissenschaften

Ursprünglich war der Schrein, entgegen einer üblichen Machart aus Nadelholz, ein aus 6 cm starken massiven Eichenholzbohlen gefertigter Kasten, in schlichter Quaderform. Seine engmaschige Vergitterung mit starken Eisenstäben an der Front (Abb. 27), zusammen mit einer doppelten Sicherung der rückseitigen Tür, durch schließbaren Klappriegel am Holz und mit zusätzlicher eiserner Innentür dahinter (Abb. 28), sprechen für einen einstmals außerordentlich wertvollen Inhalt, der mit höchstem Aufwand vor räuberischem Zugriff zu schützen war. Nichts kann für eine Kirchengemeinde ein höherer Schatz sein, als eine Heiligenreliquie.

Die Existenz einer oberen Armröhre des Heiligen Blasius ab August 1465 ist urkundlich erwähnt. Eine dendrochronologische Altersbestimmung des Eichenholzes durch das Jahrringlabor Hofmann und Reichle ergab das Jahr 1443 als letzten erhaltenen Kernholzring. (Abb. 29) Da Splintholz und Waldkante fehlen, können die letzten Wachstumsjahre des Baums nicht exakt datiert werden. Bei Eichen wird von mindestens 10 bis maximal 30 weiteren Jahren ausgegangen. Somit ist eine Fertigung des Schreins zur Schenkung der Blasiusreliquie naheliegend.



Abb. 27

Abb. 28

Nachweis: Landesamt für Denkmalpflege,
Bau- und Kunstdenkmalpflege, Fachgebiet
Restaurierung



Die dadurch einsetzende Wallfahrt mit einhergehender wirtschaftlicher Prosperität der Kirchengemeinde könnte dann einige Jahre später zur Beauftragung Friedrich Herlins geführt haben, mit Meistern und Fachleuten dessen hohen Anspruchs ein Altartafel auf den Reliquienschrein aufzusetzen.

Sämtliche Erkenntnisse der mit einer öffentlichen Präsentation in der Blasius-

kirche in Bopfingen im Mai 2022 abgeschlossenen Untersuchungskampagne sind den Berichten und Dokumentationen der Studentinnen der ABK Stuttgart zu entnehmen. Die kompletten Unterlagen werden nach ihrer Freigabe durch das Institut für Konservierungswissenschaften der evangelischen Kirchengemeinde Bopfingen und dem Landesamt für Denkmalpflege zur Archivierung übergeben und können dort eingesehen werden.



Abb. 29

Nachweis: Landesamt für Denkmalpflege, Bau- und Kunstdenkmalpflege, Fachgebiet Restaurierung.
Grafik: Jahrlinglabor Hofmann und Reichle, Nürtingen



Berndt Hamm

„Als die Altäre Flügel bekamen“ –
Der Herlin-Altar der Reichsstadt
Bopfingen (1472) als Zeugnis der
Religiosität seiner Zeit

1. Der Bopfinger Herlin-Altar in seiner Stadt: die Fragestellung

Am Westrand des Nördlinger Rieses, im äußersten Nordosten Württembergs, liegt das Städtchen Bopfingen. Der ehemalige staufische Ort wurde nach 1240 Reichsstadt, spielte aber während des ausgehenden Mittelalters und der Reformationszeit im Schatten der Grafenschaft Oettingen nur eine unbedeutende politische Rolle. Bopfingen besaß zwar schon seit dem frühen 13. Jahrhundert eine eigenständige Pfarrei, doch lagen die Patronatsrechte von 1358 bis 1774 prinzipiell bei den Zisterzienserinnen des nahe gelegenen Klosters Mariä Himmelfahrt zu Kirchheim am Ries – auch dann noch, nachdem sich die Stadt, dem Vorbild der benachbarten Reichsstadt Nördlingen folgend, erst nach langem Zögern und Lavieren 1546 der Reformation angeschlossen hatte. Wie die spätmittelalterlichen Urkunden belegen, war mit dem Patronat Kirchheims durchaus die Mitwirkung des Bopfinger Rats bei wichtigen Entscheidungen über die Pfarrei verbunden, insbesondere bei Stellenbesetzungen und Bauvorhaben an der Pfarrkirche und bei der Verwaltung von Einkünften und Ausgaben. So kam es 1476 wegen der Administration des Einkommens der Pfarrkirche zu einem Streit zwischen der Kirchheimer Äbtissin und dem Bopfinger Magistrat, in dem sogar Papst Sixtus IV. durch Delegierte vermitteln musste.¹

Obwohl nichts an der Geschichte Bopfingens von herausragender Bedeutung war, möchte ich doch im Folgenden mein Augenmerk auf diesen Ort mit seinen damals annähernd eintausend Einwohnern lenken. Besitzt er doch in seiner alten (heute evangelischen) Pfarrkirche auf seinem Hauptaltar ein sehr beachtliches Flügelretabel, das gerade seinen 550. Geburtstag gefeiert hat.² Der Altar war seit alters der Gottesmutter Maria geweiht, während die Kirche unter dem Schutzpatronat des hl. Blasius stand. Den Auftrag für das neue Retabel vergab, wie man annehmen darf, die Kirchheimer Äbtissin im Einvernehmen mit dem Bopfinger Rat an den angesehenen Nördlinger Maler Friedrich Herlin.³ Wie weit ihn die – vermutlich vertraglich festgelegten – Vorgaben des Auftrags banden, entzieht sich unserer Kenntnis. Die prächtige, unten zitierte Inschrift auf dem Retabel bezeugt, dass Herlin das Werk im Jahre 1472 vollendete und als sein Werk betrachtete.

1

Vgl. StA Ludwigsburg, B 165 U 150 (1476 September 24); online unter: <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-2373178>. Zum Zusammenwirken von Bopfinger Rat und Kirchheimer Äbtissin bei der Besetzung einer Messpfründe in der Pfarrkirche vgl. eine Urkunde vom 12. März 1444: ebd., B 165 U 176; online unter: <http://www.landearchiv-bw.de/plink/?f=2-2373224>. Herlin. Maler und Altarbauunternehmer (= Jahrbuch des Vereins Alt-Rothenburg e. V. 2004), Rothenburg 2005.

2

Zur Bopfinger Pfarrkirche und ihrem Hauptaltar mit dem Herlin-Retabel vgl. besonders Hermann Baumhauer: Der Herlin-Altar zu Bopfingen und seine Stadtkirche, Stuttgart – Aalen 1972; Michael Rau: Evangelische Stadtkirche St. Blasius (Kirchenführer des Verlags Josef Fink), Lindenberg/Allgäu 2006; Evangelische Kirchenbauten im Dekanat Aalen, hg. vom Evangelischen Kirchenbezirk Aalen, Schwäbisch Gmünd 2016, S. 40-45; in Anlehnung daran: Steffen Schmid: Die Evangelische Stadtkirche Bopfingen. Ein kleiner Kirchenführer, Bopfingen (ohne Jahr). Zur Geschichte Bopfingens vgl. Senta Herkle: Bopfingen, in: Württembergische Kirchengeschichte online, 2017 (mit Literatur und Quellen), <https://www.wkgo.de/cms/article/index/bopfingen> (abgerufen am 24.11.2022).

3

Zu Friedrich Herlin vgl. den Beitrag von Andrea Kugler in dieser Publikation und darüber hinaus besonders: Friedrich Herlin. Eine spätgotische Bilderwelt, bearb. von Andrea Kugler und Monika Nebel (darin enthalten sind u. a. Abbildungen der Gemälde des unten erwähnten Familienaltars Herlins von 1488), Nördlingen 2000; Ralf Krüger: Friedrich Herlin. Maler und Altarbauunternehmer (= Jahrbuch des Vereins Alt-Rothenburg e. V. 2004), Rothenburg 2005.



Geboren wurde Herlin um 1430 wahrscheinlich in Rothenburg. Wo er seine Kindheit und Lehrjahre verbrachte, ist nicht bekannt, doch die Stilmerkmale seines Werks machen es sehr wahrscheinlich, dass seine Wanderjahre ihn auch nach Köln und in die Niederlande führten. Er ist seit 1459 in Nördlingen nachweisbar und erwarb hier 1467 das Bürgerrecht. Bis zu seinem Tod im Jahr 1500 unterhielt er in der Reichsstadt eine leistungskräftige Werkstatt. Er führte sie nicht nur als Maler, sondern auch als Retabelbau-Unternehmer, der – wie im Falle Bopfingens – neben anderen Malern und Vergoldern auch Schreiner und Bildschnitzer für sich arbeiten ließ. Eine derartige, in vielen Regionen Europas üblich gewordene arbeitsteilige Produktionsweise übernahm Herlin von seinen Lehrmeistern. Wie schnell er sich als Maler und Unternehmer in Nördlingen Ansehen erwerben konnte, belegt der Auftrag für die große St. Georgskirche, deren Hochaltar-Retabel er 1462 vollendete. Es folgte 1466 das Retabel für den Hochaltar der St. Jakobskirche in der Reichsstadt Rothenburg, den sog. ‚Zwölfbotenaltar‘, dessen Fertigstellung ihn zeitweilig von Nördlingen an die Tau-

ber wegführte. Als Herlin den Bopfinger Altar in Angriff nahm, stand er also auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Wirkens und Könnens. Er hat das Retabel vermutlich vom benachbarten Nördlingen aus gefertigt. Unter den weiteren Arbeiten, die er dann noch schuf, ist besonders sein Familienaltar von 1488 hervorzuheben, den er für sich, seine erste Ehefrau Margarete (geb. Berlin) und ihre gemeinsamen neun Kinder in die Nördlinger Georgskirche stiftete und mit seiner Werkstatt ausführte. Dieses Flügelretabel, das heute seinen Platz im Stadtmuseum Nördlingen gefunden hat, ist im Vergleich zum Bopfinger Retabel besonders interessant; zeigt es doch, welche Frömmigkeitsthemen und Heiligen-Personen Herlin bevorzugte und in den Mittelpunkt seiner Heilssicherung stellte, wenn er nicht wie in Bopfingen den Vorgaben von Auftraggeberinnen zu folgen hatte. Er war einer der ganz wenigen Künstler der Spätgotik – vielleicht sogar der erste –, die Flügelretabel nicht nur als Auftragsarbeiten herstellten, sondern auch selbst als Einzelstifter eines Flügelaltars hervortraten. Dies wirft Licht auf den wohl-situierten Status Friedrich Herlins in der Nördlinger Bürgerschaft.

Aus der umfangreichen Reihe von Publikationen zum Thema ‚Flügelretabel‘ erwähne ich nur den ebenso prächtigen und vorzüglich geschriebenen wie quellengesättigten und wissenschaftlich soliden Band von Georg Habenicht: *Die Heilsmaschine. Der Flügelaltar und sein Personal*, Petersberg 2015, dazu die Rezension von Enno Bünz, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte* 87 (2016), S. 376-381. Aus der Kunstregion Ulm, mit der Friedrich Herlin sehr verbunden war, seien besonders zwei große doppelflügelige Hochaltarretabel hervorgehoben, auf die ich im Folgenden Bezug nehmen werde: der Blaubeurer Altar (1493/94), vgl. dazu Anna Moraht-Fromm/Wolfgang Schürle (Hg.): *Kloster Blaubeuren: der Chor und sein Hochaltar*, Stuttgart 2002, sowie der nur noch in Fragmenten erhaltene Hochaltar des Ulmer Augustiner-Chorherrenstifts St. Michael zu den Wengen (um 1500), vgl. dazu den Begleitband zur Ausstellung: *Jerusalem in Ulm. Der Flügelaltar aus St. Michael zu den Wengen*, hg. vom Museum Ulm (Eva Leistschneider), Ulm 2015. Einen großen Anteil an den Gemälden des Blaubeurer Retabels und des Wengen-Altars hatte der ehemalige Nördlinger und dann nach Ulm übergesiedelte Maler Bartholomäus Zeitblom (ca. 1455 – ca. 1518), dessen Lehrmeister und Schwiegervater kein anderer als Friedrich Herlin war. So gelangte die ‚moderne‘ Malweise der Herlin-Werkstatt nach Ulm. Auch als einer der seltenen Maler-Stifter trat Zeitblom in die Fußstapfen Herlins: Während dieser 1488 den erwähnten Familienaltar für die Nördlinger St. Georgskirche anfertigte, schenkte Zeitblom knapp zwanzig Jahre später eine große Eucharistie-Tafel mit fünf Bildern der Ulmer Wengenkirche. Vgl. Eva Leistschneider: *Der Stifter ist im Bild. Altar- und Kunststiftungen in der Ulmer Kunst um 1500*, in: Sigrid Hirbodian, Sabine Holtz, Petra Steymans-Kurz (Hg.): *Zwischen Mittelalter und Reformation. Religiöses Leben in Oberschwaben um 1500* (= *Oberschwaben* 6), Stuttgart 2021, S. 131-150; hier S. 146-149.

Das Altarjubiläum in Bopfingen gab mir den Anlass, dem Flügelretabel als Frömmigkeitszeugnis seiner Zeit besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Dabei war auch die Bopfinger Kirche als Kult- und Wunderort und die Position des Altars in seinem baulichen und bildnerischen Kontext zu berücksichtigen. Die Malereien und mehr noch die geschnitzten Skulpturen des Retabels sind zwar von beeindruckender Kunstfertigkeit, doch ragen sie nicht durch besondere Originalität aus dem zu ihrer Zeit Üblichen heraus. Der Herlin-Altar orientiert sich weitgehend an der Ikonographie, religiösen Formensprache und Technik auswärtiger Vorbilder. In der Art und Weise freilich, wie er sie rezipiert und kombiniert, schafft er etwas Neues und im Zusammenspiel der Ingredienzien Einzigartiges, das genau zu dieser Kirche und zu den Wünschen der Kirchheimer Nonnen und des Bopfinger Rats passt. Aber auch damit, mit seiner Ganzheit, die mehr ist als die Summe der Einzelteile, ist der Hochaltar der Blasiuskirche an seinem kultischen Ort in jeder Hinsicht typisch für die Ära des späten 15. Jahrhunderts, typisch für ihre Religiosität, ihr Gnaden- und Heilsverständnis sowie für das Zusammenspiel von Weltlichkeit und Frömmigkeit, Devotion und künstlerischer Gestaltung. Unter diesem leitenden Gesichtspunkt möchte ich im Folgenden den Bopfinger Altar betrachten und interpretieren: als Paradigma, an dem sich besonders klar ablesen lässt, wie damals kirchliche Frömmigkeit, Ökonomie, bürgerliche Mentalität und Kunstschaffen interagierten. An diesem Beispiel soll deutlich werden, welche Antriebskräfte einen so spektakulären Heilsmechanismus wie den wandlungsfähigen, zu öffnenden und schließenden Flügelaltar hervorbrachten.⁴

2. Die Veränderungsdynamik der Malerei nach 1400 als niederländisches Phänomen

Um das Herlin-Retabel in dieser Weise verstehen zu können, müssen wir zunächst einmal Boplingen verlassen und den Blick auf die gesamteuropäische geistig-kulturelle Dynamik der Jahrzehnte zwischen 1380 und 1520 lenken, d. h. auf jene Zeit, in der die beweglichen Flügelaltäre ihren wesentlichen Aufschwung und schließlich, nach 1450, einen einzigartigen Boom erlebten. Wir sind gewohnt, diese wesentlich vom 15. Jahrhundert geprägte Zeitspanne zum ‚Spätmittelalter‘ zu rechnen – eine im Grunde verheerende Bezeichnung, weil sich mit dem Begriff ‚spät‘ sofort der Eindruck von Niedergang, Zu-Ende-Kommen und Herbst („Herbst des Mittelalters“)⁵ verbindet. Der Blick auf die vielfältigen Neuaufbrüche des 15. Jahrhunderts, darunter der Gutenberg’sche Buchdruck, die Innovationen der Renaissance in Italien und der Beginn der überseeischen Entdeckungsreisen, vermittelt aber ein ganz anderes, weniger herbstliches als eher ‚frühlingshaftes‘ Bild. Mit starken Traditionsbindungen, vor allem bis zurück ins 12. Jahrhundert, aber auch darüber hinaus bis in die Spätantike, verband sich damals ein Drängen nach neuen Lebens- und Gestaltungsformen in allen Kulturbereichen.

Gerade der Siegeszug der Flügelaltäre zeigt, welche dynamischen Aufbruchkräfte von Erfindungsgeist, Beschleunigung, Kumulations- und Expansionsenergie im 15. Jahrhundert steckten. Die Innovations- und Verbreitungsdynamik der Flügelaltäre ging besonders von den burgundischen Niederlanden, d. h. im Wesentlichen von der Grafschaft Flandern und dem Herzogtum Brabant, in den Jahrzehnten nach 1410 aus. Die Anfänge der wandelbaren Flügelretabel lagen zwar, worauf ich unten zurückkomme, schon viel früher, vermutlich im späten 13. und frühen 14. Jahrhundert. Jetzt aber verband sich mit diesem spektakulären und multiplen Bildmedium ein neuer Malstil, der die frappierende künstlerische Faszinationskraft und Ausstrahlung der Niederlande begründete. Das gilt für das gesamte Spektrum der Tafelmalerei, und ihre Neuausrichtung bemächtigte sich auch der besonders öffentlichkeitswirksamen Gemälde auf Flügelaltären. Man denke vor allem an Künstlerpersönlichkeiten wie Robert Campin (den ‚Meister von Flémalle‘), Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Dierick Bouts oder Hugo van der Goes. Mit ihrem Wirken vollzog sich eine erstaunliche Umkehrung der traditionellen künstlerischen Einflussgefälle in Europa. Waren vom 12. Jahrhundert an Frankreich und Italien dominant, Frankreich vor allem auf dem Gebiet der gotischen Architektur, Italien durch seine Innovationen in allen Bereichen der Bildenden Kunst, so verläuft nun, seit dem beginnenden 15. Jahrhundert, das künstlerische Einflussgefälle erstmals auch von Nord nach Süd, von den Niederlanden über ganz Italien bis nach Sizilien, über Frankreich bis nach Spanien und über die Kölner Kunstregion in alle deutschsprachigen Gebiete und weiter bis nach Polen, Böhmen und zu den Karpaten.

5

Vgl. Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, hg. von Kurt Köster, Stuttgart, 11. Aufl. 1975 (Erstauflage niederländ. 1919: *Herfsttij der Middeleeuwen*).

Der Maler Friedrich Herlin war, wie gerade der Bopfinger Altar eindrucksvoll zeigt, in Süddeutschland einer der ersten, der diese neue, im Bürgertum schnell hoch geschätzte Malweise beherrschte. In seine große Nördlinger Werkstatt nahm er Mitarbeiter auf, die sich ebenfalls dem modernen niederländischen Stil öffneten und dabei ihrem Meister kaum an Virtuosität nachstanden. Das gilt auch für andere Maler Nördlingens mit eigenen Werkstätten, die Herlin wahrscheinlich in seine Flügelaltar-Projekte mit einband.⁶ Es waren offensichtlich besonders die Bildtafeln und Flügelaltäre Rogiers van der Weyden (ca. 1400–1464), die Herlin beeindruckten und für ihn und sein Maler-Team vorbildlich wurden. Er dürfte sie, wie gesagt, während seiner wahrscheinlichen Aufenthalte in Köln und vermutlich auch in den Niederlanden kennengelernt haben. Vielleicht ging er sogar in Brüssel bei Rogier in die Lehre. In Köln wurde er daneben wohl auch durch Stefan Lochner (1400/1410–1451) beeinflusst, der sich ebenfalls an der neuen niederländischen Malweise orientiert hatte.

Erfolg und Ausstrahlung der Niederländer wurden durch ihre neue Maltechnik, Bildgestaltung und Kunstauffassung begründet. Sie verhalfen der Ölmalerei zum Durchbruch, die mit verschiedenen Lasuren und Farbschichten arbeitete und so der Bildoberfläche eine bisher unbekannte Farbtintensität, Strahlkraft und Plastizität der Tiefenwirkung verlieh. Damit verbanden sie ikonographisch einen frappierenden Realismus, der in der Darstellung der Natur, der Städte und Bürgerstuben, des Alltagslebens, der Gesichtszüge und des menschlichen Körpers eine möglichst perfekte, detailgenaue Wirklichkeitstreue anstrebte. Die Spannweite reicht dabei vom Ausmalen strahlender Schönheit der Blumen, der Kleidung, der Menschen, Engel und jeder irdisch-himmlichen Pracht bis hin zur Darstellung schrecklichster Grausamkeiten, der Folter, der blutigen Passion Jesu, der Heiligenmartyrien und der Qualen in Hölle und Fegefeuer. Mit krassem Naturalismus wird der geschundene, sterbende und tote Körper gezeigt. Aber noch mehr: Die neue Kunstauffassung bleibt

nicht bei der Außensicht auf die Dinge und Lebewesen stehen. Ihre verfeinerte und raffinierte Maltechnik will mit einem starken Drang zu Interiorisierung und Intimität auch die seelischen Regungen der Menschen, Trauer, Freude, gläubige Andacht und liebende Innigkeit des Gebets, darstellen.

Man kann hier beobachten, wie die starken religiösen Erneuerungsimpulse der gegen Ende des 14. Jahrhunderts aufbrechenden niederländischen ‚Devotio moderna‘ in die Kunstwerkstätten des Bürgertums Eingang fanden. Ihre Betonung einer ebenso schlichten wie verinnerlichten und gefühlsintensiven Frömmigkeit andächtiger Jesusnachfolge im Alltagsleben erfasste die Bildgestaltung der Maler. Es gelang ihnen so, eine affektive Erlebnissnähe zwischen der auf ihren Bildern dargestellten Andacht und der Andacht der frommen Menschen vor den Bildern entstehen zu lassen. Die bemalten Tafeln der Flügelretabel wie die des Bopfinger Altars wurden so zu Andachts- und Frömmigkeitsbildern.⁷ Ihr wesentlicher Sinn lag darin, den Kontakt zwischen der Alltagswelt der Gläubigen und der himmlischen Welt Gottes, Marias, der Heiligen und Engel nicht nur visuell anschaulich zu machen, sondern auch real zu ermöglichen. Die Kontaktstelle war das andächtige Sehen der in die Kirche gekommenen Menschen. Das Gesamtkunstwerk Friedrich Herlins vergegenwärtigte ihnen durch das Medium des Anschauens, was ihnen in ihren Alltagsnöten Hilfe, Schutz, Heilung und ewiges Heil bringen konnte.

⁶ Krüger: Friedrich Herlin (wie Anm. 3), S. 152–163, denkt hier namentlich an den Nördlinger Maler Friedrich Walther, dem er alle Flügelgemälde des Bopfinger Retabels zuschreibt.

⁷ Zum Begriff des ‚Frömmigkeitsbilds‘, in den ich den traditionellen, sehr unscharfen Terminus des ‚Andachtsbilds‘ integriere, vgl. Berndt Hamm: ‚Frömmigkeitsbilder‘ und Partikulargericht vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert, in: Hans-Christoph Dittscheid, Doris Gerstl, Simone Hespers (Hg.): Kunst-Kontexte. Festschrift für Heidrun Stein-Kecks, Petersberg 2016, S. 130–152.

3. Die Flügelaltäre als Gnaden- und Heilsmedien

Wenn es richtig ist, dass die damalige Zeit wie unsere eigene Gegenwart vor allem ein visuelles Zeitalter war und dass man damals zu Gnade und Heil nicht nur durch die kirchlichen Sakramente und durch fromme Werke, sondern vor allem auch durch Anschauen des Heiligen gelangen wollte, dann wurde der Flügelaltar im Laufe des 15. Jahrhunderts bis ins 16. Jahrhundert hinein zu einem zentralen Gnaden- und Heilsmedium der Gläubigen. Ja, man kann sagen, dass die Flügelretabel vor der Reformation das wichtigste Bildmedium der Diesseits- und Jenseitsvorsorge im liturgischen Raum waren, in das man immense Geldsummen investierte. Nach 1450 wurde man geradezu süchtig nach Flügelretabeln, sodass man nicht nur die Hauptaltäre, sondern möglichst auch die immer zahlreicher werdenden Nebenaltäre mit ihnen ausstattete. So kam es, dass die Kirchen um 1520 vollgestellt mit Flügelretabeln waren und bei manchen kritischen Zeitgenossen den Eindruck von ‚Übermöblierung‘ und Überbilderung weckten. In großen Kirchen wie dem Ulmer Münster standen dutzende Flügelaltäre; und selbst Dorfkirchen beherbergten oft mehrere prächtige Flügelaltäre, wenn sich wohlhabende Stifter und Stifterinnen fanden, eine bäuerliche Gemeinde selbst die Finanzierung in die Hand nahm oder Ordensgemeinschaften auf eigene Kosten die Retabel aufstellten.

Die Flügelretabel mit ihrem Öffnungs- und Schließmechanismus erfreuten sich solcher Popularität, dass sie nördlich der Alpen auch von ihrer liturgischen Altarfunktion gelöst wurden. Als kleinformatige Triptychen, die der privaten Andacht dienten, fanden sie vor allem in den Wohnungen des wohlhabenden Bürgertums Verbreitung; und wenn sie handlich genug waren, konnten sie auch auf Reisen mitgenommen werden. Solche Retabel in Privaträumen und zur privaten Nutzung als

‚Altärchen‘ zu bezeichnen, ist dann terminologisch inkorrekt, wenn vor ihnen nicht mehr von einem Priester die Messe zelebriert wurde. Ist doch der Begriff ‚Altar‘ immer mit der liturgischen Feier der Eucharistie verbunden. Wenn ich im Folgenden von ‚Flügelretabeln‘ spreche, meine ich – wie im Fall Bopfingens – immer die Kombination dieser Retabel mit einem geweihten Altar, also ‚Flügelaltäre‘ mit einer, zumindest ursprünglich, eucharistischen Funktion.

Schätzungen kommen zu dem Ergebnis, dass von der Fülle der einstigen Flügelretabel nur noch etwa fünf Prozent erhalten sind (Georg Habenicht); und von diesen befinden sich – anders als das Bopfinger Retabel – viele nicht mehr an ihrem ursprünglichen Standort. Von vielen sind auch nur noch Fragmente, oft auf verschiedene Orte verstreut, erhalten. Wie man solche Fragmente heute wieder zusammenführen und in einer Ausstellung präsentieren kann, dokumentiert beispielhaft der oben (Anm. 4) erwähnte Ausstellungsband des Museums Ulm zum ehemaligen Ulmer Wengenalтар.

Was für den großen Trend der Zeit galt, wurde auch in Bopfingen realisiert: Auch hier wurde das neue Flügelretabel auf dem Hauptaltar der Stadtkirche St. Blasius seit 1472 zum zentralen und wichtigsten bildlichen Gnaden- und Heilsmedium für die einheimischen Gläubigen und die von auswärts herbeiströmenden Blasiuspilger. Der Altar bot ihnen all das, was ich gerade über die Vorzüge der niederländischen Flügelretabel und ihrer ‚ars nova‘ gesagt habe: die besondere Wirkung der Maltechnik, die realistische Nähe zur bürgerlichen Alltagswelt, die Spannweite zwischen Präsentation strahlender Schönheit und Vergegenwärtigung qualvoller Torturen und die Fähigkeit, den seelischen Gefühlsregungen inniger Andacht Ausdruck und Anreiz zu geben.

4. Die Kombination der Tafelgemälde mit geschnitzten Skulpturen

Der Herlin-Altar bietet aber die zuletzt genannten Effekte, die seine künstlerische wie religiöse Ausstrahlung und Anziehungskraft begründen, nicht nur durch das Medium der Malerei auf den Flügeln und auf der Rückwand des Retabels, sondern vor allem auch durch die geschnitzten Holzskulpturen in seinem zentralen Schrein und ebenfalls durch die nicht mehr erhaltenen Skulpturen, die sehr wahrscheinlich Teil des ursprünglichen Gesprenges über dem Schrein waren. Auch mit dieser reichen Ausstattung durch Schnitzskulpturen ist der Bopfinger Altar typisch für die künstlerische Innovationsdynamik des 15. Jahrhunderts. Man kann hier von einem erneuten Modernisierungsschub der Flügelretabel sprechen. Schon im 14. Jahrhundert gab es zahlreiche geschnitzte Flügelaltäre. Aber erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts beherrschten die Holzskulpturen das Erscheinungsbild der Flügelretabel.

Das gilt für den nördlichen ebenso wie für den südlichen deutschsprachigen Raum. Im Süden allerdings erreichte die Bildhauerkunst eine einzigartige Virtuosität, wie die Schnitzwerke von Niclas Gerhaert van Leyden, Hans Multscher, Michel Erhart, Veit Stoß, Tilman Riemenschneider oder des vortrefflichen Meisters des monumentalen Flügelretabels in der Pfarrkirche der oberösterreichischen Gemeinde Kefermarkt (1490–1497) bezeugen. Das Beispiel Riemenschneiders zeigt, wie die zunehmende Präsenz von Skulpturen auf Flügelretabeln schließlich den Typ reiner Schnitzaltäre ohne Malerei hervorbrachte. Dazu gehören seine zwischen 1501 und 1508 entstandenen berühmten beiden Retabel für den Heiligblut-Altar in St. Jakob zu Rothenburg und für den Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen.

Der Bopfinger Altar repräsentiert mit seiner Kombination und Anordnung von gemalten und geschnitzten Bildwerken den vor allem in Süddeutschland vorherrschenden Haupttyp eines kostbaren Hochaltarretabels vor und nach 1500. Friedrich Herlin war zwar selbst nur Maler, trug aber wie vorher bereits bei den Hauptaltären der St. Georgskirche von Nördlingen und der St. Jakobskirche in Rothenburg die künstlerische Verantwortung für die Ausführung des gesamten Flügelaltars; und wie schon in den beiden anderen Reichsstädten gelang es ihm auch in Bopfingen, einen hervorragenden Bildhauer für die Gestaltung des zentralen Holzschreins zu gewinnen. In Nördlingen war es kein geringerer als der aus den Niederlanden stammende Straßburger Meister Niclas Gerhaert van Leiden (ca. 1420/30–1473), der die zentrale Kreuzigungsgruppe schuf. Der Bopfinger Bildschnitzer ist wie der Rothenburger unbekannt, doch weisen die stilistischen Merkmale in das Oberrheingebiet und hier auf den Einfluss Niclas Gerhaerts. Damit ist wieder die Ausstrahlung der niederländischen Kunstauffassung im Blick, die in der Malweise Herlins zu beobachten ist und die auch aus den Skulpturen des unbekannteren Bildhauers hervorscheint. Die Dreidimensionalität vollplastischer Figuren wie im Inneren der Herlin-Altäre verstärkte den Eindruck der realen Präsenz des Göttlich-Heiligen. Die in Bopfingen besonders fein herausgearbeitete lebendige Bewegtheit und Ausdruckskraft der Skulpturen überbrückten wie die gemalten Tafeln die räumliche und zeitliche Distanz der dargestellten Heiligen zu den Gläubigen vor dem Altar und gaben den Figuren die spirituelle Wirkung von Andachtsbildern.

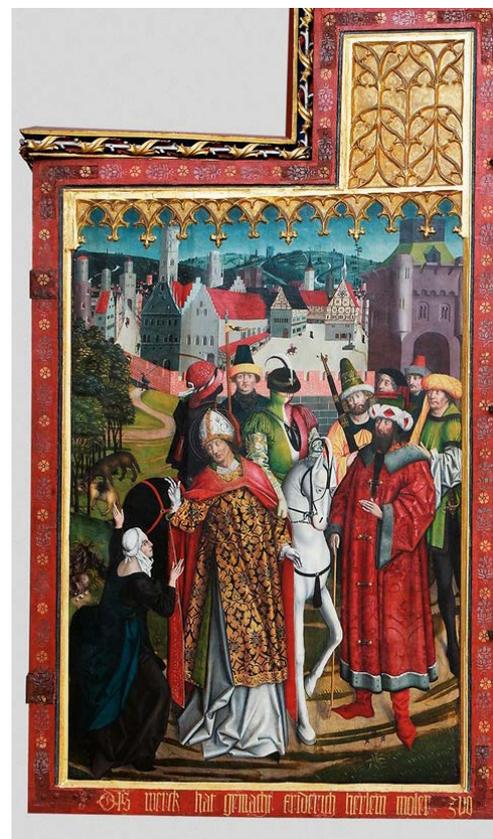
5. Blasius-Verehrung, Blasius-Reliquie und die Entstehung des Bopfinger Retabels

Weshalb erhielt die Pfarrkirche des kleinen Bopfingen einen so bedeutenden Flügelaltar, der mit seiner Größe, künstlerischen Qualität und spirituellen Ausstrahlung auf der Höhe der Zeit stand? Zwar gab es in dem verkehrsgünstig gelegenen Ort auch wohlhabende Kaufleute, doch tritt keiner von ihnen als Stifter in Erscheinung, weder für den Altar noch für das 1510 links von ihm errichtete hoch aufragende Sakramentshäuschen, ebenfalls ein bedeutendes Kunstwerk, das Hans Böblinger, der Sohn des Ulmer Münsterbaumeisters Matthäus Böblinger, geschaffen hat. Aufgrund des gegenwärtigen Forschungsstandes darf man mit Vorsicht annehmen: Das Herlin-Retabel, das Sakramentshäuschen und die Ausstattung der Kirche mit neuen Glocken und Fresken verdanken ihre Finanzierung der sogenannten ‚Blasius-Pflege‘ oder ‚Heiligen-Pflege‘, die dem Patronat der Kirchheimer Zisterzienserinnen – mit Beteiligung des Bopfinger Magistrats – unterstand. Lag doch die besondere Bedeutung der Bopfinger Kirche darin, dass sie seit alters dem hl. Blasius geweiht war. Laut der Legende war Blasius ursprünglich Arzt, der Menschen und Tieren in ihren Nöten beistand. Um 300, zur Zeit des römischen Kaisers Diokletian, soll er dann Bischof von Sebaste, einer Stadt im kleinasiatischen Kappadokien, gewesen sein und dort während der Christenverfolgungen den Märtyrertod erlitten haben. Als man um 1100 in Bopfingen das bisherige Kirchlein durch einen romanischen Bau ersetzte, wurde er wahrscheinlich Blasius geweiht, dessen Kult damals in Süddeutschland immer populärer wurde. In der Folgezeit dürfte das Blasius-Patrozinium bereits zahlreiche Pilgerinnen und Pilger angezogen haben.

Wann diese ‚peregrinatio ad Sanctum Blasium‘ begann, ist nicht bekannt. Eine in Rom 1299 von Egidius, Patriarch von Grado, zudem einem Erzbischof und acht Bischöfen ausgestellte Ablassurkunde⁸ bewilligt allen Gläubigen, die an bestimmten Festtagen in wahrer Bußgesinnung und nach abgelegter Beichte die St. Blasiuskirche zu Bopfingen aufsuchen und für ihren Bau (fabrica) Gaben spenden, einen Nachlass von vierzig Tagen. Für diesen Zeitraum wurden sie von den Bußverpflichtungen befreit, die ihnen ihre Priester bei der Absolution als Satisfaktion auferlegt hatten. Wallfahrer zum hl. Blasius werden in der Urkunde nicht eigens erwähnt. Ablässe wurden oft zur Förderung von Baumaßnahmen an Kirchengebäuden und für deren Ausstattung bewilligt. Man darf daher vermuten, dass der Ablass von 1299 der damals beginnenden gotischen Umgestaltung der Bopfinger Pfarrkirche zu Gute kommen sollte. Wie vor allem der Chorneubau mit seinem für eine Pfarrkirche ungewöhnlich flachen Abschluss zeigt, setzte sich in Bopfingen wohl das auf Bescheidenheit und Schlichtheit zielende Architekturverständnis des frühen Zisterzienserordens durch. Diese Einfachheit kennzeichnet den gesamten Kirchenbau. Ein Einfluss des benachbarten Zisterzienserinnen-Klosters Kirchheim ist zu vermuten, auch wenn es damals noch nicht die Patronatsrechte über die Bopfinger Kirche innehatte.

8

Vgl. StA Ludwigsburg B 165 U 134 (1299); online unter: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?=2-2373032>.



Nachweis: Erwin Reiter

9

Vgl. StA Ludwigsburg, B 165 U 136
(1317 Juni); online unter: <http://www.landesarchiv-bw.de/plini/?f=2-2373164>.

10

„[...] causa devocionis, peregrinacionis
vel oracionis accesserint.“

11

So die Formulierung in der unten bei
Anm. 15 genannten Ablassurkunde vom
6. August 1465.

Die Ablassbewilligung von vierzig Tagen wurde im Juni 1317 von Ysenard, Patriarch von Antiochia, vier Erzbischöfen und zwölf Bischöfen, die sich an der Kurie von Avignon aufhielten, erneuert.⁹ Erwähnt wird aber jetzt nicht nur die Pfarrkirche St. Blasius zu Bopfingen, sondern auch speziell ihr Marienaltar und außerdem die St. Pantaleon-Kirche im benachbarten Oberdorf, eine Filialkirche von St. Blasius; und zwar wird der Ablass den Wohltätern der beiden Kirchen gewährt und, wie es vorher heißt, allen Büsserinnen und Büssern, die sie „der Andacht (devotio), der Wallfahrt (peregrinatio) oder des Gebets (oratio) wegen aufsuchen“.¹⁰ Damit wird die Existenz einer Wallfahrt zum hl. Blasius erstmals ausdrücklich erwähnt.

Noch besaß die Bopfinger Kirche keine Körperreliquie des hl. Blasius. Das änderte sich 1465 oder in den Jahren davor, als Graf Johann von Helfenstein, ein hochrangiger Prälat der Diözese Straßburg, der Bopfinger Kirche einen Knochen des Heiligen schenkte, genauer gesagt: „den oberen Teil des Arms vom Körper des hl. Märtyrerbischofs Blasius“ („partem brachii superiorem de corpore sancti Blasii episcopi martyris“)¹¹. Mit diesem ‚Heiltum‘, wie man eine solche Reliquie nannte, erhielt Bopfingen und seine Umgebung ein neues Kraftzentrum materialisierter Sakralität.

Man hat dabei zu bedenken, dass für die Frömmigkeit des 15. Jahrhunderts dieser Knochen nicht einfach ein Stück vom Skelett des toten Heiligen war. Er galt als ein Teil seines vom Heiligen Geist durchdrungenen Körpers, mit dem er einst seine guten Taten gewirkt und sein qualvolles Martyrium duldsam erlitten hatte. Die Überreste dieses Körpers, so glaubte man, waren jetzt zwar vergängliches Gebein, aber zugleich Teile, aus denen sich am Jüngsten Tag der verklärte Auferstehungsleib des hl. Blasius zusammensetzen würde, um sich mit seiner bereits im Himmel vor dem ‚Altar Gottes‘ weilenden Seele endgültig zu vereinigen – das Auferstehungsschicksal aller Erlösten. Es gibt also – diese Vorstellung war die religiöse Antriebskraft der damaligen Blasiusverehrung – eine direkte lebendige Verbindung zwischen dem Körperteil des Heiligen in der Bopfinger Kirche und seiner Person im Himmel. Wie er einst, vom Heiligen Geist erfüllt, durch diesen Körper Wunderbares bewirkte, so erweist er auch jetzt vom Himmel herab mit seiner Heiligkeit durch das Medium der Reliquie wunderbare Heilungen an denen, die ihn mit Andacht um Hilfe anrufen.

Das geschah vor dem – schon im romanischen Kirchenbau – Maria geweihten Hauptaltar, auf dem die Knochenreliquie aufbewahrt und wohl auch zur Schau gestellt wurde. Den nun mit dem Altar verbundenen Blasiuskult verstand man nicht als Konkurrenz zur Marienverehrung, sondern als eine Beziehung wechselseitiger Verstärkung, die den Sakralitätswert des Altars steigerte. Wie Reliquien generell galt auch die Blasiusreliquie nach mittelalterlichem Verständnis dank ihrer lebendigen Beziehung zur Person des Heiligen im Himmel als Heilium von großer Kostbarkeit. Es garantierte die persönliche und leibhaftige Anwesenheit des hilfreichen Heiligen selbst in der Kirche, deren Patron und „Haußvater“ er war. So erwies die Reliquie auch alsbald in vielen Fällen ihre wundertätige Heilungskraft. Davon berichtet das heute noch erhaltene handschriftliche Mirakelbuch¹², das der Bopfinger Stadtschreiber Burckart Heynlin im Jahr 1512 anlegte und das von 178 „wunderwerck und zaichen“ berichtet, die „der großnotthelfer, himelfürst und martir Sanctus Blasius, ein haußvater der pfarrkirchen zu Bopfingen, an etlichen menschen gewirckt hat“¹³ – angefangen in den sechziger Jahren mit dem Grafen Ulrich von Oettingen, dessen „verschollener“ Hals geheilt worden sei¹⁴.

In ebenso engem Zusammenhang mit der Blasiusreliquie wie die im Mirakelbuch aufgeführten Heilungen stand der hunderttägige Ablass, den der Augsburger Bischof und Kardinal Peter von Schaumburg am 6. August 1465 der Bopfinger Kirche gewährte¹⁵: Aus Anlass der Schenkung der Reliquie des hl. Blasius erteilt er den Ablass allen Besuchern und Wohltätern der Kirche. Eigens erwähnt die Urkunde auch die Blasius-Wallfahrt, indem sie die dreigliedrige Formulierung von 1317 aufnimmt: Der Ablass werde allen christgläubigen Besuchern gewährt, die „der Andacht, der Wallfahrt (peregrinatio) oder des Gebets wegen“ die Kirche und ihre Reliquie aufsuchen.¹⁶ Erlassen werden ihnen hundert Tage an irdischer Bußleistung – eine bedeutende Überbietung der früher bewilligten vierzig Tage. Ein Hundert-Tage-Ablass war das Maximum, was Bischöfe und Kardinäle erlassen durften. Alles, was darüber hinausging, war dem Papst vorbehalten. Hinter der Zeitangabe von vierzig oder hundert Tagen stand die Vorstellung: Würde ein Mensch ohne den Ablass sterben, bevor er dieses Zeitquantum abgebußt hat, dann müsste er die fehlende Bußsatisfaktion unter extrem erschwerten Bedingungen durch tausende Jahre im Fegefeuer nachholen.

¹² _____
Zitiert nach der Edition von Wolfgang Irtenkauf: Das Bopfinger Mirakelbuch, in: Blätter für württembergische Kirchengeschichte 64 (1964), S. 176-201. Das handschriftliche Original liegt im Landeskirchlichen Archiv Stuttgart, G 2 PfA Bopfingen, Nr. 1.

¹³ _____
Edition Irtenkauf (wie Anm. 12), S. 181f.

¹⁴ _____
Ebd., S. 182.

¹⁵ _____
Vgl. StA Ludwigsburg, B 165 U 146 (1465 August 6); online unter: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=2-2373174>.

¹⁶ _____
„[...] causa devotionis, peregrinationis vel orationis ecclesiam et reliquias supradictas accesserint et visitaverint.“

Die Anziehungskraft der Kirche für die Bopfinger und für die von auswärts immer zahlreicher kommenden Wallfahrer wurde so noch vermehrt. Man konnte vor dem Altar nicht nur Heilung von körperlichen Gebrechen erhoffen, sondern auch eine beachtliche zeitliche Verkürzung des Bußquantums auf Erden bzw. der Fegefeuerqualen im Jenseits erhalten. Die Dankesgaben der Besucher vergrößerten den Fond der Blasius-Pflege. Nur neun Jahre später, am 27. April 1474, als der neue Flügelaltar schon stand, wurde durch den Nachfolger des Augsburger Kardinals der hunderttägige Ablass erneut bewilligt.¹⁷

17

Vgl. StA Ludwigsburg, B 165 U 148 (1474 April 27 durch Kardinal Marcus); online unter: <http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=22373176>.

Man kann vermuten, dass Peter von Schaumburg 1465 mit seiner großzügigen Ablassurkunde einem Wunsch der Kirchheimer Zisterzienserinnen und vielleicht auch des Bopfinger Rats entgegenkam, in deren Händen ja die Blasius-Pflege lag. Und man darf noch weitergehen und annehmen, dass die damalige bedeutende Äbtissin Kirchheims, Gräfin Magdalena von Oettingen (Äbtissin von 1446 bis 1496, gest. 1502), dabei auch bereits die Finanzierung eines neuen, prächtigen Altarretabels im Blick hatte. Eine so kostbare Reliquie, der neue Kultmittelpunkt nicht nur der Pfarrkirche, sondern der gesamten Stadtgemeinde und der Region, musste ein Retabel erhalten, das eines solchen Heiltums würdig war und durch seine besondere Pracht und Ausdruckskraft noch mehr Andächtige anziehen konnte.

Das bedeutete: Es musste ein Flügelaltar der neuen, aktuellen Kunstauffassung sein, und dabei durfte man nicht sparen, sondern musste einen so angesehenen Meister wie Friedrich Herlin gewinnen, der damals, nach Vollendung der großen Aufträge in Nördlingen und Rothenburg, auf der Höhe seines Ansehens stand. Von ihm und seiner Werkstatt war Vorzügliches zu erwarten, erst recht aber von dem auswärtigen Bildschnitzer, den man sich vermutlich auch Beträchtliches kosten ließ. Es ist den Quellen vermutlich nicht zu entnehmen, ob die 320 Gulden, die Herlin für das Retabel erhielt¹⁸, die Kosten für den Bildschnitzer miteinschlossen, oder ob dieser eigens entlohnt wurde. Erst das Zusammenspiel von Tafelmalerei und vollplastischen Skulpturen konnte dem Anspruch, für die Blasiusreliquie die kostbarste Präsentationsweise zu schaffen, nach den um 1465 geltenden Maßstäben gerecht werden.

18

Vgl. Krüger: Friedrich Herlin (wie Anm. 3), S. 18 und 140 mit Berufung auf ältere Literatur, deren Zuverlässigkeit noch an Hand der Originalquellen zu überprüfen ist.

Ob beim Augsburger Ablass die Kirchheimer Äbtissin wirklich ihre Hände mit im Spiel und dabei schon den künftigen Altar im Blick hatte, bleibt Spekulation. Als sehr wahrscheinlich aber darf gelten, dass der Auftrag für den Herlin-Altar von der Äbtissin vergeben und das Retabel aus der Blasius-Stiftung finanziert wurde; auch

der enge Zusammenhang zwischen Blasiusreliquie, Blasiuswallfahrt und Altarprojekt ist mehr als vage Vermutung; und ganz offensichtlich ist die Intention der Zisterzienserinnen in Abstimmung mit den Bopfinger Stadtvätern darauf gerichtet, in der Pfarrkirche einen Marien- und Blasius-Altar entstehen zu lassen, dessen Kostbarkeit einen starken Kontrast zur architektonischen Schlichtheit des Äußeren und Inneren der Kirche bilden sollte. Die Nonnen und das Stadtreiment dürften hier an einem Strang gezogen haben.

Wie in einem Brennspiegel verdeutlicht das Bopfinger Beispiel, weshalb man sagen kann, dass das mittelalterliche Sakralitätsverständnis eine Kostbarkeitsreligion hervorbrachte: Allgemein war die Vorstellung lebendig, dass das Heilige eine besondere Affinität zum Erlesenen, Kostbaren und Verzierten und vor allem zum leuchtenden Gold hat. Daher wurden die Hostien in prächtigsten Monstranzen gezeigt und die Reliquien mit edelsten Materialien umkleidet; daher trugen die Priester während der Messe prächtige Gewänder und waren die liturgischen Bücher von kostbarster Qualität; und daher näherten sich die Heiligen Drei Könige auf den mittelalterlichen Bildern – wie auch das Innere des Herlin-Altars veranschaulicht – dem göttlichen Kind mit märchenhafter Pracht und kostbaren Gaben. Auf vielfältige Weise zeigt so der christliche Glaube das Erscheinungsbild einer Kostbarkeitsreligion, in der irdischer Glanz die heilende und rettende Gnadenkraft des Himmlisch-Heiligen repräsentiert und verherrlicht.

Von Anfang an verband sich die Verehrung und Aufbewahrung kostbarer Reliquien mit der Funktion und dem Anspruch aufwändig gestalteter Flügelaltäre, das zentrale bildliche Heilsmedium im Kirchenraum zu sein. Man konnte sich im 15. Jahrhundert keinen würdigeren Aufbewahrungs- und Präsentationsort der Reliquien des Kirchenpatrons vorstellen als den Hauptaltar, und diesen möglichst als Flügelaltar, der sich mit seinem Bildprogramm auf Person und Leben des Patrons zu beziehen hatte. Oft fand, wie man für Bopfingen – mit triftigen Gründen, die unten dargelegt werden – annehmen muss, das Heilium seinen Platz in der sogenannten ‚Predella‘, der Zone zwischen dem Holzaufbau des Retabels und der steinernen Altarmensa. Hier konnte ein verschließbarer Behälter den Armknochen des hl. Blasius aufnehmen und vermutlich durch ein Metallgitter, das dem heutigen (aus dem 19. Jahrhundert) ähnlich war, der Schaufrömmigkeit seiner Verehrer zeigen. Dieser Platz unmittelbar am Altartisch war der heiligste Ort in der Pfarrkirche; denn hier verband sich die Sakralität der Reliquie mit der Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi, der ‚Transsubstantiation‘, die der Priester nach Lehre der Kirche auf dem Altartisch vollzog. Die Realpräsenz des Leibes und der Person Christi fiel hier zusammen mit der leibhaftigen und personalen Realpräsenz des heiligen Märtyrers.

6. Das Flügelretabel als Rückwand des Altars und seine entsprechenden ikonographischen Funktionen

Blickt man auf den Bopfinger Altar und beachtet man seine Position im Chorraum der Kirche, dann hat man exemplarisch vor Augen, was im Frühmittelalter, in der Westkirche spätestens vor Ende des 8. Jahrhunderts¹⁹, mit den meist freistehenden Altären passiert ist. Ursprünglich stand der Priester wie heute – nach der Reform des Zweiten Vatikanischen Konzils – hinter dem Altar, mit dem Blick zur Gemeinde. Dann aber änderte sich die Position des Priesters und des Altars grundlegend: Der Priester stand jetzt, Gott zugewandt und mit dem Rücken zur Gemeinde, vor dem Altar, der fortan den liturgischen Raum nach hinten abschloss. Damit verband sich die Vorstellung, dass der Priester Gottvater den wahren Leib und das wahre Blut seines Sohnes als Sühnopfer darbringt. So bildeten im Hoch- und Spätmittelalter Transsubstantiationslehre, Messopferdoktrin und Stellung des Priesters vor der Altarmensa eine liturgisch-dogmatische Gesamtkonzeption.

Dass der Priester nicht mehr wie früher den Raum hinter dem Altar einnahm, ermöglichte die Veränderung der Altararchitektur: Erst jetzt konnte die neue Verbindung von Altarmensa und erhöhtem Altarbild entstehen, das gleichsam die Rückwand des Altars bildete, meist an eine Kirchenwand angelehnt oder – besonders bei Hauptaltären wie in Bopfingen – freistehend vor dem Chorabschluss. Dieser Wandel bildete die Grundvoraussetzung für die Entstehung von Flügelaltären, vermutlich im späten 13. Jahrhundert. Ihre europaweit ältesten

Exemplare haben sich nicht in den Niederlanden erhalten, wo sie offensichtlich den calvinistischen Bildzerstörungen des 16. Jahrhunderts zum Opfer fielen, sondern im lutherischen Kulturraum Norddeutschlands: in Doberan bei Rostock, in der Klosterkirche von Cismar, Kreis Ostholstein, und in der Dorfkirche von Rossow, Landkreis Vorpommern-Greifswald (ursprünglicher Standort im Dom von Havelberg). Entstanden sind die drei Retabel wahrscheinlich in den ersten beiden Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts.

Als multiples und wandelbares Altarbild brachte das Flügelretabel den theologischen und liturgischen Veränderungsprozess zur Perfektion. Es war nicht eine schmückende und theologisch unerhebliche Zugabe zum Altar, sondern hatte seinen Sinn darin, dass es als Bild eine funktionale Einheit mit dem Altartisch und der Predella schuf, sowohl während der Messfeier als auch in Zeiten, in denen die Gläubigen andächtig und betend vor dem Altar oder Chorraum knieten.

Was das für die Bildgestaltung des Retabels bedeutete, wird durch den Bopfinger Altar geradezu idealtypisch inszeniert. Das ikonographische Programm eines Retabels musste, wie gesagt, auf die im Altartisch oder in der Predella aufbewahrten Heiligenreliquien Bezug nehmen – in diesem Fall auf die Blasiusreliquie. Vor allem aber hatte das Retabel ikonographisch das priesterliche Geschehen auf dem Altar zu erschließen und damit hinzuweisen auf die

19 _____
Vgl. Josef Braun: Artikel ‚Altar, christlicher‘, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Aufl., Bd. 1 (1930), Sp. 294-297, hier: Sp. 294f. („im Westen sicher schon wenigstens im 8., im Osten bereits im 4. Jahrh.“). Dass aber auch noch im 9. Jahrhundert der Priester hinter dem Altar die Messe mit dem Blick zu den Gläubigen feiern konnte, zeigt beispielhaft ein wohl um 875 in Lothringen entstandenes Efenbeinrelief, das später in den Buchdeckel eines Evangeliiars integriert wurde (Liebieghaus Frankfurt).



wesentlichen Mysterien der Heilsgeschichte: auf Menschwerdung und Passion, Opfertod und Auferstehung Christi und damit auch auf die ebenfalls zentrale Geschichte der Muttergottes Maria bis hin zu ihrer himmlischen Krönung. In diesem Funktionszusammenhang des Altarbildes wuchsen dem Flügelretabel verschiedene Aufgaben zu: Es war liturgisches Kultbild, verehrungswürdiges Andachtsbild für die Gemeinde und die persönlich-intime Devotion, Meditation und Kontemplation und zugleich Erinnerungs- und Vergegenwärtigungsbild, das die Erkenntnis und das Gedächtnis ebenso wie die Affekte und das Tun der Gläubigen stimulierte. Die besondere Leistungsfähigkeit der Flügelretabel lag darin, dass ihre Bildervielfalt und die Wandlung der Bildebenen verschiedene Bildfunktionen ermöglichten, die auf die religiösen Zeitstufen vom Werktag oder Alltag über die Sonntage bis zu Festtagen und Hochfesten und zugleich auf die diversen Frömmigkeitsbedürfnisse der Gläubigen abgestimmt waren. In dieser Anwendungsvielfalt war wohl der Siegeszug der Flügelaltäre mit seiner Kulmination nach der Mitte des 15. Jahrhunderts begründet.

7. Das Besondere der Flügelretabel

Die variable Funktionsvielfalt der Flügelaltäre öffnet den Blick auf das Charakteristische und Spezifische der Flügelaltäre. Was unterscheidet Flügelretabel wie die Herlin-Altäre in Nördlingen, Rothenburg und Bopfingen von einfachen, flügellosen Altarbildern, wie sie im 16. Jahrhundert und vor allem in der Barockzeit, oft in monumentaler Gestalt, üblich wurden? Das Besondere des Flügelaltars lag, wie man sofort sieht, darin, dass man seine Flügeltafeln durch Klappscharniere, die im Laufe der Jahrzehnte technisch immer raffinierter wurden, bewegen, öffnen und schließen konnte. Diese Polyptychen, wie man sie nach dem griechischen Wort ‚ptyx‘ mit der Bedeutung ‚Falte‘ nennt, konnten entweder dreiteilige ‚Triptychen‘ sein, die wie das Bopfinger Retabel zu beiden Seiten des zentralen Schreins je einen Flügel hatten und daher nur einfach ‚gefaltet‘ oder ‚gewandelt‘ werden konnten; oder sie waren wie im Falle des Blaubeurer, des Ulmer Wengen- oder des Isenheimer Altars fünfteilige ‚Pentaptychen‘, die links und rechts jeweils zwei Flügel erhielten, um sie doppelt wandeln zu können. Diese aufwändigere Form des Flügelretabels trat im späteren 15. Jahrhundert, dem allgemeinen Trend zur Vervielfältigung der Kultorte und -bilder folgend, immer häufiger in Erscheinung. Die zweifach wandelbaren Flügelretabel beanspruchten nicht mehr Raumbreite als die Triptychen, weil sie immer von der Mitte aus entfaltet wurden und so bei ihrer vollständigen Öffnung die Flügel aufeinanderlagen.

Die Breite des aufgeklappten Bopfinger Retabels war genau dem 7,80 Meter breiten Chorraum angepasst. Obwohl hier auch ein Pentaptychon Platz gefunden hätte, begnügte sich Herlin, vermutlich den Vorgaben seiner Auftraggeberinnen und Auftraggeber folgend, wie auch bei den Retabeln auf den Hauptaltären Nördlingens und Rothenburgs mit einem Triptychon. Das mag damit zusammenhängen, dass in den Entstehungsjahren der drei Retabel 1462, 1466 und 1472 die Pentaptychen noch nicht so Mode geworden waren wie drei bis vier Jahrzehnte später. Auch finanzielle Gründe könnten eine Rolle gespielt haben, weil man vielleicht das vorhandene Kapital lieber in mehr Qualität als in mehr Quantität investieren wollte. Zudem könnten auch das Zusammenspiel der religiösen Themen auf den Retabeln Bedeutung gehabt haben – worauf gleich zurückzukommen ist. Jedenfalls zeigt gerade der Vergleich Bopfingens mit dem Hauptaltar der großen Georgskirche im benachbarten Nördlingen, dass man sich hier wie dort den Wunsch, einen möglichst prächtigen Flügelaltar mit den besten Künstlern der Zeit zu realisieren, in Gestalt eines Triptychons erfüllen wollte.²⁰

Direkt unter der Aufhängung der beiden Retabelflügel finden sich am Retabelschrein ein weiteres Scharnierpaar, das heute funktionslos ist. Die Scharniere könnten ein Hinweis darauf sein, dass der Bopfinger Altar ursprünglich noch zwei weitere bemalte Altarflügel nach Art eines Pentaptychons besaß; so die Annahme von Krüger: Friedrich Herlin (wie Anm. 3), S. 142f. Die Scharniere sind zwar alt, können aber – beim gegenwärtigen Forschungsstand – ebenso gut in das 16./17. wie in das späte 15. Jahrhundert datiert werden. Im Kirchturm befinden sich zwei neuere, unbemalte, mit schwarzem Stoff bespannte Holztafeln, die offensichtlich in die Schreinscharniere eingehängt werden konnten und dann der Abdeckung des geschlossenen Herlin-Retabels dienten, sodass dessen Alltagsseite mit dem Leben des hl. Blasius nicht mehr sichtbar war. Vermutlich hatten diese unbemalten Holzflügel alte Vorgängertafeln; und die zusätzlichen Scharniere könnten dann mit diesen Abdeckungstafeln in reformatorisch-lutherischer Zeit angebracht worden sein, als die Heiligenverehrung verworfen und auch die Blasius-Reliquie aus dem Predella-Schrein genommen wurde. Die gegenwärtige Forschung nimmt jedenfalls an, dass Herlin oder wohl eher die Auftraggebenden auch für Bopfingen den Retabeltyp des Triptychons wählten und dass es keine weiteren bemalten Tafeln gab.

Im Grunde folgten alle Flügelretabel, ob drei- oder fünfteilig, denselben Gestaltungsprinzipien, in denen die Theologie und Frömmigkeit der Zeit und besonders ihr Heiligkeitsverständnis Ausdruck fanden. Das Wandeln des Altars, sein geschlossener Ausgangszustand und sein Öffnen, war von vielseitiger Symbolik. Es folgte, wovon ich bereits hinwies, der unterschiedlichen Wertigkeit der liturgischen Zeiten im Kirchenjahr. Damit ist bereits im Blick, dass der Flügelaltar mit seiner Öffnungsdynamik dem Prinzip sakraler Steigerung verpflichtet war und somit einem ‚Gradualismus‘, einem religiösen Stufendenken, wie es für das katholische Heiligkeitsverständnis generell charakteristisch ist. Wenn das Retabel geöffnet wird, betreten wir spirituell einen Bildraum höherer Heiligkeit; und das bedeutet, dass wir tiefer in das Heilsgeheimnis des Glaubens eintreten können. Was in geschlossenem Zustand noch verhüllt war, wird nun offenbar. So ermöglicht das Flügelretabel in geradezu ‚dramatischer‘ Steigerung eine Epiphanie des Göttlichen. Der Altar wird zur Bühne mit zwei bzw. drei Akten und ihren Bühnenbildern; und wenn man noch die bemalte Rückseite des Retabelschreins hinzunimmt, wird eine weitere Bühne des ‚theatrum sacrum‘ sichtbar. Damit sei angedeutet, wieviel Dramatik und Dynamik in der Wandlungsfähigkeit des Flügelretabels im Vergleich zur religiösen Statik eines unwandelbaren Altarbildes steckt. Verhüllung und Enthüllung des Verborgenen wollen das Mysterium der göttlichen Offenbarung zur Aufführung bringen.

Das Besondere der Flügelretabel und ihr großer Vorteil gegenüber anderen religiösen Bildmedien lag also darin, dass ihre Wandlung die unübersehbare öffentliche Präsentation unterschiedlicher Hauptinhalte der damaligen Theologie, Frömmigkeit und Kirchlichkeit ermöglichte. Ein Vergleich der Flügelaltäre zwischen 1380 und 1520 zeigt, dass sie im Normalfall stereotyp drei religiöse Hauptthemen kombinieren: die Verehrung der Heiligen, besonders des Kirchenpatrons, die Verehrung der Gottesmutter Maria und die Verehrung Christi, besonders des Jesuskindes und des gemar-

terten, gekreuzigten und auferstandenen Erlösers. Ein Pentaptychon konnte diesen drei Heiligkeits- und Verehrungsdimensionen drei große Bildflächen, sozusagen drei eigene Bühnenbilder, widmen. So präsentiert beispielsweise die gemalte Außenansicht des Blaubeurer Altars (1493/94) vier Szenen der Passion Christi; die erste Wandlung öffnet den Blick auf 14 Tafelgemälde, die das Leben des Kirchenpatrons Johannes des Täufers darstellen; und die vollständige Öffnung des Retabels zeigt im Schrein-Inneren fünf Skulpturen; im Zentrum Maria, erhöht auf einem Podest und auf der Mondsichel stehend, mit dem Jesuskind im Arm und neben ihr jeweils zwei Heilige. Flankiert wird diese Gruppe von den Innenseiten der Innenflügel, die in geschnitzten Flachreliefs die Geburt Christi und die Anbetung der Drei Könige darstellen.

Warum platzierte man in Blaubeuren wie auch auf dem Hauptaltar des Ulmer Chorherrenstifts St. Michael zu den Wengen, auf dem Isenheimer Altar und auf vielen anderen Retabeln die Passion Christi auf die äußere Schau- oder Werktagsseite des Retabels, obwohl doch Christus als unvergleichlich heiliger als Maria galt? Der Grund lag offensichtlich darin, dass das erlösende Leiden und Sterben Christi von den Gläubigen möglichst oft gesehen werden sollte, und zwar vor allem in der vierzigtägigen vorösterlichen Fastenzeit, wenn das Retabel verschlossen blieb. Das war die Zeit des Kirchenjahres, in der die Gemeinde nach Anleitung ihrer Seelsorger das Leiden und Sterben des Herrn vor Passionsbildern andächtig meditieren und so zu einer echten Bußgesinnung gelangen sollte. Die ‚compassio‘ galt als Weg zu wahrer Herzensreue. Zugleich aber war Jesus Christus auch im Inneren des Blaubeurer Retabels präsent, und zwar gleich dreifach als kindlicher Erlöser auf dem Arm Marias, in der Geburts- und in der Drei-Königs-Szene. So wird das Heilsgeheimnis der Menschwerdung Gottes durch die zweite Wandlung des Retabels sichtbar gemacht, und es gewinnt so die Dimension von Offenbarung und Epiphanie.



Der Blaubeurer Altar von 1493/94 ist in jeder Hinsicht typisch für die Retabelkunst des ausgehenden Mittelalters. Nicht nur, dass er die drei Dimensionen der Christologie, Mariologie und Heiligenverehrung zusammenführt und dabei den Kirchenpatron und die Kindheit Jesu ebenso wie seine Passion hervorhebt. Typisch ist auch die Steigerung von außen nach innen: von der Malerei zur Plastik, vom Kostbaren zum noch Kostbareren, von den wertvollen zu den noch wertvolleren Materialien des Schrein-Inneren, besonders zur Dominanz des Goldes bei vollständig geöffnetem Retabel. Der Bopfinger Altar zeigt auf ebenso typische Weise, wie man diese religiösen Themenbereiche auch bei einem Triptychon stimmig kombinieren konnte. Die für die Fastenzeit so wesentliche Passionsansicht wird, wie später zu betrachten ist, als kunstvolle Gemäldetafel an der Rückseite des Schreins angebracht. Dafür wird die Außenansicht des Retabels frei für zwei dem Kirchenpatron Blasius gewidmete Gemäldetafeln, während die Öffnung des Schreins die Skulpturen in Gold erstrahlen lässt: die thronende Maria mit dem Jesuskind, flankiert von zwei Heiligenfiguren und den gemalten Szenen der Flügel-Innenseiten: der Geburt Christi und der Anbetung der Drei Könige. Die Parallelen zum späteren Blaubeurer Retabel sind auffallend.

Nicht außer Acht zu lassen ist noch eine weitere Möglichkeit, wie Triptychen täglich auf den Passionschristus hinweisen können: Im sogenannten ‚Gesprenge‘, dem nach oben strebenden Schnitzwerk über dem Retabelschrein, wird oft der Gekreuzigte oder der Schmerzensmann mit seinen Wunden dargestellt. Diese Variante wählten Friedrich Herlin oder seine Auftraggeber bei den beiden Retabeln in Nördlingen und Rothenburg: Die Passion verlegte er jeweils als geschnitzte Kreuzigungsszene in das Zentrum des geöffneten Schreins, der in geschlossenem Zustand weder auf der Vorder- noch auf der Rückseite Passionsgemälde zeigte. Die ständige Vergegenwärtigung der Passion übernahm daher das immer sichtbare Gesprenge. In gleicher Weise ließ Herlin vermutlich auch in Bopfingen den Bildhauer das Gesprenge seines Retabels gestalten, sodass hier der Passionschristus nicht nur auf der Schrein-Rückseite, sondern auch vom Kirchenschiff aus zu sehen war.

Das Triptychon bietet also prinzipiell genau das, was auch ein Pentaptychon mit seiner größeren Bildervielfalt und verdoppelten Wandlungsdramatik auszeichnet: die Kombination der drei heilsgeschichtlichen Dimensionen, die graduelle Steigerung von außen nach innen und – eine weitere wichtige Besonderheit der Flügelaltäre – die Zentrierung auf eine religiöse Mitte hin. Was durch Flügelretabel inszeniert wird, ist ein spirituelles Zentrum. Um es am Beispiel Bopfingens zu verdeutlichen: Die geistliche Mitte der Reichsstadt ist die Blasiuskirche und deren geistliche Mitte ist der Marien- und Blasiusaltar mit der Reliquie des Heiligen. Entsprechend folgt auch der Aufbau des Altarretabels der Idee geistlicher Zentrierung. Seine Achsensymmetrie drängt zur Frage, was in seiner Mitte genau über der Blasiusreliquie steht, wenn man ihn öffnet.

Die Religiosität in den Jahrzehnten vor der Reformation findet so im Flügelaltar, ihrem sichtbarsten bildlichen Leitmedium, die Möglichkeit, demonstrativ auf das hinzuweisen, was die Mitte ihrer Frömmigkeit bildet und was ihr so wichtig ist, dass sie es an den Feiertagen zentral zur Schau stellen und daher kostbarer als alle anderen Teile des Retabels gestalten will. Die Wahl dieser Mitte des Retabels dürfte jedenfalls immer in einem engen Zusammenhang zur Frömmigkeit der Auftraggeber, der Stifterinnen und Stifter an einem bestimmten Sakralort stehen. Ein schönes Beispiel für eine solche Frömmigkeitszentrierung bietet der erwähnte Familienaltar Friedrich Herlins von 1488, bei dessen Gestaltung der Maler freie Hand hatte, weil er seine persönliche Stiftung in der Nördlinger Georgskirche war. Auf der Mittelachse des geöffneten Flügelretabels positioniert er vor kostbarstem Goldbrokat die Gottesmutter mit ihrem Kind, zu dessen Füßen er zusammen mit seiner Familie betend kniet. Das ist Präsentation persönlicher Religiosität der Jenseitsvorsorge ebenso wie von Familienehre, künstlerischem Erfolg und Wohlstand.

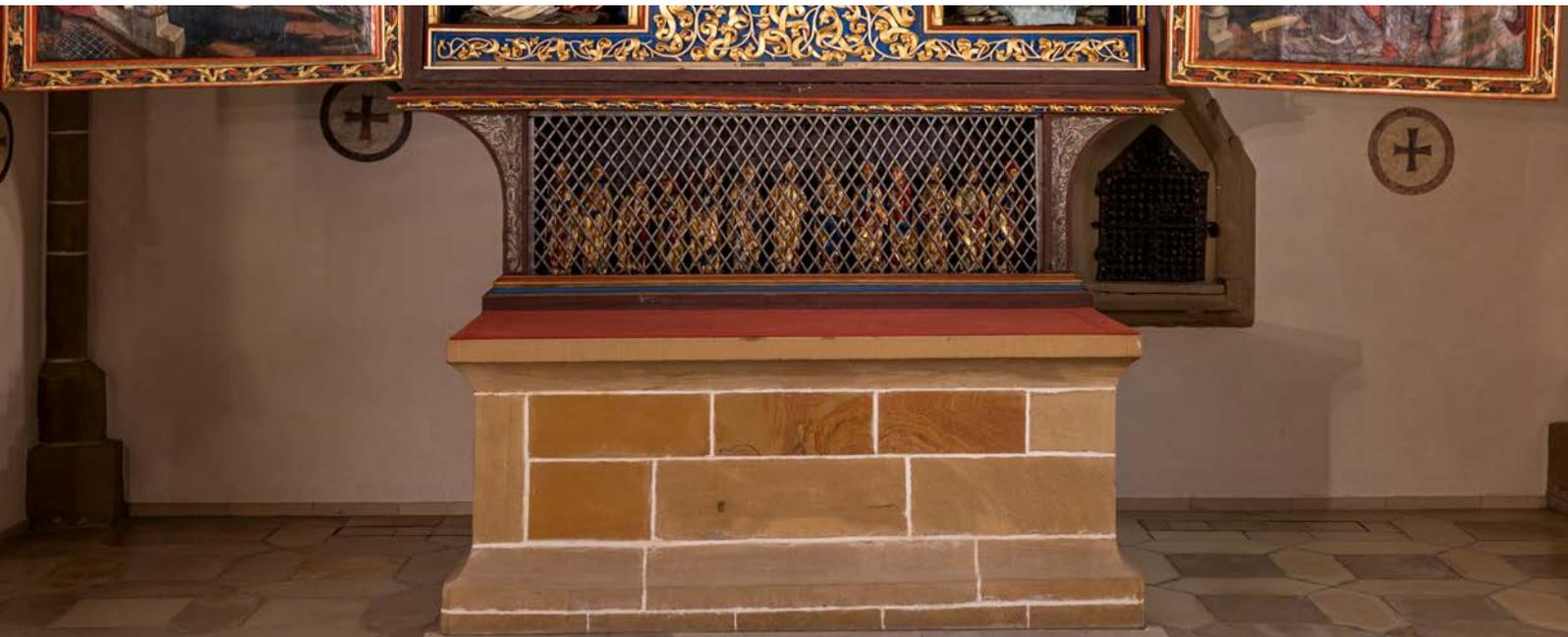
Vervielfältigung, Steigerung, Abstufung und Zentrierung: mit diesen vier Merkmalen bündelt das Flügelretabel vier charakteristische Züge der Frömmigkeitsdynamik seiner Ära.

8. Das Weltgerichtsbild über dem Chorbogen der Blasiuskirche

Alles über die Flügelaltäre im Allgemeinen Gesagte gewinnt Konkretheit und Anschaulichkeit, wenn wir nun den Herlin-Altar der Bopfinger Blasiuskirche genauer betrachten. Man gelangt zu ihm durch den Chorbogen, über dem, nach rechts, zur Kirchen-Südwand mit der Kanzel hin, verschoben, ein großes Weltgerichtsfresko zu sehen ist. Es dürfte im Wesentlichen nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein, auch wenn es vielleicht in Einzelheiten später verändert wurde. Mit seiner Ikonographie des richtenden Christus und mit seiner Zweiseitigkeit von Erlösung und Verdammnis gehört es ganz in die Formensprache des ausgehenden Mittelalters. Wie bereits die frühen romanischen Portale zeigen, war das nach Matthäus 25,31-46 gestaltete Weltgericht ein festes Traditionselement des abendländischen Kirchenbaus. Im 14. und 15. Jahrhundert hatte es seinen bevorzugten Platz über dem Chorbogen oder auf der Rückseite der Flügelaltäre.

Zwar verkündet dieses Gerichtsszenario auch das einladende Erbarmen Christi, doch wurden Weltgerichtsbilder von den Gläubigen in den Jahrzehnten vor der Reformation vor allem als Mahn-, Droh- und Angstbilder wahrgenommen. Besonders der schreckliche Rachen des Höllenuntiers, das die von Christus Verdammten verschlingt, prägte sich der Imagination der Menschen ein, die ohnehin in einer Mentalität der Furcht vor den Jenseitsstrafen lebten. Der auf dem Regenbogen thronende Christus wurde so vor allem als Ankündigung unerbittlicher Strenge verstanden und gepredigt. Und genau dieses Bild des richtenden Gottessohnes und des verschlingenden Höllendrachen führte das Bopfinger Weltgericht den Gläubigen im Kirchenschiff vor Augen.





9. Der Chor als Innovationsraum der Barmherzigkeit und die Altar-Predella

Im Kontrast zu diesem Anblick und zur Gerichtsangst und den Diesseitsnöten der hilfeschreitenden Gläubigen war der Chor selbst ein Raum der reinen Barmherzigkeit, erfüllt von der Vergegenwärtigung der rettenden, schützenden und helfenden Gnade Gottes und seiner Heiligen. Die Schwelle zum erhöhten Altarbereich symbolisierte das Überschreiten in einen Kraftraum der Gnade. Dabei ist, vom Altartisch nach oben aufsteigend, zunächst die Predella zu beachten. Durch das – im 19. Jahrhundert erneuerte – Metallgitter des Predellaschreins sieht man die zwölf Apostel mit Christus in der Mitte – eine im 15. Jahrhundert übliche Präsentationsweise des letzten Mahles Christi mit seinen Jüngern. So wird die Einsetzung des Sakraments der Eucharistie, das der Priester auf dem Altartisch zelebriert, bildlich vergegenwärtigt – eine für die eucharistische Frömmigkeit dieser Zeit sinnvolle Gestaltung. Sie ist in Bopfingen allerdings sekundär. Die heutigen Figuren stammen zwar aus spätgotischer Zeit, wurden aber erst nachträglich in die Predella gestellt.

Ursprünglich, jedenfalls bis zur reformatorischen Veränderung der Kirche, dürfte der Predellaschrein der Aufbewahrungsort für den Armknochen des Kirchenheiligen gewesen sein. Der in diesem Band enthaltene Beitrag des Landesamts für Denkmalpflege über ‚Das Altarretabel des Friedrich Herlin [...]‘ macht plausibel, dass in dem (heute noch erhaltenen) ursprünglichen, aus massivem Eichenholz gefertigten Schrein mit seinem raffinierten Schließmechanismus nur ein so überaus kostbarer Gegenstand wie die Blasiusreliquie aufbewahrt sein konnte, die nach ihrer Ankunft

in Bopfingen alsbald „mit höchstem Aufwand vor räuberischem Zugriff zu schützen war“. Wie bereits erwähnt, repräsentierte sie für die Hilfeschreitenden die Heilkraft des hier persönlich und leibhaftig anwesenden Schutzheiligen. Sie war für die Gläubigen jederzeit, auch an den Werktagen, sichtbar und in unmittelbarer Reichweite. Vor der Schwelle des Altarbereichs konnten sie niederknien und den hl. Blasius um Heilung und Schutz in ihren Alltagsnöten anrufen.

Ebenso konnten sie ihnen weiter nach oben erheben und an allen Werktagen die beiden großen, von Friedrich Herlin und seiner Werkstatt gemalten Tafeln des geschlossenen Altars betrachten. Sie boten ihnen das adäquate Bildprogramm zur Blasius-Reliquie des Predellaschreins. Wenn die Gläubigen dann noch weiter nach oben blickten, sahen sie über den geschlossenen Flügeln des Retabels das schon erwähnte ‚Gesprenge‘, ein hoch emporstrebendes filigranes Schnitzwerk, in dessen Zentrum wohl schon damals eine Christusfigur stand. Davon ist später zu sprechen. Soviel kann aber jetzt schon gesagt werden, dass Schreiner, Maler und Bildschnitzer mit dem um 1470 modernen Gestaltungsmitteln und Materialien aus dem Bopfinger Altar von unten bis in seine Spitzen ein großes, raumfüllendes Gesamtwerk geschaffen haben, das den Chor zu einem Innovationsraum der himmlischen Barmherzigkeit machte. Darauf werde ich am Ende noch einmal zurückkommen, wenn auch die Rückseite des Altarschreins die gebührende Beachtung gefunden hat.

10. Die Außenseiten der Flügel mit Leben und Martyrium des hl. Blasius

Die Außenseiten der Flügel, die Alltagsansicht des Altars, verharren noch ganz auf der Ebene der Verehrung des Kirchenpatrons. Die beiden Gemälde erzählen Szenen aus der Blasius-Legende, die den Betrachtenden bekannt war und bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf Fresken links hinten im Chor verbildlicht wurde. Vermutlich ermöglichte die Zunahme des Pilgerstroms die Finanzierung der Chorwand-Fresken, die eine Darstellung der Enthauptung Johannes des Täufers mit einer Vergegenwärtigung des Blasius-Martyriums kombinierten. Wie auf den Fresken genügten auch auf Herlins Gemälden wenige Bildzitate, um für die Gläubigen zur Erzählung zu werden; und zwar vergegenwärtigt ihnen das Retabel solche Ereignisse im Leben des Bischofs, die für die Art seiner Heiligkeit und seines Patronats als besonders charakteristisch galten.

So zeigt die linke Tafel Blasius vor dem römischen Statthalter seiner Bischofsstadt Sebaste. Das Gewand des Machthabers und seine hohen Schnabelschuhe sind von auffallendem Rot, dessen Symbolkraft gleich zu erklären ist. Der Statthalter hatte den Bischof aus seinem einsamen Höhlen-Versteck, in dem er vor der Christenverfolgung Zuflucht gefunden hatte, durch die Schar seiner sieben abgebildeten Knechte herbeiholen lassen. Der linke von ihnen direkt über dem Bischof trägt einen roten Hut, unter dem seine schwarze Hautfarbe zu erkennen ist – ein interessantes Detail, auf das ich später zurückkomme. Blasius in seinem vollen Bischofsornat hingegen zeigt sich völlig unbeeindruckt von dieser prunkvoll-farbenprächtigen Machtdemonstration seiner Verfolger, zu der auch der imponierende Schimmel des Statthalters gehört. Der Heilige schenkt der gebietenden Pose des Römers keine Aufmerksamkeit. In ruhiger Würde hat er sich von ihm abgewandt, um eine ihn kniend anflehende Frau zu segnen. Nach der Legende ist sie eine arme Witwe, die nur ein einziges Schwein besaß. Mit ihrer linken Hand zeigt sie auf ein Wäldchen im Hintergrund, in dem gerade ein Wolf das Schwein überfallen hat. Der Bischof er hörte auf dem Weg zum Statthalter das Flehen der Frau und erreichte durch sein Gebet, dass der Wolf vom Schwein abließ. Das Bild verdichtet dramatisierend in der damals üblichen Weise die verschiedenen Ereigniszeiten auf einer Erzählebene.





Nachweis: Erwin Reiter

har gemacht. erdeterich herlem molet. Zu

horuhagen. g. m. m. l. f. x. i. i.

Ebenso verfährt auch die rechte Tafel. Im Hintergrund ist zu sehen, dass Bischof Blasius mittlerweile von dem Statthalter in einem Turm eingekerkert wurde. Die Witwe hat, wie man aus der Legende erfährt, das Schwein geschlachtet und bringt nun dankbar dem Heiligen in einer Schüssel Kopf und Füße des Tiers an das vergitterte Kerkerfenster. Diese Körperteile vergegenwärtigen symbolisch, so eine mögliche religionsgeschichtliche Deutung des Vorgangs, das gesamte Schwein, das die Frau dem heiligen Repräsentanten Gottes als Opfergabe darbringt. Hinter dem Kerkergitter ist der Kopf des Bischofs mit seiner Mitra zu sehen. Sie ist das Hoheits- und Verpflichtungssymbol seines kirchlichen Amtes, das er auch dann noch trägt, nachdem er nackt mit ausgebreiteten Armen, wie Christus am Kreuz, in den Rahmen eines Foltergerüsts aufgespannt worden ist. Die helle Nacktheit seines gefolterten Körpers beherrscht das Bild. Es zeigt die wilde Grausamkeit der Handlanger des Statthalters, der aus dem Hintergrund die Szene beobachtet: Wie er sind auch seine Knechte rot gekleidet – ein Hinweis auf ihre Blut vergießende Gewalt. Mit eisernen Doppelhaken reißen sie den Körper des Heiligen auf. Ganz im Kontrast dazu sind seine Gesichtszüge mit den gegen Himmel gerichteten Augen nicht von Qual gezeichnet, sondern von gelassener Ergebenheit in sein Martyrium. So wird er für die Gläubigen zum Vorbild der Geduld, d.h. einer vollkommenen leidensbereiten Duldsamkeit in der Nachfolge der Passion Jesu. Die Heiligkeit des heiligen Blasius – so die Botschaft der Altaraußen-seite – ist seine ‚imitatio Christi‘.

Diese Gleichförmigkeit des Heiligen mit Christus gipfelt im Leiden und Sterben seines Martyriums; sie erweist sich aber zugleich auch, wie die linke Tafel vor Augen führt, in seiner Hilfsbereitschaft, mit der er sich den Armen zuwendet und abwendet von der imposanten Macht und Pracht, wie sie der Statthalter mit seinem pelzbesetzten Gewand und seinem herrlichen Schimmel repräsentiert. Zwar trägt Blasius ebenfalls prächtige Gewänder – im Sinne der erwähnten mittelalterlichen Kostbarkeitsreligion, die auch dem sakralen Repräsentationsanspruch der Kirchenhierarchie dient: Die Pracht des geistlichen Gewandes, Ausdruck bischöflicher Hoheit, bewegt sich auf einer Ebene mit der Kleiderpracht der weltlichen Herrschaft. Doch ist es bezeichnend für die Heiligkeit dieses Bischofs, dass er bereit ist, sich seine kostbaren Gewänder abnehmen zu lassen und als Nackter dem nackten und gefolterten Christus nachzufolgen („nudus nudum Christum sequi“), wie es die franziskanische Frömmigkeit als Programm formuliert hat. Die Mitra, die Blasius aufbehält, während der gekreuzigte Jesus die Dornenkrone trug, symbolisiert nicht ein Festhalten an Macht und Pracht und eine Rest-Distanz zu Jesus, sondern dass es gerade der Bischof ist, der sich auf die Seite der Gefolterten stellt – so wie er auf der linken Tafel gerade als Bischof mit den Armen in Gestalt der flehenden Frau verbunden ist.

Die Blasius-Verehrerinnen und -Verehrer vor dem Altar können aus diesen beiden Gemälden des Retabels die Botschaft ablesen, dass ihnen der Heilige auch in der Gegenwart hilfreich zugewandt ist und dass sie in ihm dank seines duldsamen Martyriums jetzt, zu Lebzeiten, einen Fürsprecher vor Gott haben. Jetzt darf und soll man den Märtyrer um Hilfe in allen Leibes- und Seelennöten anrufen. Zugleich rücken die beiden Tafeln, wie ich schon andeutete, die Vorbildrolle des Heiligen ins Bild: sein Vorbild in der ‚vita activa‘ und ‚vita passiva‘ der Nachfolge Christi, durch seine aktive Hinwendung zu den Hilfsbedürftigen und durch die passive Gottergebenheit seines duldsamen Leidens. Vielleicht haben manche Zeitgenossen aus den Bildern auch einen kirchenkritisch-reformerischen Appell an die Adresse der kirchlichen Prälaten herausgelesen: dem Vorbild dieses heiligen Bischofs ebenso nachzueifern, wie dieser dem Vorbild Jesu nacheiferte.

11. Vergegenwärtigungsfrömmigkeit, künstlerischer Realismus und ‚nahe Gnade‘ im weltlichen Alltag

Mit dem zuletzt Gesagten habe ich bereits einen wichtigen Grundzug dieser Gemälde Friedrich Herlins und seines (personell wohl über seine Werkstatt hinaus reichenden) ‚Teams‘ angesprochen: Obwohl der heilige Wohltäter und Märtyrer Blasius nach der Legende während der spätantiken Christenverfolgungen lebte, bieten die Tafeln eigentlich keine Erinnerungsbilder, die den Betrachter in diese Vergangenheit zurückversetzen wollen. Vielmehr sind es Präsenzbilder, die den Heiligen mit allen anderen Personen und der ganzen Szenerie in die Gegenwart des späten 15. Jahrhundert holen. Das Bopfinger Retabel verdeutlicht so, weshalb man generell dieses Zeitalter vor der Reformation als Ära einer ‚Vergegenwärtigungsfrömmigkeit‘ bezeichnen kann.²¹ Dabei verbindet sich der Frömmigkeitstrend mit der bereits skizzierten neuen niederländischen Kunstauffassung. Dies sei nun näher erläutert.

Wenn Herlin als Maler Ereignisse aus dem Leben des Kirchenpatrons ‚erzählt‘, ist sein Erzählen lebendiges Vergegenwärtigen und seine Darstellung nicht historisierend und antikisierend, sondern in jeder Hinsicht aktualisierend. Er folgt mit dieser Kunstauffassung und Malweise ganz der niederländischen Moderne seines Zeitalters und besonders seinem Vorbild Rogier van der Weyden. Alles, was ich oben über die neue Technik dieser Malerei gesagt habe, über die so ermöglichte Leuchtkraft der Farben, die lebendige Bewegtheit der Figuren und die damit erzielten Vergegenwärtigungseffekte für die Andacht der Zeitgenossen, finden wir auch bei Herlin. Vor allem aber ist er dem Realismus, der Detailgenauigkeit und der Alltagsnähe der Niederländer verpflichtet, mit der sie ein genrehaftes Abbild des urbanen Lebens ihrer Zeit, von Natur und Landschaft komponieren. So sind die Personen auf Herlins Bildern nach der zeitgenössischen Mode gekleidet, die Waffen und Folterwerkzeuge sind die des späten 15. Jahrhunderts, wie sie im Alltag Süddeutschlands tatsächlich verwendet wurden, und der Bildhintergrund zeigt Ansichten einer spätmittelalterlichen Stadt und Hügellandschaft, wie sie Herlin in seinem schwäbischen und fränkischen Lebensraum vor Augen hatte. Auf der linken Tafel erkennt man die Türme, Häuser und Plätze Rothenburgs, der Reichsstadt, aus der Herlin vermutlich stammte. Man kann in diesem Realismus einen Trend zur Säkularisierung oder Verdieesseitigung religiöser Bilder sehen. Das Erzählen der Bilder erhält neue weltliche Dimensionen, indem auf niederländischen Bildern z. B. die Jungfrau Maria als junge Flämin in einer typischen flämischen Bürgerstube des 15. Jahrhunderts die Botschaft des Erzengels Gabriel empfängt.²²

21

Vgl. Berndt Hamm: Katholischsein vor der Reformation. Klärungen am Beispiel des Ulmer Pfarrers Ulrich Krafft (†1516), in: Zeitschrift für Kirchengeschichte 132 (2021), S. 300-336, hier: S. 312f. und 315-319, in Anknüpfung an Leppins Begriff der ‚Repräsentationsfrömmigkeit‘; vgl. Volker Leppin: Repräsentation und Reenactment. Spätmittelalterliche Frömmigkeit verstehen, Tübingen 2021.

22

Vgl. Sven Lützen, Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen (= Rekonstruktion der Künste 2), Göttingen 2000.



Nachweis: Erwin Reiter

Vgl. Berndt Hamm: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen, hg. von Reinhold Friedrich und Wolfgang Simon, Tübingen 2011, S. 544-560 (Kap. 15): Die „nahe Gnade“ – innovative Züge der spätmittelalterlichen Theologie und Frömmigkeit.

Das ist die übliche, durchaus plausible Erklärungsweise der Kunstgeschichtsforschung. Aus Frömmigkeitsgeschichtlicher Perspektive kann man freilich noch einen weitergehenden Deutungshorizont hinzufügen. Ich nenne ihn die künstlerische Darstellungsweise der ‚nahen Gnade‘.²³ Mit ihrem weltlichen und naturhaften Realismus vermitteln die Bildwerke die Botschaft: Die Gnadenwirkungen der himmlischen Mächte, Gottvaters, des Heiligen Geistes, Jesu Christi, Marias, der Heiligen und Engel, sind nicht an besondere Zeiten, besondere Orte und eine besondere Sphäre der Heiligkeit gebunden und nicht in eine räumliche oder zeitliche Ferne von besonderer Sakralität gerückt. Die heilende und rettende Heiligkeit der Gnade erreicht uns vielmehr mitten in unserem Alltag, in den alltäglichen Räumen und Lebensformen der Gegenwart, sogar an den Plätzen der Folter. Daher auch die krass realistische Darstellung des gefolterten Körpers Jesu und der Märtyrer. Die nahe Gnade sucht uns dort auf, wo wir leben, leiden und sterben, und sie heilt und rettet uns, wenn wir sie in unserem Alltag andächtig empfangen.

So findet auf den Bildern des neuen Realismus eine Verweltlichung statt, aber damit zugleich eine Heiligung der Alltagswelt. Vor der Befestigung einer spätmittelalterlichen, süddeutschen Stadt steht der heilige Blasius und kümmert sich um das Schwein einer Witwe; und dort ist auch der Ort seiner brutalen Folter. So wird die Realität einer Stadt des späten 15. Jahrhunderts mit seiner Heiligkeit erfüllt; oder noch konkreter formuliert: So wird den Menschen, die vor und nach 1500 die Werktagsseite des Bopfinger Altars andächtig anblicken, die hilfreiche Gnade des hl. Blasius inmitten ihres Alltagslebens nahegebracht. Im präzisen Sinn des Wortes ist daher die Werktagsseite des Altars mit ihrem Realismus und ihrer Weltlichkeit seine ‚Alltagsseite‘, die den Kirchenpatron in der täglichen Lebenswelt der Gläubigen präsent werden lässt.

12. Die Prachtentfaltung auf der Alltagsseite des Retabels: Huldigung gegenüber dem hl. Blasius

Bei Flügelaltären ist die Werktagsseite in der Regel so gestaltet, dass die Öffnung der Außenflügel eine Steigerung der Prachteffekte erzielt, die einer theologisch-inhaltlichen Steigerung entspricht. Das ist auch in Bopfingen der Fall. Doch bevor wir dazu kommen, sei doch hervorgehoben, dass auch die Außenseite des Retabels, seine von Weltlichkeit geprägte Alltagsebene, ein faszinierendes Bildpanorama von großer Dramatik und prächtiger Farbintensität bietet. Weitergeführt wird diese Pracht der Gemälde durch ihre goldene und mit Blumen geschmückte rote Rahmung. Vor allem aber erhalten beide Tafeln einen krönenden Goldabschluss: Von oben ragt eine Reihe goldener Zierelemente wie lilienartige Stalaktiten in den blauen Himmel der Bilder hinein. Das Gold, gleichsam die transzendierende Dimension des göttlichen Himmels, wird zur Mitte hin nach oben jeweils durch ein großes, kunstvoll verziertes Rechteck fortgesetzt.

Unter den Bildern ist auf den roten Rahmenleisten mit goldenen gotischen Minuskeln die Inschrift angebracht: „diß werck hat gemacht fridrich herlein maler zuo nördlingen m cccc l xx ii [1472].“ Die auffallend prächtige und mit repräsentativer Sichtbarkeit hervortretende Inschrift spiegelt das künstlerische Selbstbewusstsein des erfolgreichen Malers. Davon zeugt auch sein Nördlinger Familienaltar von 1488. In Bopfingen hat er sogar noch eine zweite Signatur angebracht: Bei geöffnetem Schrein ist in der Mitte seines unteren Rahmens, wieder in gotischen Minuskeln, zu

lesen: „Friderich herlein maler.“ Im 15. Jahrhundert galt es als erlaubt und war es nicht selten, dass ein Meister seinen Namen auf ein Werk setzen konnte, das er in Teilen nicht selbst hergestellt hat. Wesentlich bei der Signatur war, dass die Gesamtkomposition und -organisation des Werks in seiner Hand lag. In diesem Sinne betrachtete Herlin das gesamte Bopfinger Retabel als sein Werk.

Die prachtvolle und aufwändige Gestaltung der Außengemälde mit ihrer rot-goldenen Rahmung bringt, wie ich meine, die Verehrung des Kirchenpatrons zum Ausdruck. Der Realismus, mit dem sein Leben und Leiden vor die Augen der Blasius-Gemeinde gestellt wird, ist daher ein feierlich erhöhender Realismus. Das Gold des Himmels strahlt in die Gemälde hinein, weil die Huldigung dem jetzt in himmlischer Herrlichkeit weilenden Heiligen gilt. Schon die Außenansicht soll die Ehrfurcht gebietende Blasius- und Marienheiligkeit des Altars würdig repräsentieren.

Eigentlich müsste jetzt die Beschreibung des Gesprenge folgen, das mit seiner Goldarchitektur die Pracht der geschlossenen Flügel in luftige Höhe fortführt und so den gesamten Altar bekrönt. Aber da diese letzte Überhöhung vor allem auch der Innenansicht des Retabels gilt, soll sie erst später beschrieben werden, wenn der geöffnete Altar mit seiner ganzen Prachtentfaltung zu sehen ist.

Nachweis: Erwin Reiter





13. Das Innere des Retabels mit Skulpturenschrein und gemalten Flügeln

Das Aufklappen des Retabels gibt seine beiden gemalten Flügel-Innenseiten und den aus Lindenholz geschnitzten, dreigliedrigen Schrein der Betrachtung preis. Diese Öffnung bedeutet für die Betrachtenden Offenbarung, ein In-Erscheinung-Treten des bisher Verborgenen. Genauer muss man sagen: eine Offenbarung der Offenbarung, eine Epiphanie der Epiphanie; denn durch seine Öffnung offenbart das Retabel den Augen die in der Bibel bezeugte Offenbarung Gottes, die Epiphanie des göttlich-himmlischen Heilsgewissnisses auf Erden in Gestalt des Christkinds.

Die Werktagsseite des Altars zeigte die Wirksamkeit des Christusbegriffes im Leben und Sterben des Märtyrers Blasius. Die Sonn- und Feiertagsseite hingegen eröffnet den Blick auf das Christusgeheimnis selbst: auf die Menschwerdung des Gottessohnes. Gleich vierfach leuchtet der helle Körper des nackten Jesuskinds aus dem entfalteten Bildpanorama hervor: jeweils auf den beiden Flügeln und zweimal als Skulptur im Schrein. Die im Vergleich mit der Außenansicht des Retabels gesteigerte Goldpracht seines Inneren bedeutet, dass mit der Geburt dieses Kindes das erlösende Leuchten des Himmels in die Welt gekommen ist. Die Lichtquelle ist das Kind. Weil der hl. Blasius sein Leben als Nachfolge des nackten Jesus führte und mit ihm zusammen im Himmel weilt, werden auch die Gemälde der Werktagsseite vom Leuchten des Goldes bekrönt, und auch sein Bischofsgewand hat eine goldene Kasel. Wo man aber ins Innere des Geheimnisses vorstößt und Christus selbst offenbar wird, breitet sich das Gold auf den Gemälden und ihren Einfassungen aus und wird zur dominanten Präsentationsform des Schreins und seiner Heiligen.

Die drei Schnitzfiguren, Maria mit Blasius und Christophorus, tragen alle bereits in der jüngst erforschten Erstfassung von 1472 goldene Umhänge. Die Untersuchungen des Landesamts für Denkmalpflege, deren Ergebnisse in dieser Publikation vorgestellt werden, haben ergeben, dass die Hauptflächen der Bopfinger Skulpturen „keine erheblichen farblichen Abweichungen“ von der Erstfassung aufweisen. Sie haben aber zugleich das wichtige Ergebnis gebracht, dass die Skulpturen – trotz ihrer immer noch beeindruckenden Vergoldung – eine nur ungenügende Vorstellung von dem „spiegelnden Glanz“ vermitteln, in dem die drei Figuren ursprünglich in ihrem Retabelschrein erstrahlten. Die Restaurierung durch den – unten noch ausführlicher zu erwähnenden – Ulmer Bildhauer Karl Federlin in den Jahren 1887/88 überzog die Mantel-Außen-seiten aller Skulpturen mit einer schnell durchführbaren „matt gehaltenen“ Ölvergoldung, die nicht mehr den „höheren Glanzgrad“ der ursprünglichen, viele Arbeitsgänge erforderlichen Polimentvergoldung erreichte.

Dieser bildtechnische Analyse-Ertrag ist höchst relevant für das religiöse Verständnis des Retabels in seiner Zeit. Wurde doch durch den strahlenden Glanz des Goldes, den die Öffnung der Flügel offenbarte, die Präsenz des Himmlisch-Heiligen auf Erden inszeniert.

Dirk Tiedemann: Im Inneren das Gold des Himmels. Der Flügelaltar der Göttinger St. Jacobi-Kirche, Göttingen 2002: vgl. auch Bernd Carqué, Hedwig Röckelein (Hg.): Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 213 = Studien zur Germania Sacra 27), Göttingen 2005.

„Im Inneren das Gold des Himmels“ – so lautet der treffende Titel einer Publikation über das 1402 vollendete Doppelflügelretabel von St. Jacobi in Göttingen.²⁴ Bei vollständiger Öffnung wird im Schrein ein strahlendes Goldpanorama sichtbar: 18 vollplastische himmlische Gestalten unter neun prachtvollen Baldachinen. In der Mitte sitzen die gekrönte Maria und Christus auf ihren Himmelsthronen, zu beiden Seiten flankiert von je acht Heiligenstatuen mit ihren Attributen – eine Ansicht von statischer Festlichkeit, so unbewegt wie die ewige Herrlichkeit selbst.

Verglichen mit diesem Göttinger Altar ist am Inneren des siebzig Jahre jüngeren Bopfinger Retabels besonders auffallend, dass durch die Vermehrung des Goldes der alltagsnahe, weltliche Realismus der Gemälde und Skulpturen einschließlich der lebendigen Bewegtheit aller Personen nicht gemindert wird. Der blaue Himmel über Stadt und Landschaft, wie ihn die Außenflügel zeigen, wird zwar auf den Innenflügeln zu einem goldenen Himmel mit aufwändigeren Goldornamenten, aber darunter sind wieder die Hügel und davor die Türme, Bürgerhäuser und Befestigungen zu sehen, die auch hier an Rothenburg erinnern, und die handelnden Personen sind wieder nach der Frauen- und Männermode des späten 15. Jahrhunderts gekleidet. Das heißt aber: Die ‚nahe Gnade‘ Gottes wird auch im Inneren des Retabels als eine Gnade dargestellt, die den Menschen in ihrer Alltagswelt der Gegenwart hilfreich, beschützend und rettend nahekommt. Und nirgendwo, darf man sagen, ist diese bildliche Vergegenwärtigungsweise der göttlichen Präsenz inmitten des Alltagslebens und der Natur theologisch sinnvoller als auf einem Altarretabel, das wie in Bopfingen den Gläubigen das Heilsgeheimnis der Menschwerdung des Gottessohnes erschließen will. Ist doch die Inkarnation Christi im armseligen Stall von Bethlehem laut kirchlicher Lehre und Verkündigung Inbegriff, Grundgeschehen und Ermöglichung aller rettenden und heilenden Gnadennähe Gottes in den Realitäten der Welt.

Friedrich Herlin ist Maler, nicht Theologe. Er folgt dem in seiner Zeit modernen Malstil der Niederländer und ist wie seine Zeitgenossen von diesem bis ins feinste Detail hinein völlig weltlichen, geradezu naturalistischen Realismus fasziniert; und die Skulpturen des Schreins zeigen, wie diese Faszination auch die Bildschnitzerei erfasst hat. Wenn ich aber recht sehe, kombiniert Herlin, anders als z. B. sein großes Vorbild Rogier van der Weyden, die weltlich-reale und lebensnah-lebendige Darstellungsweise der neuen Kunstauffassung mit dem Glanz, dem Leuchten und der Kostbarkeit des Goldes. Wo es um die Epiphanie des Göttlich-Himmlichen und seiner Gnadennähe geht, muss die Vergoldung gesteigert werden. Da Herlin offensichtlich für die Gesamtgestaltung des Retabels verantwortlich war, ist er diesem Prinzip in allen Teilen des Altars gefolgt – mit der Konsequenz, dass die Skulpturen des unbekanntenen Bildschnitzers ebenso wie der ganze Holzschrein mit seinen prachtvollen Zierelementen üppig vergoldet wurden. Über den Figuren wölben sich Goldbaldachine mit kunstvollen Kielbögen, und sie stehen auf goldverzierten Podesten. Damit wird, genau genommen, nicht die irdisch-profane Realität selbst vergoldet; doch wird sie von der Leuchtkraft des göttlichen Kindes und der von ihr ergriffenen Heiligkeit der Heiligen erhellt.

Das Retabel verbildlicht so mit seiner Innenansicht die Worte aus dem Prolog des Johannesevangeliums über das in die Welt gekommene Christuslicht (1,4f.): „In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen; und das Licht scheint in der Finsternis.“ Man kann also sagen: Herlin und sein Bildschnitzer stehen mit ihrer Kunstfertigkeit auf der Höhe des Kunstgeschmacks ihrer Zeit; zugleich aber bringen sie mit der ikonographischen Symbolsprache und Erzählweise ihrer Bildwerke frömmigkeitstheologische Zentralanliegen ihrer Zeit wie das der himmlischen Gnadennähe Gottes ausdrucksstark zur Geltung. Herlin ist sich offensichtlich dessen bewusst, dass man nach neuer niederländischer Kunstauffassung den Himmel nicht mehr vergoldet, und so verfährt er auch auf den Außengemälden. Wenn er nun für die Innengemälde einen goldenen Himmel wählt, dann ist das nicht ein Verhaftetsein in der traditionellen Ikonographie, sondern, wie ich vermute, eine Form gezielter Abweichung von der zeitgenössischen Moderne.

14. Die Marienkrönung im Zentrum – das Jesuskind und die Weintraube

Das wird nun noch deutlicher, wenn wir uns den Skulpturen des Schreins zuwenden. Die spannende Frage ist bei teils gemalten, teils geschnitzten Flügelretabeln wie dem Bopfinger Altar immer: Welchen Personen und Themen wird die Ehre zuteil, die Plätze im Schrein einzunehmen und wie hier als vollplastische Skulpturen eine besonders lebensvolle und suggestive Ausdruckskraft für die Andacht der Gläubigen zu gewinnen? Dabei stellt sich sofort die zweite Frage: Wer nimmt die Mitte des Schreins ein und erhält hier in einer oft vorkommenden Positionierung gegenüber den anderen Personen wie auf einem Podest den erhöhten Platz? Für das 15. und beginnende 16. Jahrhundert sind normative Zentrierungen auf bestimmte Leitgestalten und Leitthemen der Frömmigkeit wie den Passionschristus, die Gottesmutter mit dem Jesuskind oder herausgehobene Schutzheilige charakteristisch. Was über das Besondere der Flügelretabel bereits gesagt wurde, sei hier nochmals unterstrichen: Sie eignen sich mit ihrer achsensymmetrischen Komposition und der Inszenierung des Öffnens besonders für einen solchen Zentrierungsakt, der einer Person und einem Geschehen ein gesteigertes Gewicht für die Frömmigkeit der Kirchengemeinde gibt.

Es ist nicht überraschend, dass in Bopfingen die auf einem Thron sitzende Himmelskönigin Maria mit dem Jesuskind den Mittelplatz einnimmt. War der Hauptaltar der Pfarrkirche doch Maria geweiht, und wurde das neue Retabel doch, wie anzunehmen ist, von einem Zisterzienserinnenkloster mit dem Namen ‚Mariä Himmelfahrt‘ in Auftrag gegeben. Das Schnitzwerk zeigt, wie Maria gerade zur ‚Himmelskönigin‘ gekrönt wird. Die Krönung Marias setzt nach mittelalterlicher Vorstellung voraus, dass sie vorher mit Leib und Seele in den Himmel aufgenommen worden ist. In unserem Fall wird die Krönung nicht wie auf den meisten Darstellungen des 15. Jahrhunderts von der göttlichen Trinität vorgenommen, sondern, einer damals aufkommenden ikonographischen Neuerung folgend, von zwei Engeln. Die goldgeflügelten und -gewandeten Himmelswesen halten die prächtige goldene Krone in einem Schweb-

zustand, um sie im nächsten Moment Maria aufzusetzen, während zwei andere, stehende Engel mit einem kostbaren Ehrentuch die Marien-Thronbank vor einem gemalten himmelblauen Hintergrund mit goldenen Sternen umfassen.

Das Bildwerk kontrahiert verschiedene Raum- und Zeitdimensionen: Während Maria als irdische Mutter das nackte Christkind auf dem Schoß hält, antizipiert ihre Krönung zugleich das künftige Geschehen im Himmel. Diese Zusammenschau der himmlischen und irdischen Maria hat im 15. Jahrhundert berühmte Vorläufer, z.B. die zentral thronende Maria auf der Mitteltafel des Kölner Dreikönigaltars Stefan Lochners von 1440/45. Hier trägt die Gottesmutter die goldene Himmelskrone vor einem goldenen Hintergrund im oberen Bildbereich, während sie im unteren Bereich das segnende Jesuskind auf dem Schoß hält und ihm die Drei Könige auf einem pflanzen- und blumenreichen grünen Erdboden ihre Gaben darbringen.

In Bopfingen hält Maria Jesus eine Weintraube hin, nach der das Kind sein Ärmchen ausstreckt. Es will die Traube – ein Symbol für seine künftige Passion, deren Blut, durch den Priester aus dem Wein der Trauben gewandelt, auf dem Altar unterhalb des Retabels präsentiert wird. Schon das Christkind, so die Bildbotschaft, weiß um sein künftiges Erlösungsleiden und sieht ihm bereitwillig entgegen. Zwei weitere Zeit- und Raumebenen schieben sich also in das Bild, das Geschehen von Golgatha und das gegenwärtige Messopfer. Das zentrale Schnitzwerk erweist sich so mit seiner Symbolik der Krone und der Traube als ein Visions-, Kontemplations- und Andachtsbild, das für die Frommen die Gnade der Erlösung vergegenwärtigt. Die Zentralstellung Marias wird von der spätmittelalterlichen Frömmigkeit nicht als Relativierung der Erlösung durch Christi Menschwerdung und Passion empfunden, sondern als Folge ihrer Demut wahrgenommen, mit der sie sich ganz und gar als „Magd des Herrn“ (Luk. 1,38) und seiner Erlösungsmision verstand.



15. Der hl. Blasius rettet ein Kind

Zur Rechten Marias steht, wie in einer Blasiuskirche nicht anders zu erwarten, der hl. Blasius, zu ihrer Linken der hl. Christophorus – aus dem Griechischen übersetzt: der ‚Christusträger‘ – mit dem nackten Jesuskind auf der Schulter. Beide gehören zur Gruppe der – nach 1400 immer populärer werdenden – ‚Vierzehn Nothelfer‘. Ihre Verehrungswürdigkeit wird durch kostbare dunkelrote Brokatvorhänge hervorgehoben. Im Unterschied zu den Flügel-Außenseiten ist Blasius nun ganz in himmlisches Gold gehüllt; und auch seine Mitra hat ihre Farbe von Weiß zu Gold verändert. Wie Maria weilt er nach seinem Tod im Himmel. Trotzdem hat er als Patron und Nothelfer, der, wie man glaubte, Mensch und Tier von körperlichen Gebrechen wie Hals- und Stein-

leiden, Geschwüren und Pest heilt, seine hilfreiche Gnadenpräsenz auf Erden beibehalten. Der Legende gemäß zeigt die Skulptur, wie er mit seiner Rechten einem Kind eine Gräte aus dem Hals zieht und es so vor dem Erstickungstod rettet. Das oben erwähnte Bopfinger Mirakelbuch von 1512²⁵ dokumentiert, wie Blasius in den vergangenen Jahrzehnten aus der Wahrnehmung der Gläubigen in derselben Weise Kinder, Erwachsene und manchmal auch Tiere von lebensbedrohlichen Halsbeschwerden und vielerlei Erkrankungen befreit hat. Seine ‚Wunder‘ bewirken nichts Überirdisches und Übernatürliches. Vielmehr tritt er wie ein Arzt in Erscheinung, der das Vertrauen seiner Patienten durch frappierende Heilerfolge gewinnt.

25 _____
Siehe oben Anm. 12.



16. Christophorus als Schutzheiliger des guten ‚Übergangs‘ und als ethisches Vorbild

Während der hl. Blasius für die körperlichen Nöte der Menschen zuständig ist, wendet man sich an den hl. Christophorus vor allem mit der Bitte um einen guten Übergang der Seele aus dem Diesseits ins Jenseits. Deshalb weist der Zeigefinger seiner rechten Hand nach oben, wie auch seine Augen himmelwärts gerichtet sind. Wie bei Maria und Blasius bildet auch bei ihm ein gemalter blauer Himmel mit goldenen Sternen den Bildhintergrund. Der kraftvolle Hüne, dem ein geglätteter Baumstamm als Wanderstab dient, ist der Heilige des ‚Übergangs‘, weil er das Christuskind durch die Fluten eines großen Wassers ans andere Ufer trägt. Das Kind, dessen goldener Umhang luftig flattert, ist eine scheinbar leichte Last, die Christophorus aber, wie die Legende erzählt, schwer und schwerer wird. Schließlich gibt ihm das Kind zu erkennen, dass er den Erlöser der Welt trägt. Mit einzigartiger Lebendigkeit und Dynamik bringt das Schnitzwerk des großen Unbekannten diese Spannung zwischen Himmelspräsenz und Erdenlast zum Ausdruck. Für die spätmittelalterliche Christophorus-Frömmigkeit ist es wesentlich, dass man den Heiligen möglichst täglich anblickt und sich sein Bild andächtig einprägt, um vor einem ‚bösen‘, d. h. plötzlichen und unvorbereiteten, Tod geschützt zu sein. Es geht hier also um die damals so zentrale ‚Ars moriendi‘, die ‚Kunst‘ des heilsamen Sterbens in Verbundenheit mit der rettenden Gnade Christi.

Weil der tägliche Blick auf Christophorus den Frommen so wichtig ist, hat man im frühen 16. Jahrhundert, noch bevor Bopfingen von der Reformation erfasst wurde, auf der Südwand des Kirchenschiffs ein monumentales, 4,3 Meter hohes Christophorus-Fresko angebracht. Der Haupteingang der Kirche befand sich damals im Norden, sodass der Blick der Eintretenden sofort auf den Nothelfer fiel. Interessant und bezeichnend für den Umgang der Bopfinger Evangelischen mit den spätmittelalterlichen Bildwerken ist nun, dass man im späteren 16. Jahrhundert dieses Fresko nicht übertünchte, sondern im Sinne der neuen Konfession veränderte. Man setzte über Christophorus eine lateinisch-deutsche Inschrift mit den an Christus, nicht an den Heiligen gerichteten Gebetsworten (ich zitiere nur den deutschen Text in modernisierter Form): „Gib, Kindlein Christe, dass wir dich standhaft durch die Welt tragen! Lass uns so den [Nächsten] zugewandt sein, wie dies das Gemälde von Christoph anzeigt!“²⁶ Christophorus wird also nicht mehr als der Nothelfer der Jenseitsvorsorge verstanden, sondern als ethisches Vorbild, dem man nacheifern soll: Wie er sollen die Gläubigen in der Welt zu Christusträgern werden, die ihren Mitmenschen hilfreich beistehen. In der jetzigen Fassung ist das Fresko ein eindrucksvolles Beispiel für die kulturelle Aneignung eines altgläubigen Nothelfer-Bildes durch eine evangelische Umdeutung und Umgestaltung.



26

Die gesamte Inschrift am oberen Rand des Freskos hat den Wortlaut: „VT HIC CHRISTOPHORVS PVERVM TRANSPORTAT IESVM, SIC DECET ET MVNDI TRANS MARE FERRE PIVM. Gib, kindlin Christe, das Wir dich Durch die welt tragen bstendiglich. Lass vns so gegen die sein gneigt, Wie da Christoffs gmäl Anzeigt.“ Der lateinische Text in Übersetzung: „Wie hier Christophorus den Knaben Jesus hinüberträgt, so soll man den Gütigen [Jesus] auch durch das Meer der Welt tragen.“

17. Die Gemälde der Flügel-Innenseiten als Frömmigkeitsbilder der Anbetung Christi

Wenden wir uns jetzt der Innenansicht der beiden Retabelflügel zu, die wie ihre Außenseiten von Friedrich Herlin und seinem Mitarbeiterstab gemalt worden sind. Für meine frömmigkeits- und theologiegeschichtliche Zugangsweise zum Bopfinger Retabel ist es unerheblich, dass man in der bisherigen Forschung an den Gemälden der Flügel und der Schrein-Rückseite mit guten Gründen die Beteiligung verschiedener Maler unterschieden hat.²⁷ Das ist bei der arbeitsteiligen Produktionsweise solcher großen Werkstätten nicht anders zu erwarten. Die in der kunsthistorischen Forschung übliche Unterscheidung zwischen der Produktion der Werkstatt eines Künstlers und der Hand des Meisters selbst ist prinzipiell problematisch, wie das Beispiel Herlins und seines Bopfinger Altars verdeutlicht. Durch wen auch immer er malen ließ, er war jedenfalls der verantwortliche künstlerische Dirigent, der die Vereinbarungen mit den Auftraggebenden und seine eigenen künstlerischen Vorstellungen realisierte. Das berechtigte ihn dazu, das gesamte Bopfinger Retabel durch die oben zitierten zwei Signaturen als sein Werk zu deklarieren.

Herlins eigene Vorzeichnungen – genauer gesagt: Unterzeichnungen – und Anordnungen zur Farbgebung auf der hellen Grundierung der Maltafeln sorgten für eine Durchgestaltung aller Bilder, in der religiöse Symbolik, Raumaufteilung, Charakterisierung der Personen und Malstil ein stimmiges Ganzes bilden. In dem Beitrag des Landesamts für Denkmalpflege zum vorliegenden Buch ist das Ergebnis der gründlichen Untersuchung aller Gemälde des Bopfinger Retabels mit der Technik der Infrarot-Reflektographie festgehalten: Die Bilder der Retabelflügel und der Schrein-Rückseite zeigen haargenau dieselbe Ausführungsweise der als Vorzeichnungen dienenden Unterzeichnungen. Man muss daraus schließen, dass sie in derselben Werkstatt von derselben Hand ausgeführt wurden, die keine andere als die Friedrich Herlins war. In seiner Verantwortung lag es auch, dass die Komposition der Flügel-Innenseiten in jeder Hinsicht auf das Bildprogramm des Skulpturenschreins abgestimmt war. Das gelang dem Meister zum einen auf der künstlerischen Gestaltungsebene der kraftvollen Farben, der lebendigen Bewegtheit der Personen und einer sowohl realistischen als auch verklärenden Darstellungsweise; und das gelang ihm ebenso auf der spirituell-theologischen Ebene, auf die nun näher einzugehen ist.

Die Zentralität des Schreins ist beherrscht durch die Einheit von Maria und Christkind und besonders durch das Ereignis der Krönung und die Bewegung des Kindes zur Weintraube hin. Beide Gestalten sind auch auf den Flügeln präsent. Maria bleibt im Fokus, wie es einem Marienaltar entspricht, aber nicht als Himmelskönigin, sondern als irdische Mutter. Die andächtige Verehrung aller Personen auf den Bildern konzentriert sich jetzt ausschließlich auf das nackte Christkind, den neugeborenen Erlöser: auf der linken Tafel die anbetende Verehrung Marias und Josephs und der beiden – schon in der apokryphen Evangelienliteratur erwähnten – Hebammen, deren einzige Aufgabe darin liegt, dem bereits geborenen Kind ihre Reverenz zu erweisen; auf der rechten Tafel die Huldigung durch die Drei Könige, die dem Kind ihre Gaben darbringen. Es sind Frömmigkeitsbilder, die in ihrem geöffneten Zustand den Menschen vor dem Altar nicht nur das kindliche Erlösungsgeheimnis der Welt aufdecken, sondern sie zugleich auffordern, in gleicher Weise wie die Personen in Bethlehem andächtig die Knie zu beugen und das Christkind anbetend zu verehren.

18. Die Anbetung des neugeborenen Christkinds

Das linke Bild strahlt eine besondere Intimität und Innigkeit der weihnachtlichen Anbetung aus. Unter dem Einfluss einer Gruppe von mystisch geprägten und weit verbreiteten Frömmigkeitsschriften des 14. Jahrhunderts wurde in der bildlichen Darstellung der Geburt Christi nach 1400 der neue ‚Anbetungstypus‘, den Herlin rezipiert, vorherrschend: Das Kind liegt nicht mehr in der Krippe, sondern nackt auf der Erde, vor dem kalten Boden nur dürrig geschützt durch eine dünne Strohunterlage, eine Windel oder – wie auf unserem Bild – durch einen Zipfel von Marias Mantel, angebetet von den meist knienden Eltern und anderen Personen. Die Szene spielt sich vor einem offenen Stallgebäude ab. Sie ist bestimmt von spiritueller Konzentration auf das Kind hin, von Meditation, Kontemplation, Andacht und Gebet. Indem sich Herlin dem üblich gewordenen Anbetungstypus anschließt, verstärkt er den Andachts- oder Frömmigkeitsbild-Charakter der Geburt Christi: Den Gläubigen wird, wie gesagt, suggestiv nahegelegt, mit Maria und Joseph gemeinsam das göttliche Kind in ehrfurchtsvoller Liebe anzubeten.

Ein bekanntes Beispiel aus der niederländischen Kunst, das geradezu idealtypisch diese ikonographischen und spirituellen Komponenten des Anbetungstypus vereint, ist der Middelburger Altar, auch Bladelin-Altar genannt, den Rogier van der Weyden 1445-1448 geschaffen hat. Auf der zentralen Tafel des Triptychons ist eine Bildkomposition zu sehen, die mit ihrer An-

ordnung und Farbgebung der Gestalten und der Darstellung des Stalls bis in charakteristische Details dem Bopfinger Gemälde gleicht. Herlin muss sich – wie vorher bereits bei seinen Darstellungen der Bethlehemszene auf den Hauptaltären von Nördlingen und Rothenburg, hier aber noch weiter gehend – am Vorbild Rogiers orientiert haben. So wird auf beiden Bildern der rotgewandete Joseph, der eine brennende Kerze hält und sie behutsam mit der anderen Hand vor dem Verlöschen schützt, durch eine Säule von der anbetenden Maria und dem Kind getrennt. Die Säule ist vielleicht, wie man vermutet hat, eine Anspielung auf die Säule, an der Christus in seiner Passion gegeißelt wurde. Die brennende Kerze aber symbolisiert mit Sicherheit die schon erwähnte Botschaft des Johannesprologs, dass mit dem menschgewordenen Christuslogos das göttliche Licht in die Finsternis der Welt gekommen ist und sie nun für die Glaubenden erleuchtet.

Herlins Gemälde zeigt gegenüber Rogier van der Weyden auch interessante Abweichungen. So verstärkt es die Lichtsymbolik durch zwei Besonderheiten: Die obere der beiden Hebammen, die bei Rogier nicht vorkommen, neigt sich herab, um mit ihrer Laterne die Kerze Josephs aufzunehmen. Und im Hintergrund führt ein leuchtender Engel mit goldenem Gewand und goldenen Flügeln einen jungen Mann aus der Stadt heraus zum Stall. Allein schon diese Szene – der leuchtende Engel vor den Gebäuden der spätmittelalterlichen Stadt – verdeutlicht, in welchem Sinne man den

Realismus der Innenseite des Bopfinger Retabels als einen verklärenden Realismus bezeichnen kann, der die Präsenz und Nähe des Göttlich-Transzendenten inmitten der Welt zum Ausdruck bringt. Dazu gehört auch, dass Herlin wie Rogier den Kopf Marias, nicht aber den Josephs, mit einem Strahlenkranz umgibt. Das überirdische Leuchten umgibt nur sie und das Jesuskind, sonst keine anderen Menschen auf den beiden Innentafeln. In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, dass die erwähnte Säule gegenüber Rogier bei Herlin zu einer hell glänzenden Porphyrsäule wird, die das Leuchten des Stalls reflektiert. Der ‚feierlich erhöhende‘ Realismus, wie ich ihn oben im Blick auf die Außenansicht des Retabels nannte, wird also im Inneren des Altars noch überboten. Auf den Außenseiten waren keine Engel zu sehen; das Innere dagegen macht die göttliche Offenbarung in der Welt sichtbar und wird daher auch zum Raum der Engel.

Insgesamt tritt die verklärende Sublimierung des alltagsbezogenen Realismus auf der Innenseite des Bopfinger Retabels deutlicher hervor als bei den Niederländern – ein genereller Zug, der sich auch darin zeigt, dass die Geburtsszene anders als auf dem Middelburger Altar von einem goldenen Himmel überwölbt wird. So ist zweierlei zu betonen: wie stark Herlin in seiner Malweise seinen niederländischen Vorbildern verpflichtet ist und wie er dabei doch seinen eigenen Stil findet, der seine zisterziensischen Auftraggeberinnen besonders angesprochen haben dürfte.



Nachweis: Erwin Reiter

Dieser und ein zweiter Retabelflügel, heute im Stadtmuseum Nördlingen, sind Überreste eines Altarretabels von 1459, das als frühestes datiertes Werk Herlins gelten kann. Vgl. Friedrich Herlin. Eine spätgotische Bilderwelt (wie Anm. 3), S. 20-26 (mit Abbildungen).



Nachweis: Erwin Reiter

19. Die Anbetung der Drei Könige

Das zuletzt Gesagte gilt in gleichem Maße für die Dreikönigstafel. Herlin folgt hier der gängigen Ikonographie der Drei Könige, indem sie die unterschiedlichen Lebensalter, die verschiedenen Weltregionen, Europa, Asien und Afrika, und so die Universalität der huldigenden Verehrung des Welterlösers repräsentieren. Dabei zeigt Herlin eine Neuerung des 15. Jahrhunderts, indem er den jugendlichen König – wie bereits auf einem Altarflügel von 1459²⁸ und auf seinem Nördlinger Retabel von 1462 – als dunkelhäutigen Afrikaner darstellt, während z. B. auf dem Kölner Columba-Altar Rogiers van der Weyden von 1555 noch alle Könige hellhäutig sind. Ein frühes Beispiel für das Hervortreten der neuen Darstellungsweise ist der 1437 vollendete Wurzacher Altar des Ulmer Meisters Hans Multscher, bei dem der afrikanische König noch weitere dunkelhäutige Männer in seinem Gefolge hat. Offensichtlich verstärkte sich damals das Bewusstsein dafür, dass eine erdumspannende Universalität anders als mit den bisherigen Farben darzustellen ist. Ein dunkelhäutiger Afrikaner ist, wie schon erwähnt, auch auf der rechten Außentafel des Bopfinger Retabels, direkt hinter Bischof Blasius, zu erkennen. Er trägt einen runden roten Hut und bereichert damit das Ensemble der auffallenden Kopfbedeckungen des Statthalters und seiner Knechte, die Blasius festnehmen. Soviel lässt sich jedenfalls sagen, dass Herlin die Gegenwärtigkeit Subsahara-Afrikas – der König hat eine noch dunklere Hautfarbe als bei Multscher – auf seinen Bildern wichtig war, und zwar eine Präsenz in unmittelbarer Nähe zu größter Heiligkeit und ihrem leuchtenden Licht.

Das Dreikönigsbild Herlins steckt voll gesteigerter Repräsentations- und Symbolkraft. Die Könige repräsentieren nicht nur drei Lebensalter und drei Erdteile, sondern auch Kostbarkeit und größte Prachtentfaltung, mit der sie sich dem Kinde nähern. Die Behälter, die ihre Gaben enthalten, glanzvolle Meisterwerke der Goldschmiedekunst, erinnern an kostbare liturgische Gefäße; ihre Deckel tragen Kreuze. Mit ihren prachtvollen Kleidern orientieren sich die Drei an der aktuellen, ihrem Alter entsprechenden Mode. Genauer betrachtet, werden sie nicht als Könige dargestellt – wie ja auch der biblische Text Matth. 2,1 nicht von Königen spricht –, sondern als ungekrönte Würdenträger („Weise“) mit Hut, Mütze und Turban. Auch so repräsentiert ihr Auftreten die mittelalterliche Kostbarkeitsreligion in Vollendung. Zugleich veranschaulichen sie Steigerungsformen der huldigenden Frömmigkeit bis zur demütigsten und innigsten Andacht. Die Devotionsgrade entsprechen genau dem Grad der Annäherung an das Kind: Der jugendliche König hat seinen roten Turban noch aufbehalten; der etwas näher getretene König im Mannesalter hat seine Kopfbedeckung bereits gelüftet; und der kniende König im Greisenalter, der das ausgestreckte Ärmchen des Christkinds mit seiner rechten Hand umfasst, während seine linke die Goldgabe darreicht, hat vorher seinen Hut auf den Boden gelegt. Sein Gesicht mit den fast geschlossenen Augen bringt tiefste Ergriffenheit zum Ausdruck. Es ist ein mystisches Gott-Berühren, das hier symbolisiert wird. Und die Gläubigen in der Kirche, die dieses Bild betrachten, werden gleichsam aufgefordert, sich mit ihrer Huldigung dem Jesuskind wie die beiden jüngeren Könige zu nähern und wie der alte König demütig die Knie vor ihm zu beugen und in ihrer Andacht die unmittelbare Berührungsnähe Gottes zu erfahren.

Erstaunlicherweise fehlt Joseph im Stall auf seinem üblichen Platz neben oder hinter Maria. Man könnte sagen: Seine Rolle hat der alte König eingenommen; denn seine Gesichtszüge zeigen mit ihrer durchgeistigten Hingabe an den Gottessohn eine auffallende Ähnlichkeit mit denen Josephs auf dem Geburtsbild. Allerdings darf Joseph nicht ganz fehlen: Rechts im Hintergrund sieht man ihn von der Stadt herbeikommen. Die turmreiche, befestigte Stadt, der Berg im Hintergrund des Stadtpanoramas, die detailgenau gemalte Kleidung der Könige, das Bänkchen zu Füßen Marias und der Hund zwischen den Beinen des afrikanischen Königs: dies alles zeigt die Wahrnehmungspräzision eines weltverbundenen Realismus, wie ihn Herlin von den Niederländern übernommen hat. Aber anders als bei ihnen setzt sich diese Weltlichkeit nicht im Blau des Himmels fort. Über sie breitet sich das Gold des Jenseits; und aus ihr leuchtet der helle Körper des lebhaft aufgerichteten Kindes und das ebenso helle Antlitz Marias mit dem Strahlenkranz und ihrem langen weißen Kopftuch wie das Licht der anderen Welt hervor.

20. Personale Zentrierungen und Dominanz Christi

Überblickt man nun den Altar im Ganzen, so kann man von drei personalen Zentrierungen sprechen. Bei geschlossenem Zustand steht der heilige Bischof und Märtyrer Blasius im Mittelpunkt der Betrachtung, was dem ursprünglichen Ort der Blasius-Reliquie über der Mittelachse des Altartisches entspricht. Öffnet man das Retabel, nimmt die Schreinmadonna und ihre Krönung die zentrale Position ein, und so wird auf den Charakter des Hauptaltars als Marienaltar Bezug genommen. Nimmt man aber die beiden Innenflügel-Gemälde mit ihrer Konzentration auf die Christus-Verehrung hinzu, dann kann man das Retabel auch als Christus-Retabel verstehen, zumal das Jesuskind auch im Schrein, auf dem Schoß Mariens und der Schulter des Christophorus, eine prominente Rolle einnimmt. Die Kombination der das Kind haltenden Gottesmutter Maria mit den beiden Bethlehembildern der Geburt Christi und der Drei Könige war auf spätmittelalterlichen Flügelaltären schon deshalb so beliebt, weil sie ebenso zu einem Marien-zentrierten wie zu einem Jesus-zentrierten Bildprogramm passte.

Die drei personalen Perspektiven des Bopfinger Retabels entsprechen ganz der pluralen und komplementären Frömmigkeitsausrichtung des 15. Jahrhunderts, in dem Christus-, Marien- und Heiligenverehrung keine Gegensätze, sondern ein komplementäres Ganzes unter der Dominanz Christi bilden. Begründet doch die Erlösungskraft der Menschwerdung, Passion und Auferstehung Christi nach katholischem Verständnis sowohl die Heiligkeit Marias als Gottesmutter als auch die Heiligkeit des Blasius als Märtyrerbischof in der Nachfolge des Gekreuzigten.

Die Dominanz Christi tritt in der heutigen Gestalt des Altars besonders eindrucksvoll hervor. Der – die Engel-skulpturen zur Linken und zur Rechten überragende – Christus mit Segensgebärde hoch im Gesprenge des Retabels, das nach der Weintraube greifende Christkind in der Mitte des Schreins und Christus zwischen seinen Jüngern in der Predella bilden eine christologische Mittelachse. Sie ist allerdings nicht ursprünglich: Christus mit seinen Jüngern kam, wie gesagt, erst nachträglich in die Predella; und das gesamte Gesprenge ist eine – gleich näher zu betrachtende – neogotische Neuschöpfung des späten 19. Jahrhunderts.

Nicht zu Unrecht hat man gesagt, dass der Bopfinger Altar durch die alles überragende Christusskulptur ‚evangelischer‘ gemacht worden sei. Nur ist dabei zu bedenken, dass bereits vor der Reformation zahlreiche Flügelaltäre mit christologischer Mittelachse entstanden sind: mit einer Christusskulptur im Gesprenge, mit dem Gekreuzigten oder dem Jesusknaben auf Marias Schoß im Schrein und mit dem Abendmahlschristus zwischen seinen Jüngern in der Predella. Friedrich Herlin selbst gab seinen beiden – vor dem Bopfinger Altar geschaffenen – Flügelretabeln auf den Hauptaltären von St. Georg in Nördlingen und St. Jakob in Rothenburg eine solche, von ganz oben bis zur Altarmensa reichende, normative Zentrierung auf Christus hin. Die Gesprenge beider Retabel zeigen den Passionschristus als Schmerzensmann. Wenn ich sage ‚Herlin selbst‘, dann setze ich voraus, dass er in Absprache mit den Auftraggebern und auch mit dem Bildschnitzer vorgegangen sein dürfte.



21. Das ursprüngliche Gesprenge des Bopfinger Altars

29

Ulmer Tagblatt vom 9. Juni 1889/Nr. 134, zweites Blatt: „Ulm, 8. Juni. Aus Bopfingen wird uns von zuständiger Seite geschrieben: [...] Das Ganze [des Blasius-Altars] krönte ursprünglich ein gothischer Aufbau, der im Lauf der Zeit vollständig verloren ging, während Architektur und Figuren vielfach Beschädigung erlitten. Es galt eine durchgreifende Restauration, welche dem Herrn Bildhauer Karl Federlin in Ulm von den städtischen Kollegien anvertraut und von demselben in allseitig befriedigende Weise durchgeführt worden ist. Jetzt erst, nachdem der nur noch aus einigen Fragmenten erkennbar gewesene obere Abschluß wieder stilgemäß hergestellt und das Ganze in trefflicher und charakteristischer Weise in Farbe gefaßt worden ist, empfindet man die volle Schönheit dieser phantasievollen spätmittelalterlichen kirchlichen Kunstschöpfung. Die an und für sich schöne Raumwirkung des frühgothischen Chors mit seinem reizenden Sakramentshäuschen (von Hans Böblinger in Ulm) und seinen stilgemäßen farbenprächtigen Fenstern hat mit der Restaurierung dieses Hochaltars, der unmittelbar neben denen von Blaubeuren und Creglingen hinsichtlich seines Kunstwerts zu nennen ist, eine solche Bereicherung und Steigerung erfahren, daß das Ganze zu einem besonders stimmungsvollen und hervorragend schönen kirchlichen Innenraum entwickelt ist. Herr Federlin hat in der Wiederherstellung des Altars im Geiste des alten Meisters sowohl in architektonischer als in plastischer und malerischer Hinsicht ganz vorzügliche Arbeit geleistet [...]“ Die Kenntnis dieses Zeitungsartikels verdanke ich Gunther Volz (Ulm).

Herlins Gestaltung der Nördlinger und Rothenburger Gesprenge ist aufschlussreich, wenn man über das ursprüngliche Aussehen des Bopfinger Gesprenges nachdenkt. Seine heutige neogotische Gestalt verdankt es dem schon erwähnten, damals sehr gefragten Ulmer Bildhauer Karl Federlin (1854-1939), von dem z. B. auch 27 Steinskulpturen an den Mittelschiff-Pfeilern des Ulmer Münsters, eine Ahnengalerie des Protestantismus, stammen. Seine damals begeistert aufgenommene Neuschöpfung des Bopfinger Gesprenges hat er im Frühjahr 1889 abgeschlossen, nachdem er vorher die Schnitzfiguren des Retabelschreins restauriert hatte. In einem Artikel des ‚Ulmer Tagblatts‘ vom 9. Juni 1889 wird über die gerade erst geschehene Vollendung der „durchgreifenden Restauration“ des Bopfinger Altars und insbesondere des neu erstandenen Gesprenges berichtet. Dessen ursprüngliches Aussehen sei „nur noch aus einigen Fragmenten erkennbar“ gewesen.²⁹

Immerhin: Es gab bis in die 1880er Jahre hinein noch solche Fragmente des einstigen Gesprenges; und Spuren am jetzigen Zustand des Retabels bestätigen, dass der Altar schon vor dem 19. Jahrhundert ein ursprüngliches, spätgotisches Gesprenge gehabt haben muss. Anderes ist auch kaum vorstellbar. Die Kirchheimer Nonnen, so ist anzunehmen, gaben bei Herlin für den heiligsten Altar ihrer Patronatskirche ein prachtvolles Flügelretabel in Auftrag; und dazu gehörte aus damaliger Sicht, dass der Schrein des Retabels nach oben hin nicht amputiert wirkte, sondern durch ein prächtiges, fialengeschnitztes und möglichst vergoldetes Gesprenge mit einer zentralen Christus- oder Heiligenskulptur samt weiteren Assistenzfiguren bekrönt wurde. Die Dynamik der Flügelaltäre, von der ich sprach, trat auch darin in Erscheinung, dass sie im Laufe des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts immer kunstvollere, üppigere und weiter nach oben strebende Gesprenge-Architekturen erhielten. Indem sie dabei die Aufmerksamkeit der betrachtenden Gläubigen auf eine alles überragende Gestalt wie den Passions- oder Auferstehungschristus lenkten, wird deutlich, dass es hier nicht nur um ein ambitioniertes Zur-Schau-Stellen von prächtiger Verzierung ging, sondern vor allem auch um eine Art von Frömmigkeitsausrichtung: um verherrlichende Erhöhung des Heiligen und Erlösenden, die Herz und Gemüt der Menschen zum andächtigen Schauen der himmlischen Gnade erhebt.

Die Dreigliedrigkeit des Bopfinger Retabelschreins mit seinem erhöhten und etwas breiteren Mittelteil legt die Annahme nahe, dass bereits Friedrich Herlin darüber ein dreigliedriges Gesprenge mit drei turmartig emporragenden Fialen anbringen ließ, wie wir es heute vor uns sehen und wie es vor und nach 1500 am häufigsten vorkam. Man kann weiter vermuten, dass Herlin auch in Bopfingen Christus als Schmerzensmann in die Mitte des Gesprenges stellte – vielleicht bereits wie heute flankiert von Engeln, die mit ihren Spruchbändern auf Fialen stehen, oder von Maria und dem Jünger Johannes. Die christologische Dominanz des Bopfinger Retabels wäre dann also bereits durch das ursprüngliche Gesprenge des Herlin-Altars deutlich sichtbar gemacht worden. Es war wahrscheinlich die Gestalt des Passionschristus, die bei geschlossenen Flügeln die Leidensgeschichte des hl. Blasius übertrugte und als Gleichförmigkeit mit Christus deutete.

Spätgotische Gesprenge waren sehr exponierte, filigrane Holzgebilde, die im Laufe der Jahrhunderte leichter als der kompakte Retabelschrein beschädigenden und zerstörenden Einwirkungen ausgesetzt waren. Sie wurden dann oft vollends entfernt oder durch neue Gesprenge ersetzt, wie es auf beeindruckende Weise in Bopfingen geschah. Man kann vermuten, dass sich Karl Federlin bei seiner Neugestaltung des Gesprenges an den oben erwähnten „Fragmenten“ des spätgotischen Werks orientierte.



22. Die Vergegenwärtigung der Passion auf der Rückseite des Retabels

Die Darstellung der Passion des Gottessohnes war im ausgehenden Mittelalter das wichtigste verbale und bildliche Ausdrucksmittel für die barmherzige Gnadennähe Gottes zur seelischen und leiblichen Not der Menschen. Sie sagt und zeigt ihnen, dass sich der Gottessohn in die Tiefe ihres Leidens herablässt, um ihnen als der mitfühlend Leidende, als der Gefolterte und Gekreuzigte und als der Auferstandene mit seinen Wundmalen nahe zu sein. Man begegnet dieser Botschaft in der Bopfinger Kirche bereits auf Fresken an ihrer Nordwand, die wohl nur wenige Jahre vor dem Herlin-Retabel entstanden sind und Szenen aus der Leidensgeschichte Jesu von Judaskuss und Dornenkrönung bis zu Grablegung und Auferstehung darstellen.

Wie das neue Retabel diese Thematik aufnahm, sieht man, wenn man um den Altar herumgeht und den Holzschrein von hinten betrachtet. Anders als andere Retabel, deren Rückseite von den Malern eher stiefmütterlich mit einem sehr reduzierten Aufwand behandelt wurde, zeigt die Rückwand des Bopfinger Altars eine sorgfältige und kunstvolle Bemalung. Die Herlin-Werkstatt schuf hier unter Anleitung ihres Meisters und mit Hilfe seiner – jetzt durch die oben erwähnte Infrarot-Analyse sichtbar gemachten – Unterzeichnungen eine sechstellige Bildertafel, deren Kopie an der Nordwand des Chors hängt. In der oberen Reihe ist der betende Christus in Gethsemane, sein Verhör durch Pilatus und seine Geißelung an der Martersäule zu sehen, in der unteren Reihe seine Dornenkrönung, Kreuzigung und Auferstehung. Das Vorbild der jüngeren niederländischen Malerei hat auch diese Bilderfolge geprägt: Alles ist sehr anschaulich-einprägsam, erzähl- und detailfreudig, bewegungsreich und realitätsbezogen ausgeführt. So wird Christus vor einer hügeligen Land-

schaft gekreuzigt, und als Auferstehender steigt er vor den Türmen einer Stadt wie Rothenburg, Nördlingen oder Bopfingen aus dem Grab. Das ist eine Botschaft, die den Menschen in ihrer Zeit und an ihrem Ort lebendig nahekommt. Die Tafel ist genau auf die Frömmigkeitsbedürfnisse der Gläubigen des 15. Jahrhunderts abgestimmt, die offensichtlich in Bopfingen nicht wesentlich anders waren als in Brüssel, Gent, Brügge und Antwerpen.

Warum aber wurde diese Tafel an der Rückseite des Retabelschreins angebracht? Schriftquellen, die allerdings nicht sehr häufig vorkommen, können belegen, dass hier in spätgotischen Kirchen – und so vermutlich auch in Bopfingen – der Ort des Bußsakraments war, an dem die Gläubigen, bevor sie in der Messkommunion den Leib Christi empfangen, vor dem Priester ihre Beichte ablegten und durch ihn von ihren Sünden absolviert wurden. Das geschah mindestens einmal im Jahr während der Passionszeit als Vorbereitung auf eine würdige Osterkommunion. Präsentation von Passionsbildern und sakramentale Buße bildeten dabei einen engen frömmigkeitstheologischen Zusammenhang. Die Betrachtung der Bilderfolge konnte nämlich die wichtige Aufgabe haben, in den Gläubigen das schmerzliche Gefühl einer andächtigen Reue zu wecken oder zu verstärken, ohne die es keine gültige Absolution gab. Die Bilder zeigten ihnen, welche qualvollen Leiden Christus um ihrer Sündenschuld willen auf sich genommen hat, und konnten sie daher bis ins Innerste erschüttern; und sie vermochten ihnen vor Augen zu führen, warum es für sie eine befreiende Entlastung von dieser Schuld gab: weil Christus deren Konsequenzen stellvertretend auf sich genommen hat und siegreich auferstanden ist.



Nachweis: Antje Arnold



Nachweis: Karin Krüger

Oft wurde auf der Rückseite von Flügelretabeln auch das Jüngste Gericht dargestellt – mit der Ikonographie, die über dem Chorbogen der Bopfinger Kirche zu sehen ist und die Herlin für die Rückwand seines Nördlinger Altars gewählt hat. Der Anblick des Gerichts mit dem schrecklichen Höllenrachen konnte bei den Büßenden hinter dem Altar zwar eine angstvolle Furcht vor dem streng richtenden Christus und damit ein Bewusstsein für die Dringlichkeit ihrer Buße erzeugen, aber – im Unterschied zu den Passionsbildern – nicht ein getröstetes und liebevolles Vertrauen auf Gottes Gnade und Barmherzigkeit, wie es für eine wahre Bußgesinnung gefordert wurde. Die Bildanordnung in Bopfingen mit dem Jüngsten Gericht auf dem Chorbogen und der Passion und Auferstehung auf der Altar-Rückseite war also die theologisch stimmigere Lösung als die Platzierung des Jüngsten Gerichts auf der Schrein-Rückseite. Erst wurde den Gläubigen im Kirchenschiff ein Angst- und Erschreckensbild vor Augen gestellt. Dann gelangten sie in den Chorraum, dessen geöffnetes Retabel ihnen die nah-präsente Erlösungsgnade verkündete. Ihr Weg führte dann weiter hinter den Altar, wo sie durch den Anblick von Passion und Auferstehung zu Bußaffekten des Reueschmerzes und des freudigen Vertrauens geführt wurden und die Absolution erhielten. Schließlich empfingen sie vor dem Altar die Kommunion.

23. Das Ablassbild des Schweißtuches der Veronika

In dem gerade beschriebenen Entlastungszusammenhang konnte auch ein Passionsbild für die Büßenden hinter dem Altar eine wichtige Bedeutung gewinnen, auf das ich bisher noch nicht eingegangen bin: Der Mittelteil der sechsteiligen Tafel setzt sich nach oben in einer weiteren Gemäldetafel fort, die alle Szenen des Christuslebens krönend überragt und auch der Buße ihren Abschluss gibt. Das Bild zeigt das von zwei Engeln gehaltene berühmte Schweißtuch der Veronika. Dieses Tuch, in das – nach mittelalterlichem Glauben – Christus bei seinem Kreuzweg sein blutiges Antlitz gedrückt hat, war die berühmteste und heiligste Bildreliquie des Abendlandes. Das angebliche Original mit dem ‚wahren Abbild‘ (‚vera ikon‘, daher ‚Veronika‘) des gemarterten Christusgesichtes wurde damals in der alten Peterskirche zu Rom aufbewahrt, ein Gnadenbild, das während des 15. Jahrhunderts in unermesslich vielen Nachbildungen überall hin, auch in die Bopfinger Pfarrkirche, transferiert wurde und so zu einem Massenmedium der römischen Gnade wurde. Mit dem Bildnis war nämlich die kirchliche Zusage verbunden: Wer vor ihm, egal an welchem Ort, andächtig um Christi Erbarmen bittet, erhält denselben päpstlichen Ablass, der einem Rompilger nach mühsamer Reise vor dem Original der Tuchreliquie in St. Peter gewährt wurde, d. h. einen Nachlass von 12.000 Fegefeuerjah-

ren und mehr, wie die meisten Zahlenangaben lauteten. Ablassquanten wie vierzig oder hundert Tage wie in den oben zitierten Bopfinger Ablassurkunden bezogen sich auf eine Buß-Zeitspanne auf Erden, während solche exzessiven Jahresangaben wie beim Veronika-Ablass bereits die Umrechnung der Diesseitstage in Fegefeuerjahre vornahmen. Zwölf Tage auf Erden konnten dann zu 12.000 Jahren im Fegefeuer werden.

Die weit entfernte Ablassgnade Roms wurde also vor dem Bopfinger Abbild der Tuchreliquie zur nah-präsenten Gnade – ein Musterbeispiel für die expansive Dynamik der ‚nahen Gnade‘ im Jahrhundert vor der Reformation. Für die Büßenden hinter dem Altarretabel bedeutete diese Nähe, dass sie nach der priesterlichen Absolution ihren Blick zum Antlitz Jesu erheben und nun andächtigen Herzens auch einen Ablass empfangen konnten. Durch das Bußsakrament waren sie von der Sündenschuld und ewigen Höllestrafe befreit worden. Jetzt wurde ihnen dank des Veronika-Bildnisses auch die zeitliche Sündenstrafe der Satisfaktion verringert, die entweder zu Lebzeiten oder nach dem Tod im Fegefeuer abzubüßen war. So wurde der Bußort hinter dem Altar der Platz, an dem die Gläubigen Entlastung von ihren panischen Jenseitsängsten und hoffnungsvollen Trost finden konnten.



24. Das Bopfinger Retabel als Präsentation zeitgenössischer Religiosität

An der Rückseite des Bopfinger Flügelretabels wird so noch einmal deutlich, wie eng bei seiner Entstehung die Antriebskräfte der zeitgenössischen Religiosität und das künstlerische Bildschaffen zusammenhängen. Wie Friedrich Herlins späterer Flügelaltar bezeugt, den er aus persönlichen Motiven für sich, seine Familie und die Nördlinger Georgskirche stiftete und schuf, war er selbst von dieser Religiosität durchdrungen. Sie verband sich bei der Entstehung des Bopfinger Altars mit den Wünschen der Kirchheimer Zisterzienserinnen und zugleich der Bopfinger Stadtväter. In dieser Weise wurden durch das neue Retabel nicht nur weltliche Repräsentationsbedürfnisse, sondern auch Glaube und Devotion aller Beteiligten zur Schau gestellt. Wie kein anderes Bildmedium seiner Zeit bot ein derartiger Flügelaltar mit seiner Predella, mit der Wandlung seiner Ansichten, mit seinem Gesprenge und seiner Schrein-Rückseite die Möglichkeit, verschiedene Facetten dieser kirchlichen Frömmigkeit sichtbar zum Ausdruck zu bringen und der Andacht der Herbeikommenden zu empfehlen.

Erinnert sei nur an die Heiligen- und Reliquienverehrung, den damit verbundenen Heilungsglauben, die Marienfrömmigkeit, die Verehrung des kindlichen Erlösers und des Passionschristus, der Eucharistie und des Bußsakraments, an die Kostbarkeitsreligiosität, das sakrale Stufendenken und die Zentrierungsten-

denzen in dieser Frömmigkeit und insgesamt an ihr Drängen nach der ‚nahen Gnade‘ inmitten der weltlichen Realitäten von Krankheit, Schuld und Not. Mit seinem typisch niederländischen Realismus und zugleich mit seinem Goldglanz verkündet der Altar diese Alltagsnähe der göttlichen Gnade. Die Modernität in seiner Zeit, die das Retabel kennzeichnet, ist – theologisch gesehen – ganz auf die Barmherzigkeit, Güte und Gnade der himmlischen Mächte ausgerichtet. Es will mit seinen künstlerischen Mitteln die reale Welt der Stadt- und Landmenschen um 1470 für das gegenwärtige Aufleuchten dieser gnädigen Zuwendung Gottes transparent werden lassen. Alle dunklen Seiten des damaligen Glaubens, die Erwartung von Gericht, Jenseitsstrafen und göttlichen Heimsuchungen im Diesseits, sind aus der Bildlichkeit des Bopfinger Retabels verbannt. Über dem Chorbogen der Kirche, im Szenario des Jüngsten Gerichts, wird diese Drohperspektive des thronend richtenden und verdammenden Christus sichtbar, ein jahrhundertealtes Traditionsmotiv der bildlichen Kirchengestaltung. Das neue Retabel aber bringt mit seinen modernen Stilmitteln die Gegenkräfte gegen das Bedrohliche, Gefährdende und Angsteinflößende zur Geltung. Die Brutalität der Welt wird auf der Außenansicht des Retabels im Martyrium des hl. Blasius sichtbar. Die Botschaft der Gemälde und Skulpturen aber gilt der heilenden und erlösenden Weltüberwindung.

Vgl. z.B. die Weltgerichtsretabel von Stefan Lochner, Rogier van der Weyden, Hans Memling und Hieronymus Bosch. Auf den Altarretabeln süddeutscher und alpenländischer Herkunft hingegen scheint es nahezu keine derartigen zentralen Weltgerichtsdarstellungen gegeben zu haben; vgl. Rainer Kahsnitz: Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol, München 2005.

Es gab zu Herlins Zeiten auch Flügelaltäre, die das Jüngste Gericht in den Mittelpunkt stellten. Aber sie blieben die seltene Ausnahme.³⁰ Die überwältigende Mehrzahl der Flügelaltäre zwischen 1400 und 1525 dienten in der Art des Bopfinger Altars ausschließlich der Veranschaulichung der himmlischen Heils- und Gnadenmächte und ihrer hilfreichen Nähe. Nicht Gericht, sondern Erbarmen bildete ihr Zentrum. Wo sie freilich auf der Schrein-Rückseite den Büßenden mit dem Jenseitsgericht drohten, statt ihnen dort wie in Bopfinger ein Passions- und Auferstehungs-panorama zu bieten, blieb das Bedrohliche, Einschüchternde und Ängstigende präsent. Das war dann allerdings nicht die zentrale Botschaft des Retabels, sondern deren dunkle Kehrseite, auf die das leuchtende Himmelsgold des der Gemeinde-zugewandten Schreins mit seinen Flügeln, der Predella und dem Gesprenge antwortete. Damit wird deutlich: Im 15. Jahrhundert war jede Vergegenwärtigung von himmlischer Gnade, Barmherzigkeit und Schutz Reaktion und Antwort auf die panischen Diesseits- und Jenseitsängste der Gläubigen – ein Zweiseitigkeitszusammenhang, der sich im folgenden Reformationszeitalter fortsetzte.

Die Dynamik der Flügelaltäre wurde durch die gesteigerte Religiosität dieser Ära beflügelt. Die aus besorgter Angst geborene Diesseits- und Jenseitsvorsorge fand in diesen Retabeln das adäquate Ausdrucksmedium für das Schutzgewährende, Tröstende und Stärkende, für das Heilvolle und Heilende. Aber auch umgekehrt beflügelte die spezifische Medialität der Flügelaltäre mit ihrer Wandlungstechnik, ihrem offenbaren Öffnen und ihrer performativen Steigerung der Bilder eine intensivierte und aktivere Frömmigkeitspraxis. Dies war jedenfalls, neben vielerlei anderen Motiven, die Absicht derer, die immer häufiger solche Retabel aufstellten – wie binnen weniger Jahre in Rothenburg, Nördlingen und Bopfinger. Das Bopfinger Mirakelbuch belegt, welche Anziehungskraft der neue Altar mit seiner Blasiusreliquie in den folgenden Jahrzehnten entfaltete.



Nachweis: Antje Arnold

Für wertvolle Hilfe bei der Entstehung des Aufsatzes danke ich Georg Habenicht, Senta Herkle, Kerstin Kristen, Eva Leistenschneider, Gudrun Litz, Thomas Noll, Reinhold Popp, Evamaria Popp, Steffen Schmid, Manuel Teget-Welz, Gunther Volz, Gebhard Weig, Charlotte Winter, und Christine Wulf.

Impressum

Dieser Katalog erscheint anlässlich des 550jährigen Bestehens des Bopfinger Herlin-Altars und der Ausstellung „herlin reloaded 1472 – 2022“ vom 24.11.2022 - 29.01.2023 in der Evangelischen Stadtkirche St. Blasius Bopfingen

Herausgeber Stadt Bopfingen
Evangelische Kirchengemeinde Bopfingen

Kuratorin Dr. Sabine Heilig
Nördlingen

Konzeption und Redaktion Steffen Schmid und Victoria Schrödersecker
Bopfingen

Dr. Sabine Heilig
Nördlingen

Gestaltung und Produktion projektteam AG
Fachagentur für Bildsprache
Bopfingen

Druck und Bindung Druckhaus Frank
Wemding

**Abbildungsnachweis
(für alle nicht separat bezeichneten Bilder)** Hendrik Mzyk
projektteam AG
Fachagentur für Bildsprache
Bopfingen

