

Der Hochaltar des Gmünder Münsters 1670–1801 und der Gmünder Frühbarock

(mit einem Exkurs über den Choraltar der Herrgottsruh-Kapelle
von 1623)

Hermann Kießling

Es erscheint wenig ergiebig, über ein Werk zu sprechen, das dem Verdikt der Aufklärung zum Opfer fiel, abgebrochen und schließlich vernichtet wurde. Damals hat sich niemand gefunden, die Ansicht des Altares wenigstens in einer Zeichnung festzuhalten. Wer nun heute einen Rekonstruktionsversuch unternimmt, hat nicht mehr zur Hand als eine kurze Beschreibung des Retabels und eine Dilettantenskizze seines Tabernakels, also Materialien, die die Altargestalt in der Vorstellung mehr ahnen als konturiert sehen lassen. Unser Thema bedarf deshalb der Rechtfertigung. Wir beziehen sie einmal aus der Tatsache, daß es sich bei diesem verlorenen Hochaltar um ein großes Werk gehandelt hat, das seinerzeit neue Anschauungen in der Gmünder Kunst und diese in der Hauptkirche der Stadt verkörperte und ausstrahlte. Die Wirkung auf die betrachtenden Zeitgenossen kann deshalb kaum zu hoch veranschlagt werden. Zum andern können wir heute die Namen der beteiligten Künstler und Handwerker nennen, was wiederum von stilistischen aber auch kunstgeographischen Beziehungen reden läßt¹.

1 Der Verf. hat sich früher schon mit diesem Werk im Rahmen seiner Münstermonographie (*Das Münster in Schwäbisch Gmünd*, Schwäb. Gmünd 1975, S. 122–125 Abb. 46) befaßt, damals jedoch ohne Kenntnis der nunmehr vorliegenden Abrechnungsliste.

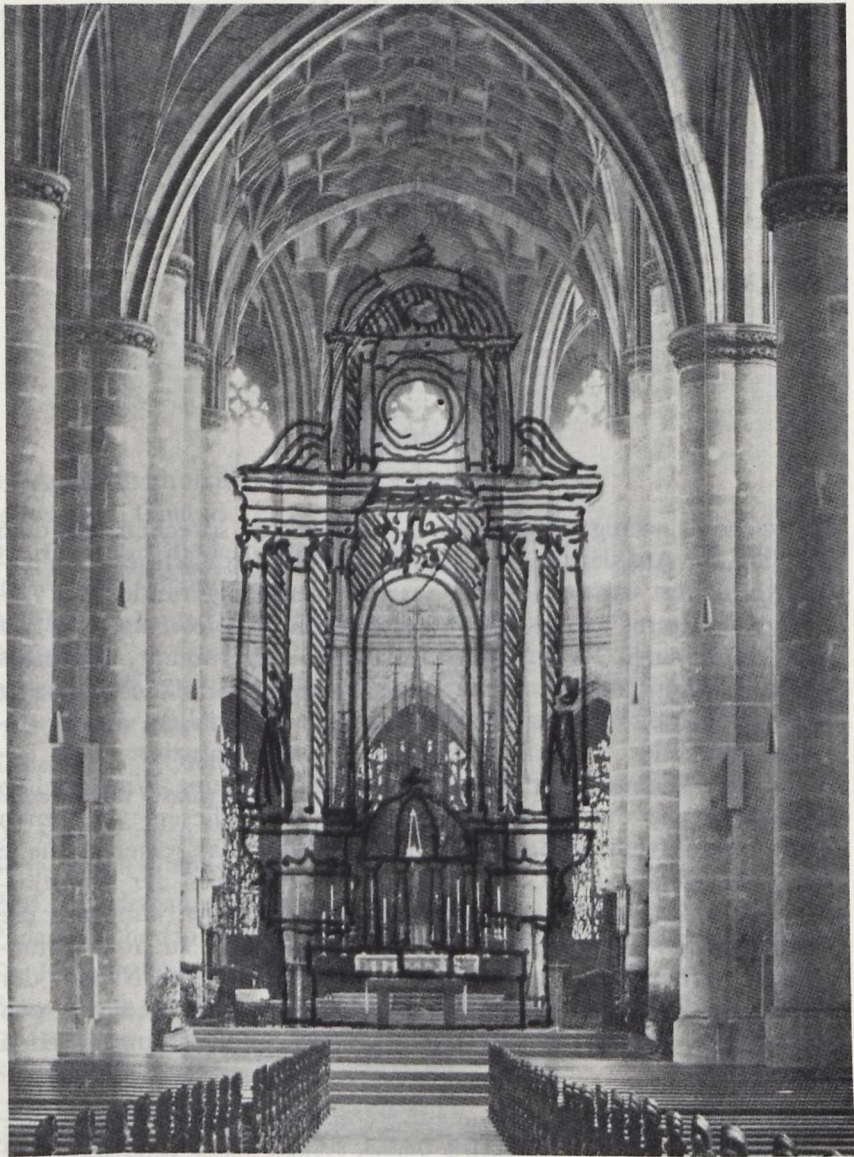


Abb. 1 Rekonstruktionsversuch des barocken Hochaltars im Gmünder Münster

Über die Altarstiftung

Nachdem Not und Belastungen des Dreißigjährigen Krieges vorüber und auch überstanden waren, wurden der Gmünder Pfarrkirche neue Stiftungen zuteil. 1662 wurde auf Kosten des Bürgermeisters Mössnang ein Herz-Jesu-Altar aufgerichtet und im November 1670 ein neuer Hochaltar. Diesen zu stiften hatte der Magistrat 1667 entschieden und mit folgenden Worten bekräftigt: „Demnach die edlen, ehrenvesten, fürsichtigen, ehrsamten und wohlweisen zu der Zeit regierenden Herren Bürgermeister und Rat dieser kaiserlichen und des hl. Römischen Reichs bei der alten, wahren, alleinseligmachenden katholischen Religion allzeit beständig gebliebene Stadt Schwäbisch Gmünd mit allem Eifer betrachtet, wie wunderlich der Allerhöchste diese Stadt durch die grausame, unselige höchst beschwerliche und über 30 Jahre gedauerte Kriegszeit, Hunger, Pest, Teurung und andere Plagen also mürakulös und väterlich, und ohne Zweifel durch die Fürbitte der seligsten Jungfrau Maria gnädiglich beschützt und erhalten, daß sie nicht gar zu Grunde gerichtet worden, von welchen Jahren von 1619 bis 1670 also in nächsten 50 Jahren hero, die Obrigkeit gemeine Stadt, dero angehörige Bürgerschaft und Untertanen über 16 Tonnen Goldes, allerhand Beschwerlichkeiten gelitten, welches unsere Successoren unmöglich zu sein vorkommen wird, so aber doch alles wahr ist, und im gemeinen Stadtarchive spezifiziert zu lesen ist. Also hat ein edeler, löblicher und wohlweiser Magistrat den 17. Decbr. 1667 beschlossen: In der Stadtpfarrkirche zum Hl. Kreuz und unserer lieben Frau allhier, der heil. und ungeteilten Dreifaltigkeit Gott Vater, Gott Sohn und Gott heiliger Geist, dem triumphfierlichen Heiligen Kreuz und der allerheiligsten und über gebenedeiten Mutter Gottes und unbefleckten Jungfrau Maria und allen lieben Heiligen zu größerer Ehre und Glorie wegen so väterlicher und mütterlicher Protection einen schönen Choraltar aufrichten lassen. Allermaßen durch göttliche Gnade geschehen, und solcher nach Allerheiligen Tage im November aufgerichtet worden.“² Es folgt ein „Verzeich-

2 IIs Matthias (1818–1882), Chronik der Stadt Gmünd, Handschr. Stadtarchiv Schwäb. Gmünd, S. 182–185.

nis der damals lebenden Ratsmitglieder“ in der Reihenfolge: Geheimer Rat (5 Namen, voran „Joh. Burkh. Mößnang, Amtsbürgermeister und der Kirche Oberpfleger und dieses löbl. Werkes Direktor“), Bürgerbank (4 Namen), Gemeine Bank (12 Namen), Priesterschaft (10 Namen).“

Man sollte dieses Stiftungs- und Abschlußprotokoll, wenngleich seine zeitgenössisch-umständlichen Wendungen wie Brei im Munde liegen, nicht überlesen. Hier wird nämlich nicht nur der Anlaß der Stiftung, sondern auch die treibende Kraft des Unternehmens genannt: Amtsbürgermeister Mößnang. In seiner Person sind die höchsten Ämter der Stadt vereinigt, denn er führt mit zwei weiteren Bürgermeistern nicht nur das oberste Gremium der Reichsstadt an, sondern ist als Oberpfleger der Pfarrkirche auch der erste Mann der Verwaltung einer großen Kirche, deren Patronatsrecht 1544 vom Domkapitel Augsburg an Bürgermeister und Rat der Stadt Gmünd übertragen worden war. Das Wort des Amtsbürgermeisters wird deshalb nicht nur in administrativen, sondern auch in klerikalen Angelegenheiten ästimiert und respektiert worden sein. Daß Mößnang sein Pflegamt im kirchlichen Bereich ernst genommen hat, dieses ihm sogar eine Herzensangelegenheit war, beweist seine Altarstiftung von 1662 und dazuhin die auszeichnende Bemerkung, er sei beim neuen Hochaltar „des Werkes Direktor“ gewesen. Damit ist nicht das Tun des entwerfenden oder gar ausführenden Künstlers gemeint, sondern das Amt des richtungweisenden und nach Anhörung der Fachleute entscheidenden Mannes. Daß dieser Verwaltungsmann in künstlerischen Dingen jedoch nicht unerfahren war, möchte man einmal daran ablesen, daß zwischen Altarstiftung und -aufrichtung drei Jahre vergehen. Demnach sind die Künstler und ihre Entwürfe mit Bedacht geprüft und es ist Zeit zu sorgfältiger Arbeit gegeben worden. Zum andern beweisen Herkunft und Rang der beteiligten Künstler gute Kenntnisse der damaligen Kunstszene und ihrer Entwicklung im schwäbisch-bayrischen Raum.

Gestalt, Typus und Programm des Hochaltars

Der Gmünder Chronist Dominikus Debler (1752–1836) läßt uns einiges über den Altar wissen, der ihm wohl vertraut war. Demnach „war er außerordentlich hoch, reichte so das Altar Blatt darin fast

die Decke (gemeint ist das Gewölbe) der Kirche“³. Das Retabel muß die Gestalt eines Portal- bzw. Ädikula-Altars gehabt haben, denn sechs goldene Säulen, zwischen deren äußeren die goldgefaßten Figuren der Heiligen Ulrich und Afra standen, flankierten das große Altarblatt, das die Himmelfahrt Mariens darstellte. Im oberen Teil des Altares erwähnt Debler ein „Rondellbild“ (ein Rund- oder Ovalbild) mit einem „Kreuzbild“. Genauer geht der Chronist auf den eigentlichen Altar und die Predellenzone ein, dabei seine schon oben erwähnte Skizze beifügend. (Debler war gewiß ein fleißiger und an vielem interessierter Schreiber – 17 Bände bezeugen dies – aber ebenso gewiß ist, daß seine schreibende und zeichnende Feder nicht immer präzise formulierte). Wir entnehmen ihr und der Legende, daß der dreistufige erhöhte Blockaltar an seiner Stirnseite erhabenes und vergoldetes Laubwerk auf schwarzem Grund trug. In der Predellenzone reihten sich verschließbare Nischen, „darin viele Heiligtümer waren“; eine der Nischen diente als „Ziboriumskästlein“. In dieser Anordnung und diesen Inhalten haben sich möglicherweise lokale Wünsche niedergeschlagen, kaum jedoch in der Gestalt des Tabernakels, der als Kuppelbau gezeichnet ist mit „4 Säulen, woran 2 Engel mit Rauchfässern standen, ober demselben waren 4 Engelein auf den Säulen und das Kreuz“⁴. Eine wesentliche Aussage über den Altar macht Debler mit dem Vermerk, die Farben des Altares seien Schwarz und Gold gewesen. Hier ist demnach ein Farbklang des Manierismus, der auch in der um 1550–1620 tonangehenden spanischen Mode und in der Kleidung weiter bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts dominierte, angeschlagen. Dieses Farbenpaar wird als ernster und würdiger Klang empfunden, der Kostbarkeit in kraftvollem Kontrast vergegenwärtigt. Schwarz ist hier beim Altarbau vor allem den großen gliedernden Elementen mitgegeben, wie Podesten, Gesimsen und Rahmungen, in Gold dagegen leuchten die Ornamente und die Figuren. Diese Farbzweisung läßt erkennen, daß überall dort, wo statische und damit ordnende Teile in Erscheinung treten sollen, auch die

3 Dieses und die folgenden Zitate aus: Dominikus Debler (1756–1836), *Chronica*, Beschreibung der Hl. Röm. uralt und gantz catholicisch kaiserl. kgl. Freyen Reichs Stadt Schwäbisch Gmünd, 24 Teile in 17 Bänden, Handschrift. Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd, Band V (1794–1803) S. 161 und 452.

Farbe Schwarz dominiert, indessen den malerisch-bewegten Teilen, den Figuren, Kapitellen, dem Blattwerk und anderem Zierrat das schimmernde und im Licht aufglänzende Gold mitgegeben worden ist. Auch Säulen sind häufig wie in Gmünd vergoldet worden, weil sie über ihre statisch-gliedernde Funktion hinaus als symbolhafte Gestalten hervortreten und mit ihrem Glanz nicht nur den Blick auf das Hauptbild lenkten, sondern auch eine prachttvolle Leitbahn zwischen dem unteren Teil und dem Aufsatz bildeten.

Das Bildprogramm des Hauptaltars der Gmünder Pfarrkirche zu Unserer lieben Frau und zum Heiligen Kreuz gibt keine Rätsel auf. Selbstverständlich ist das Doppelpatrozinium ins Bild gebracht und zwar derart, daß das Oberbild einer Kreuzigung und das Hauptblatt einer Himmelfahrt Mariens vorbehalten war. Die Gestalt Mariens in einer Himmelfahrtsszene zu veranschaulichen erfreute sich im 17. Jahrhundert gerade in Marienkirchen besonderer Beliebtheit, weil sich darin das Empfinden der Zeit und die malerischen Möglichkeiten des Barock konkretisieren. Seit Tizians Assunta von 1518 war dafür auch das allgemein anerkannte Vorbild gegeben. Was nun die beiden Figuren St. Ulrich und St. Afra zwischen den Säulen anbetrifft, repräsentieren sie die Heiligen der Bischofsstadt Augsburg, zu deren Diözese Gmünd gehörte.

Die Entfernung des Altares 1801

Dieser Altar, der 17, vielleicht sogar 18 Meter hoch war und den Raum zwischen den beiden östlichen Chorpfeilern völlig ausfüllte, war nach Debler „ein herrlicher und majestätischer Altar und seines Andenkens und Existenz würdig gewesen“. Anders jedoch dachte Stiftsdekan Thomas Kratzer, weil er wie seine aufgeklärten Zeitgenossen empfand. 1801 ließ er das Retabel abbrechen und ausräumen.⁴ Zuvor schon hatte man bei der Austüchtung der Kir-

4 Nägele, Anton, Die Heiligkreuzkirche in Schwäbisch Gmünd, Schwäb. Gmünd 1925, sagt darüber S. 234: „Am Anfang des 19. Jahrhunderts mußte dieser Hochaltar nach St. Johannes in die Verbannung wandern, bei dessen Renovierung (1869–80) er für immer in Abgang dekretiert wurde“. Nägeles Aussage stützt sich hierbei auf eine Notiz des Dominikus Debler, die dieser 1803 (deshalb wohl auch die Ungenauigkeit der Erinnerung, zumindest hinsichtlich der Jahresangabe) in seiner Chronik eintrug (Band V, S. 658): „Anno 1800 – Dieser Hochaltar ist fast ganz zu St. Johann verwendet worden zum Choraltar. Ob die Heiligtümer auch mitgegeben worden, ist

che 1795, die als eine klassizistische Reaktion auf den barocken Überschwang zu interpretieren ist, die schwarze Rückseite des Altares „gelb“ angestrichen.⁵ Debler kommentierte: „Die Kirche hat eine Helle, Leichte und Größe“ erhalten. Gerade diese Erscheinung könnte einen rational-aufklärerisch gestimmten Geistlichen endgültig bewogen haben, das Urteil über den alten Hochaltar zu sprechen. Mit dessen Augen gesehen muß der raumhohe Altarprospekt in dem Chor, wo die neuen Stiltendenzen im Sinne des Klassizismus sowohl Ruhe als auch Weite und Klarheit wünschten, wie ein erratischer Block gewirkt haben. Und selbst Debler, dessen Chronik ein bleibendes Dokument seiner Liebe und seines Verständnisses für Vergangenes und Tradition ist, findet unter dem Druck der Zeitereignisse und der neuen Schwünsche zu keinem eindeutigen Urteil. Einerseits nennt er die Renovierung um 1800, in deren Zusammenhang die Ausräumung des Hochaltares gesehen werden muß, eine Vastation, andererseits versucht er Dekan Kratzer zu verstehen, ja zu rechtfertigen. Wir wissen aber auch von anderen Ansichten. Kaplan Philipp Ade (Schwäbisch Gmünd 1772–1847) machte seiner Empörung Luft: „Dieser (Hoch-)Altar ist anfangs dieses Jahrhunderts abgebrochen und durch den gegenwärtigen, dem Hochaltar der Neresheimer Kirche nachgebildeten ersetzt worden. Hätt man das bleiben lassen! Der Altar paßt nicht zu dem gothischen Münster . . .“⁶

Heute sind wir geneigt, die Partei des Kaplans zu ergreifen. Versuchen wir aber sachlich zu urteilen, was der historische Abstand erlaubt: die neue klassizistische Mensa „verlor“ sich zwar in dem Chor (wo er 1867 durch den jetzigen neugotischen Retabel ersetzt wurde), brachte aber gerade dadurch den beispielhaften Hallenchor, seine Struktur und Lichtfülle wieder zur Wirkung, Erscheinungen, die das übergroße Barockretabel weithin verdrängt hatte,

mir unbekannt.“ Es kann sich allein schon aus Raumgründen nicht lediglich um eine Translokation des Altaraufbaues gehandelt haben, sondern sicherlich nur um die Versetzung des Retabelkernstückes mit dem großen Altarblatt. Der Abbau des Hochaltares im Münster war in Wahrheit seine Zerstörung.

5 Mit Gelb ist in der heutigen Farbterminologie Ocker gemeint.

6 Ade Philipp (Schwäbisch Gmünd 1772–1847), Einiges von der Stadtpfarrkirche, Handschrift, Stadtarchiv Schwäb. Gmünd, n.p., o. J.

Die Künstler und Handwerker des Hochaltares

Endlich seien sie genannt, die diesem Werk Gestalt und Glanz gegeben haben. Man findet sie in einer Abrechnungsliste, die im Bestand IX a („Kriegsangelegenheiten“ S. 155–162) des Gmünder Archives von Herrn Stadtarchivrat Dr. Herrmann entdeckt und mir freundlicherweise zur Auswertung angeboten wurde. Diese Liste ist überschrieben: „Chor-Altar in der allhiesigen Statt-Pfarr-Kirchen, wie derselbe Anno 1670 zur Danckhsagung auffgerichtet.“ Es folgen 35 Einzelposten, die mit „Summa Alles Außgebenß 2424 fl 46 kr“ abschließen.⁷ Das war also beileibe kein billiger Altar, wie zeitgleiche Löhne und Preise schnell veranschaulichen: Ein Gmünder Handwerker (Steinmetz oder Zimmermann) verdiente damals pro Tag 24 kr. Und die größten Anwesen in Gmünd in bester Lage am Marktplatz oder um die Hofstatt erzielten damals Verkaufspreise zwischen 500 und 800 fl. Heute würde man demnach – salopp gesprochen – angesichts des Hochaltares von einem Millionenobjekt sprechen. Die Gmünder scheint aber diese Summe nicht belastet zu haben, denn bei der Abrechnung am 20. Mai 1672 haben die Herren Pfleger nur noch 12 fl 58 kr zuzulegen. Sonst ist alles auf Heller und Pfennig bezahlt und „im beisein deß wohlhehrwürdigen und hochgelehrten Herrn Johann Jacob Deblers Stadtpfarrer und Landtdechants abgelegt so just befunden und ratificiert worden.“

Die Hälfte der Gesamtkosten des Altares erhält „Herrn Georg Michael Tag, Hochfürstl. Augspurg: Hofmahlern zu Dillingen zue faßen und zue vergulden bezalt 1200 fl.“ Diese Fassung mit Farbe und Gold war ein arbeitsaufwendiges Verfahren, wozu Georg Michael Tag noch 4 andere Maler für dieses Werk in seine Dienste nahm. Es sind Peter Walter Torelli, „Mahler von Lauingen“, sowie zwei Gesellen namens Augustin und Simon und schließlich der Malerjunge Martin.^{7a} Das Fassen war aber auch sehr kostenintensiv

7 Zu den Geldwerten: Damals wurde bei uns in Gulden (fl), Batzen (b) und Kreuzern (kr) gerechnet. Ihre Relationen: 60 kr = 15 b = 1 fl.

7a Nach freundl. Mitteilung des Dillinger Stadtarchivars, Herrn Studiendirektor Hans Böhm, könnte es sich hierbei um den späteren Dillinger Hofmaler Augustin Laur handeln (s. über ihn auch Thieme-Becker XXII, S. 440).

durch die teuren Materialien, die zu Lasten des Künstlers verrechnet wurden. Beim Einkauf des Blattgoldes beteiligte sich sogar der Auftraggeber, um vor allem die (sehr wechselnde) Qualität des Goldes zu prüfen. Man ließ nämlich zwei Bücher Feingold und Silber zur Probe kommen. Je ein Buch Feingold schickten die Nürnberger Leonhard Miller um 2 fl 36 kr und Erasmus Blanckh um 2 fl 32 kr, indessen ein Buch Silber von Jacob Christoph Ermlen nur 36 kr kostete. Beim zweiten Silberbuch (1 fl) ist keine Herkunft vermerkt. Man bemühte sogar den Herrn Wardein in Augsburg, das Silber zu probieren und zahlte ihm dafür 20 kr.

Von diesem Dillinger Hofmaler Tag ist bislang bekannt, daß er 1675 für den Choraltar der Lauinger Augustinerkirche und 1689 am St.-Josephs-Altar der Stiftskirche in Wiesensteig tätig war und auch eine Zeitlang als Hofmaler in Ellwangen amtierte.⁸

Der Autor der beiden Altarblätter, die 475 fl kosten, ist „Herr Hanß Melchior Schmittner, Burger und Mahler zu Augspurg“. Hier begegnen wir einem in der schwäbisch-bayrischen Malerei bekannten Maler (*1625, †1705), der in Italien und in der Heimat beeinflußt wurde von M. Kager, Sandrart und auch Schönfeld, mit dem er gelegentlich zusammenarbeitete.⁹ Er hatte demnach die zeitgenössische Malerei führender deutscher Künstler vor Augen. Von Schmittner sind einige Dutzend Altarblätter erhalten und nachgewiesen; darunter findet sich das Thema der Himmelfahrt Mariens in Straubing, Buchloe und Augsburg. Zwei Bilder Schmittners sehen wir auch in den beiden Seitenaltären der Gnadenkapelle auf dem Schönenberg bei Ellwangen. Das nördliche Blatt, „J. Schmittner f. A. 1684“ bezeichnet, stellt Joachim und Anna mit ihrem Kind Maria dar, das südliche Johannes den Täufer mit seinen Eltern Elisabeth und Zacharias. Die beiden 200 x 107 cm großen Bilder haben nicht den Rang der Leistungen seiner Lehrmeister. Die Kompositionen sind nicht frei von „Störstellen“ und die größten Helligkeiten des Bildes erscheinen zuweilen etwas isoliert gesetzt, also nicht in das Fluten einer Helldunkel-Malerei einbezogen.

8 Künstler-Lexikon Thieme-Becker, Band XXXII S. 403 und frdl. Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Bushart, Augsburg.

9 Künstler-Lexikon Thieme-Becker, Band XXX, S. 173 f.



Abb. 2 Himmelfahrt Mariens, Hochaltar in der Stadtpfarrkirche Buchloe von Hans Melchior Schmittner 1687; rechts Detailvergrößerung



Ansonsten wird man Schmittner einen tüchtigen und gut geschulten Maler nennen müssen, der im Stile des Hochbarock mit kräftigen Helldunkel-Wirkungen und Diagonalspannungen arbeitet. Sollten die Ellwanger Bilder für seine Farbgebung charakteristisch sein, wäre anzumerken, daß er fahle Töne etwa im Bereich von Grün und Violett in seine Palette einbezieht und hierin wie auch in den zuweilen isoliert gesetzten Lichtpartien Erinnerungen an manieristische Farbgebung heraufbeschwört, die aber hier als eine Abhängigkeit von Schönfeld — der solches zeitweise liebte — zu lesen ist. Der Altarentwerfer ist in unserer Abrechnung nicht ausdrücklich genannt, doch manches spricht für Hans Melchior Schmittner,

für den andernorts Altarentwürfe nachgewiesen sind. Unsere Mutmaßung stützt sich besonders auf Angaben der Seite 156 der Abrechnung. Dort sagt die letzte Zeile: „Christoph Botzenhardt, Trechßlern, für das Rohr, war ein die Visierung deß Altarß verwahrlicht gebet worden — 12 kr.“ Das Visier, die künstlerische Werkzeichnung, wollte man demnach wohl verwahrt wissen. Zuvor ist noch der Kanzlist genannt, „der für 2 Contracts halber verfertigte Spaltzettel“ (auch Kerbzettel genannt) 30 kr erhält. Hier auf diesem zweifach ausgestellten Verding (die mit einer Wellen- oder Zickzack-Linie getrennt wurden; um Fälschungen vorzubeugen) sind die entscheidenden Absprachen im künstlerischen und finanziellen Bereich mit allen zugehörigen Lieferungsbedingungen gemacht und festgehalten. Und dort, wo dies in unserem Register gesagt ist, findet sich auf der nämlichen Seite nur noch der Name Hans Melchior Schmitt (Schmittner), was man als unmittelbaren Bezug auffassen darf. Über ihn ist hier noch folgendes erwähnt: „Herren Schmittern von Augspurg alhero nacher Schwäb. Gmündt für Zöhrung bezalt 2 fl 44 kr. — Item hat gemelter Herr Schmittner, nachdem Ihme beede Plätter (Altarblätter) verdinget worden, in 34 Mahlzeiten verzört 10 fl. — Mehr seinetwegen auf einem Lehen Pferdtn nacher Augspurg Reuttgeltt 1 fl 30 kr.“ Später ist in der Abrechnung S. 158 von dem Maler noch einmal die Rede: „Alß Herr Schmittner den 23. Decembris Anno 1668 das Blatt alhero nacher Schwäb. Gemündt gebracht, hat er in 27 Mahlzeiten, wie zue 16 kr gerechnet, verzert 7 fl 12 kr.“ Diese Angabe ist doch wohl so auszulegen, daß der Augsburger Maler eines seiner Altarblätter nach Gmünd brachte, um dem Auftraggeber sein Können anschaulich vor Augen zu führen und zugleich über das Werk, seine Gestalt und den Verding zu sprechen. Hierzu waren für die Messungen im Chor, für den Entwurf oder auch die Änderung eines Visiers, schließlich auch für die Absprachen mit den zu beteiligenden Gmünder Handwerkern und manches mehr etliche Tage Aufenthalt in Gmünd notwendig. Die dabei entstandenen Auslagen des Malers ersetzte die Kirchenpflege.

Unsere Abrechnung nennt einen weiteren Augsburger Maler in dem Vermerk „Alß Herr Franciscus Rill mahler von Augspurg wegen besichtigung des Altarß alhier gewesen, verzert 4 fl 30 kr.“ Ob irgendeine Beanstandung Anlaß dieser Besichtigung war, ist nicht

sicher aber denkbar. Jedenfalls bekundete die Reise des Franz Rill, der 1668 bis 1711 als Maler in Augsburg nachweisbar ist,¹⁰ einerseits die Anstrengungen für ein großes Werk, andererseits die damalige Autorität der Augsburger Malerei.

Die wesentlichen künstlerischen Arbeiten sind Auswärtigen übertragen worden, ausgenommen die Schnitzwerke: „Item alhie zue Schwäb. Gemünde Joachim Schwarzen für alle zum Altar behörige bildhawer Arbaith und den Tabernacul bezalt 303 fl.“

Hier erfahren wir zum erstenmal, daß Joachim Schwarz, von dem wir keine genauen Lebensdaten haben, als Schnitzer an einem großen Werk beteiligt war. Wir wußten von ihm bisher nur, daß er zwischen 1638 und 1650 etliche Schifterarbeiten ausgeführt hat, also Schäfte für Feuerwaffen schnitzte.¹¹ So erhält er z. B. 1641 „von einem Pistol zu schiften 10 b,“ und 1648 für „ain Carbiner 4 fl 7 b 2 kr“ und „wegen Doppelhack zu schiften 6 fl.“ Ähnlich dem berühmten Gmünder Johann Michael Maucher, einem Zeitgenossen, muß Joachim Schwartz als Schifter begonnen, später sich der Bildschnitzerei zugewandt und es hier zu Ansehen gebracht haben. Bislang konnte jedoch noch keines seiner Werke identifiziert und damit ein Urteil über ihn abgegeben werden.

Der ganze Hochaltar war in seinen stabilen Teilen in Holz ausgeführt und deshalb ein beachtlicher Auftrag für die Schreiner. So verwundert nicht, daß die beiden Gmünder Schreiner Hans Mayer und Isaac Debler „für ale zue gemeltem Altar und dem tabernacul verfertigte Schreiner Arbaith 325 fl“ erhalten. Von Debler wissen wir nur, daß er auf dem Kalten Markt wohnte. Hans Mayer (1634–9.4.1684) wohnte in der Schmiedgasse, wo er 1664 das Haus des Kupferschmieds Hans Caspar Krauß um 410 fl gekauft hatte. Nur von ihm ist ein weiterer Auftrag überliefert: 1671 arbeitet er in Herrn Abelins Pfründhaus und erhält „vermög Zettel 9 fl.“ Dieser Beleg ist übrigens ein charakteristisches Beispiel für die in den Rechnungsbüchern (hier der vacierenden Pfründrech-

10 Frdl. Hinweis von Herrn Prof. Dr. Bushart.

11 Der Verf. begnügt sich hier und bei den nachfolgend genannten Gmünder Künstlern und Handwerkern mit knappen biographischen Daten und Quellenangaben, weil er sie seinem Register Gmünder Künstler und Kunsthandwerker entnimmt, das er in absehbarer Zeit hofft veröffentlichen zu können.

nung 1671, S. 119) genannten Inhalte und Beträge. Darin wird deutlich, daß die Aufgabe, einen Hochaltar zu zimmern, ein nach Volumen, Schwierigkeitsgrad und auch Verdienst ungewöhnlicher Auftrag für einen Handwerker war.

Ein Retabelaufbau verlangte, wie die Schreinerarbeit schon belegt, nicht nur den Künstler, sondern auch den Handwerker, der den Aufbau zu zimmern und zu montieren hatte; hier keine einfache Aufgabe, sollten doch die Stütz- und Stabilisierungselemente, sofern sie nicht wie die Säulen eine gestalterische Funktion hatten, möglichst nicht in Erscheinung treten. Dies war in Gmünd keine problemlose Aufgabe, weil die Altarrückseite im Chorumgang jedem Blick offen stand. Bei diesen Arbeiten waren auch Gmünder Schlosser beteiligt, die mit ihrem Eisenwerk zu helfen hatten. Sie verankerten z. B. das Retabel auch an den Chor-Ostpfeilern, wie man einigen ausgebesserten Pfeilerschäften entnehmen möchte. An einem ist über diese Schlosser gesagt, daß Georg Fendt (1622–28.3.1684; er hat sein Haus „auf dem Platz“) „laut Zettulß am Tabernacul 11 fl 30 kr“ verdient. Er wird Schloß, Scharniere, Band- und Winkeleisen gegeben haben. Kaum mehr als einen Tagelohn, nämlich 29 kr, erhält Matthes Borst, Schlosser in der Wild-
eck. Und dem Schlosser Georg Wilhelm Schmidt wird „laut Zettulß, so er in der Fuggerey verdient“, 1 fl 30 kr bezahlt.

Auch in der folgenden Nummer der Abrechnung wird die Fuggerei¹² genannt: „Ursula Treherin, Wittib, für durch deren Sohn, in gemelter Fuggerey gefertigter Glaser Arbaitt bezalt 10 fl 30 kr.“ Man fragt, was haben Arbeiten und Reparaturen in der Fuggerei mit der Erstellung eines Hochaltars in der Pfarrkirche zu tun? Das kann m. E. nur so ausgelegt werden, daß dort die Handwerker, insbesondere die Faßmaler tätig waren und deren Arbeitsstätte zugfrei (deshalb die Erneuerung der Fenster) und angemessen temperiert sein mußte. Und tatsächlich ist unter Nr. 8 genannt: „Dem Haffnern, laut Zettulß für das Öfelen bezalt 3 fl 45 kr.“

Ursula Treherin, die einzige Frau in dieser Künstler- und Handwerkerliste, verdient eine Würdigung. Wiewohl ihr Sohn die Fenster in

12 Über die Fuggerei s. Th. Zanek, Die Fuggerei in Schwäbisch Gmünd, in: Gmünder Studien 1/1976, Herausg. Stadtarchiv Schwäb. Gmünd, Schwäb. Gmünd 1976, S. 201 ff.

der Fuggerei gemacht hat, ist mit ihr abgerechnet worden. Auch ein weiterer kleiner Betrag von 20 kr, womit wohl Glas im Tabernakel oder Scheiben im Predellenbereich abgegolten wurden, geht an „Ursula Treherin, Glaserin“. Diese Frau, die 1644 den Glaser Thomas Treher (1615–20.3.1665) geehelicht hatte, in der „andern Barfüßergasse“ wohnte und 1645–1654 7 Kinder gebar, führt nach dem Tode des Ehemannes das Geschäft weiter. Dies entnimmt man auch der vacierenden Pfründ-Rechnung von 1671, S. 119: „Ursula Treherin, Glaserin, vermög Zettel No 9 in Herrn Pfüsters Haus verdient 7 b 1 kr.“

Wir haben hier in der Gestalt von Ursula Treherin ein Beispiel mehrerer belegbarer Fälle aus dem Gmünd des 17. Jahrhunderts, wo Witwen, zuweilen unterstützt von einem Gesellen, vor allem aber durch ihre heranwachsenden Kinder, die Arbeit des verstorbenen Mannes fortgeführt haben. Sie bewahrten damit eine vaterlose Familie vor Not. Die sozial denkenden und handelnden Zunftmitglieder haben diese Frauenarbeit erlaubt; möglich war sie aber letztlich nur, weil die Frauen mehr konnten als „nur“ haushalten: auch in einem Männerberuf „standen sie ihren Mann“.

Wir wollen auch die kleinen Rechnungsbelege nicht übergehen, weil hier Gmünder Namen und Berufe interessieren: Der schon genannte Drechsler Christoph Botzenhardt, der die Hülle für die Altarvisierung um 12 kr lieferte, erhält zusätzlich 1 fl 36 kr für „Buckheln und Rosen“, also für Einzelornamente, die in Hohlkehlen oder an Gesimsen etwa gereiht wurden. Auch der Drechsler Ferdinand Staiger hat 24 Rosen für 48 kr gedreht. Schließlich wird noch Hans Balthaß Hörligkover erwähnt (*1625, †1653 Ursula Debler, †26.10.1684) „von der Rechnung einzuebinthen 30 kr.“ Hörligkofer, der von den Pflugschaften häufig das Binden ihrer Rechnungsbücher aufgetragen bekam, versah wie sein gleichnamiger Vater sowohl das Amt des Mesners wie des Buchbinders. Nennt man noch dessen Enkel Franziskus Balthasar Hörligkofer, der von 1684–1739 das Mesneramt an der Pfarrkirche innehatte, sieht man, daß die Hörligkofer ununterbrochen über drei Generationen im Dienst der Kirche standen.

Das Aufstellen des Altares endlich erforderte zahlreiche kräftige und geschickte Hände. Wir erfahren, wer daran beteiligt war und was man den Helfern zukommen ließ: „Den Zimmerleuthen, Tag-

löhnern, Schlossern und wär zum Altar uffzurichten gebraucht worden, so 22 personen gewesen, ieder für 1 Maß Wein zue 10 und 1 kr Brott, tht (thut) laut spezifikation 4 fl 2 kr.¹³

Am 12. November 1670 müssen die Arbeiten am Altar abgeschlossen gewesen sein, was folgender Ausgabe zu entnehmen ist: „Den 5 Mahlern, 2 Schreiners an der Niderfallen von Mittag, Nachtß und früch an S. Martinstag 10 fl 30 kr.“ Die „Niderfallen“¹⁴ ist vergleichbar der Sichelhenke, also einer üppigen, festlichen Mahlzeit nach Beendigung einer größeren Arbeit. Daß die erwähnten 7 Männer dabei kräftig zugelangt haben und ihnen Gutes geboten wurde, lassen die Ausgaben erkennen. Jeder von ihnen speist und trinkt an einem Tag für 90 kr. (s. Tageslohn eines Handwerkers jener Zeit = 24 kr!)

Zur Bedeutung des verlorenen Altares

Kehren wir zu dem Hochaltar des Münsters zurück und versuchen wir ein Resümee. Die Bedeutung dieses Werkes wollen wir zuerst damit herausstellen, indem wir datierte und verbürgte Werke verschiedener Gattungen aufzählen, die in den beiden Jahrzehnten nach dem langen Krieg in Gmünd entstanden sind:

1648 Fünf-Riegel-Schloß der inneren Sakristei des Münsters.

1649 Amtsgebäude des Gmünder Vogtes in Iggingen, ein Fachwerkbau.

1649 Schloß und Teile des Beschlagwerkes an einer älteren Türe der Grät; Städtisches Museum Schwäbisch Gmünd.

1651 Kleine Pirschkarte (23,5 x 18 cm), gemalt von Johann Philipp Küchler; Städt. Museum Schwäbisch Gmünd.

1653 Grabtafel an der Westwand der Johanniskirche für Carl Stahl (1578–1653)

13 1 Maß Wein sind 4,5 Liter. Die Rechnung ist so aufzulösen: $22 \cdot 10 \text{ kr (für Wein)} + 22 \cdot 1 \text{ kr (für Brot)} = 242 \text{ kr} = 4 \text{ fl } 2 \text{ kr}$.

14 Der Begriff „Niderfallen“ war nach Fischers Schwäbischem Wörterbuch, Band IV. Sp. 2032, im fränkischen Raum gebräuchlich. Wie man sieht, haben ihn auch die Gmünder gekannt. Öfters ist er in den St. Katharina-Pflegerechnungen zu lesen, wovon nur das Beispiel der Pflegerechnung 1652, S. 147 erwähnt sei: „Item den 3 Dreschern jedem 30 kr zuer Nüderfallen“.

- 1654 baut Pater Fridericus vom hiesigen Augustinerkloster die bescheidene, von Fachwerkhäusern bestimmte Anlage des Kapuzinerklosters (1802 aufgehoben und 1812 abgebrochen).
- 1657 Fachwerk-Konventbau des Franziskanerinnenklosters von Werkmeister Matthäus Herligkofer (1581–5.6.1662).
- 1658 Schlußstein im Kellergewölbe des Hauses Bocksgasse 18 mit dem Steinmetzzeichen des Friedrich Vogt.
- 1661 Inschriftentafel an der Südwand der Herrgottsruh-Kapelle für Bürgermeister Michael Klopfer (1599–1662).
- 1662 Aufstellung des 1660 gestifteten Herz-Jesu-Altars im Münster.
- 1662 Grabstein in der 4. nördlichen Münster-Chorkapelle für Bürgermeister Michael Klopfer (1599–1662), wahrscheinlich ein Werk des Steinmetzen und Kirchenmeisters Friedrich Vogt.
- 1662 Schnitzfigur eines hl. Sebastian von dem herzoglichen Bildhauer Jakob Eberhard Schwartz; Münster-Sakristei.
- 1664 Petschaft des Heiliggeist-Spitals; Städt. Museum.
- 1667 Silberner Weihwasserkessel des Münsters.

In dieser Aufstellung findet sich kein Objekt, weder im kleinen noch großen Maßstab, das Bewunderung auszulösen vermocht hätte. Vielleicht ging aber von dem Herz-Jesu-Altar eine stil-initiiierende Wirkung aus. Doch dies bleibt ein spekulativer Gedanke, bis wir über dieses Werk Informationen haben. Eher kann eine Antwort auf die Frage versucht werden, ob im 3. Viertel des 17. Jahrhunderts die ansässigen Künstler nach Zahl und Können fähig gewesen wären, anspruchsvollen Aufträgen gerecht zu werden. In der Architektur beobachten wir hier wie andernorts, daß die Kirchen- und Werkmeister sich aus dem Handwerkerstand rekrutieren, also entsprechend den Baugepflogenheiten als Steinmetz (s. Familie Vogt) oder als Zimmermann (s. Familie Herligkofer) begonnen haben. Von ihnen waren demnach kaum gestalterische Impulse zu erwarten, eher von den mobileren und bildungsbeflisseneren Malern und Bildhauern. Konzentrieren wir uns bei ihnen auf die Jahre um 1670, sind sie rasch aufgezählt. Damals hatte Gmünd nur zwei Bildhauer, nämlich Sebastian Hertzner (1636–13.4.1676) und den beim Hochaltar beschäftigten Joachim Schwarz. Johann Michael

Maucher hatte bei dieser Aufgabe deshalb keine Chance, weil er bei Vergabe des Auftrages 1667/68 erst 22 Jahre alt war und als gelernter Schifter damals sicherlich noch wenig Erfahrungen mit Großfiguren hatte. Bei den Malern konnte für die Altarbilder nur Friedrich Ulmer in Frage kommen, Sohn des Malers Johann Ulmer (1613–6.6.1669), von dem wir eine Probe seines respektablen Könnens in dem Freskenrest der Annakapelle auf dem Schönenberg bei Ellwangen von 1648 sehen.¹⁵ Wir dürfen deshalb seinem Sohn Friedrich (*1636) auch einiges zutrauen, zumal ihm schon mit 24 Jahren (1666) der Auftrag zukam, die Täferdecke der Schorndorfer Stadtkirche zu bemalen. Doch 1669 verläßt dieser, „seiner Kunst ein Mahler“, mit seiner Frau Magdalena Neidern die Heimatstadt und wird Bürger in Ellwangen. Dieser Entschluß Ulmers kann die Reaktion gewesen sein auf die bittere Erfahrung, daß der fremde Georg Michael Tag bei einem gewinnbringenden und reputierlichen Auftrag vorgezogen wurde.

Exkurs

Mit diesem Retabel des Münster-Hochaltars wurde der Gmünder Kunst ein neuer, wegweisender Impuls gegeben. Das verdeutlicht auch eine Beschreibung und Analyse des Choraltars der Herrgottsruh-Kapelle (Kapelle 1622 von Caspar Vogt erbaut; Altar 1623)¹⁶. Dieser Altar markiert als ein Werk der Spätrenaissance eine wesentliche Station zwischen Gmünds spätgotischen Retabeln und dem Hochaltar von 1670.

Der Altar baut sich über der Mensa 5,50 m hoch auf, aus Architekturteilen aufgesetzt. Über der Sockelzone, dem Unterbau, in den ein flachbogiges Breitbild mit einer Abendmahlsszene (51 x 79 cm, Öl auf Holz) eingeschlossen ist, ladet der Corpus aus. Seine Mitte nimmt ein Tafelbild ein (Öl auf Holz, 115 x 102 cm), flankiert von

15 H. Kissling, Über den Gmünder Maler Johann Ulmer, einhorn 67 (1965), Hrsg. Einhorn-Verlag E. Dietenberger, Schwäbisch Gmünd, S. 27 ff.

16 Eine erste, über Inventarbemerkungen hinausgehende Beschreibung des Altares gab der Verf. in: A. Deibele (Bearb.), St. Leonhard in Schwäbisch Gmünd und die ihm angeschlossenen Pflegen, Schwäbisch Gmünd 1971, S. 56 f. Nun liegt eine eingehende Untersuchung vor: E. Pasta, Der Altar der Herrgottsruh-Kapelle in Schwäbisch Gmünd, schriftl. Hausarbeit zur 2. Prüfung für das Lehramt an Realschulen, Frühjahr 1978, Masch. Der Verf., Referent der Arbeit, bedient sich im folgenden einiger Ergebnisse dieser Arbeit.



Choraltar der Herrgottsruh-Kapelle in Schwäbisch Gmünd

kannelierten Säulen auf hohen Sockeln. Den seitlichen Abschluß bilden auf Außenkonsolen stehend zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen, die von Baldachinbögen mit den Stadtwappen Reichsadler und Einhorn überfangen werden. Dem Gesims des Corpus, der außen steile Giebelstummel trägt, ist ein gestufter, von Öffnungen durchbrochener Aufsatz aufgesetzt. Dort sind von unten nach oben verschieden große Gestalten eingesetzt. Zuerst ein hl. Antonius von Padua, begleitet von den Kleinfiguren eines Bischofs Ulrich von Augsburg und Jacobus dem Älteren, darüber im nächsten Stockwerk der Schutzengel mit Tobias und schließlich als alles bekrönende Figur ein Auferstehungschristus.

Die Fassung des Altares zeigt Schwarzmarmorierung mit Goldornamenten und polychromen Figuren. Ungewöhnlich in diesem Farbakkoord sind die Säulen behandelt, deren Kannluren zwischen den goldenen Stegen in Kobaltblau leuchten.

Dieses Retabel zeigt alle Kennzeichen eines Ädikula-Retabels der deutschen Spätrenaissance, dessen Typus in Italien im späten 15. Jahrhundert entstand. Dem Gmünder Altar ähnlich aufgebaut sind die Hochaltäre in Prüfening (1610) und Karthausprüll (1605) bei Regensburg.¹⁷ Verglichen mit diesen macht jedoch der Gmünder Altar deutlich, warum seine Art auch als Schreineraltar bezeichnet wurde. Ist bei jenen die Beziehung der Teile wenn nicht erreicht, so doch ernsthaft gesucht und die Vielfalt von der Vorstellung einer Ganzheit getragen, wirkt der Gmünder Altar dagegen unentschlossen und unruhig. Hier hat man sich weit entfernt von der klaren, tektonischen Gliederung italienischer Vorbilder. Hierzulande und auch in der Gmünder Kapelle paßte man das Retabel dem Kirchenraum an und stapelte die Geschosse auf. Das Unitalienische zeigt sich auch in der Neigung zum Dekorativen: es kommt zu einer Akkumulation der Zierelemente. Das führt zu atektonischen Wirkungen und zu einer Desorganisation ihrer gliedernden und schmückenden Teile. Man registriert die manieristische Tendenz der Zeit, die das Vorbild der Klassik unklassisch behandelt und mit ihren Einzelheiten spielt und sie manipuliert. Die solches fertigten waren Schreiner – und hinsichtlich des Kapellenaltares sicherlich einheimische Kräfte – die aus Vorlagebüchern ihren For-

17 s. R. Hoffmann, Bayrische Altarbaukunst, München 1923, Abb.S. 87 f.

menschatz bezogen und ohne große Skrupel und Bedenken gegenüber Herkunft und Tradition ihrer Beispiele nun vorgelegte Inhalte und Figuren zu einem neuen Altar zusammenbauten. Sie haben damit nur das getan, was auch andernorts allgemein üblich war, daß nämlich kursierende Schreinerbücher als Vorlagenschatz ausgebeutet wurden. Es scheint (nach E. Pasta), daß die Gmünder Schreiner das Buch des Gabriel Kramer „ARCHITEKTURA VON DEN FÜNF SEULEN SAMBT IHREN ORNAMENTEN UND ZIERDEN . . .“, Prag 1600, zur Hand hatten.

Der Münchener Hochaltar der Jesuitenkirche St. Michael von 1589 zeigt in seinem Zentrum ein Altarblatt mit dem Teufelskampf des hl. Michael von Christoph Schwarz (1591). Damit hatte sich die neue Idee Geltung und künstlerischen Respekt verschafft, den Corpus nicht mehr schreinartig in mittelalterlicher Weise mit plastischen Figuren zu füllen, sondern durch ein Altarblatt zu ersetzen.¹⁸ Dies war jedoch ein jahrzehntelanger Prozeß, denn man erinnert sich, daß gerade andere berühmte Altäre des beginnenden 17. Jahrhunderts in Süddeutschland noch Schnitzwerk im Zentrum hatten, so der Hochaltar des Jörg Zürn in Überlingen (1613–19) und die Choraltäre in Augsburg St. Ulrich und Afra von Degler (1604/07).¹⁹

Nun zu den Bildern des Altares in Herrgottsruh, über deren Urheber sich Neues sagen läßt. Das Hauptblatt ist deutlich signiert „CF. 1.6.2.2.“ und schon lange als das Monogramm des Gmünder Malers Christoph Friedel erkannt worden. Meine früher begründete Vermutung²⁰, Friedel habe sich bei diesem Kreuztragungsbild eines Vorbildes bedient, ist nun dank eines Hinweises von Herrn Dr. Geissler, Staatsgalerie Stuttgart, geklärt und bestätigt. Friedel übersetzte eine Radierung von Johann Weiner von 1610, die ihrerseits auf ein Bild von Christoph Schwarz zurückgeht, in Malerei. Das Predellenbild ist ebenfalls bezeichnet und zwar mit MM 1623. Auch dies war bekannt, nicht jedoch ein zweites kleineres Mono-

18 s. R. Hoffmann, a. a. O., S. 272.

19 Hier sei nicht unterschlagen, daß in das Zentrum des Choraltares der Gmünder Kapelle St. Joseph noch 1678 eine plastische Gruppe eingesetzt wurde und nicht „ein köstlich blath“, wie sogar der Stifterwille bestimmt hatte (s.A. Deibele a. a. O. S. 59). Dies mag im Fehlen eines tüchtigen Malers begründet sein.

20 s. Anmerkung 16.

gramm „H.Ka.“ das Edeltraud Pasta entdeckte. Dahinter verbirgt sich vermutlich der Gmünder Maler Hans Katzenstein der Ältere²¹, der hier Gehilfenarbeit verrichtete. Ein Gmünder Maler des frühen 17. Jahrhunderts, auf den das Monogramm MM paßte, wissen wir nicht, es sei denn, der Gmünder Maler Ludwig Meyer hätte „Meyer, Maler“ gezeichnet und daraus das graphisch schöne Zeichen MM gebildet.²²

Schlußbemerkung

Mit dem Hochaltar von 1670 hat der Barock sein erstes großes Zeichen in Gmünd und im Gmünder Raum gesetzt. Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um ein Werk der kirchlichen Ausstattung, das Künstler entworfen und geformt haben, die als Maler und Altarbauer den Barock auch in die Provinz getragen haben. Sie kommen aus Augsburg, wo italienkundige Maler wie Johann Mathias Kager (um 1575–1634) den Frühbarock eingeführt (wobei wir den Architekten Elias Holl nicht übersehen wollen) und Johann Heinrich Schönfeld (1609–1682/83) dem Hochbarock Geltung und Resonanz verschafft haben. Nun erst rückt die Architektur gleichsam nach und 1682/86 wird auf dem Schönenberg das erste große Barockdenkmal in die ostwürttembergische Landschaft hineingeschrieben. In der Geschichte ihrer ersten Ausstattung finden sich auch die Maler Georg Michael Tag und Hans Melchior Schmittner, die über ihre Leistung am verlorenen Münster-Hochaltar ihre Kunst in Ostwürttemberg bekannt gemacht haben und damit auf ihre Weise in unserem Bereich stilbildend gewirkt haben. Zugleich öffneten sie der Augsburger Barockmalerei die Kirchen Gmünds. Das großartigste erhaltene Beispiel ist das vom Münster in die Oberbettringer Kirche gelangte Altarblatt von 1675. Über dessen ungewöhnliche Ikonographie und über dessen Autor soll jedoch, um diesen Aufsatz nicht gänzlich ausufern zu lassen, an anderer Stelle gehandelt werden.

21 s. H. Kissling, Die Gmünder Maler Johann Christoph Katzenstein der Ältere und der Jüngere, Gmünder Heimatblätter 7/1961.

22 Über den Maler Ludwig Meyer s. H. Rott, Quellen und Forschungen zur Südwestdeutschen und Schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Band III/1 (Oberrhein, Quellen) 1936, S. 114.