Zeitschrift: Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Thurgau
Band: 114 (1977)
Heft: 114

Artikel: Die Marientafel des Abtes Peter Babenberg von Kreuzlingen
Autor: Hugelshofer, Walter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-584581

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 19.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Marientafel des Abtes Peter Babenberg von Kreuzlingen

von Walter Hugelshofer

Maria sitzt auf einer schräg gestellten kistenartigen Bank vor einer zerzausten, schütteren Tanne im Freien. Sie trägt ein blaues, weites Kleid, ist barhäuptig, mit offenem, braunblondem, welligem Haar. Das lange, weite Kleid wird durch einen roten Gürtel unter der Brust zusammengehalten. Das rote Manteltuch hat sie über die Bank gelegt – es zieht sich über die Knie noch weit über den Rasen vor sie hin. Auf ihrem rechten Knie steht aufrecht, in kindlicher Haltung, das blondhaarige Jesusknäblein. Maria hält das nackte Kind mit einem weißen Tuch. Das Christkind ist ganz mit einem Distelfinken beschäftigt, der sich auf sein rechtes Händchen gesetzt hat. Maria schaut aus jugendlichem, rundlichem Antlitz am Betrachter vorbei. Um ihr Haupt schwebt ein durchsichtig zarter Heiligenschein, wie aus feinen Golddrähten gebildet. Der Rand wird eingefaßt vom Anruf MARIA MATER GRACIE. Zu Füßen der Mutter Gottes sitzt fremdartig ein Äffchen, ein Tier, das damals neu war und dem man den Namen Meerkatze gab. Das Wiesenstück vorn wird von einem Lebhag abgeschlossen, durch den ein Weg durch ein Törlein nach hinten führt. Im Mittelgrund stehen mehrere Häuser und ein fester Turm. Ein langer dunkler Waldstreifen dahinter erweckt den Eindruck von Tiefe. Darüber steigt unvermittelt aus der Ebene eine Gruppe kegelartiger, hoher Berge in den föhnklaren Himmel. Sie sind von der tiefstehenden Sonne grell beschienen. Die märchenhafte Gebirgslandschaft mit ihrem scharfen Licht setzt in die Bildanlage einen starken Akzent. Die Landschaft hier ist Ausdruck eines neuen Verhältnisses zur Umwelt. Bis in die Zeit Dürers hatte man das Gebirge nicht als künstlerischen Reiz empfunden. Jetzt sah man die Welt neu, wie zum erstenmal. Und man zeigte dieses Neue mit Begeisterung!

Diese phantastische Berglandschaft stellt ihren Maler in die Reihe der ersten Entdecker der heimischen Szene, wie Niklaus Manuel, Hans Baldung, Albrecht Altdorfer, Hans Leu, Wolf Huber aus Feldkirch.

In der Ecke links oben ist in einer bewegten Wolkenlandschaft Gott-Vater zu erkennen, der mit einer großen Bewegung die Taube des Heiligen Geistes hinabsendet. Ein fröhliches, fast übermütiges Engelskonzert begleitet den feierlichen Vorgang: einer bläst die Posaune, ein anderer die Tuba; der Pfeifer und der Trommler tragen rote Barette, wie sie damals die Landsknechte liebten.

Der Inhalt der ganzen Darstellung, ihr eigentlicher Sinn, ist die Verherrlichung der Maria. Sie ist vom Himmel auserwählt als die Mutter Christi, des Erlösers der sündigen Menschen. Eben damals war der Marienkult stark aufgekommen. Er hat die Künstler zu besonders liebenswürdigen Bilderfindungen aufgerufen.

Die freie, von den strengen kirchlichen Vorstellungen der vorangegangenen Jahrzehnte weitgehend gelöste, menschliche, «natürliche» Auffassung der Maria wie des Kindes, die sich um den verehrenden Gläubigen kaum mehr kümmert, ja, überhaupt die Vorstellung einer Muttergottes mit Kind in freier Gotteswelt, haben den Vorgang Dürers zur Voraussetzung. Bis dahin hat die künstlerische Auffassung in den oberdeutschen Gegenden weitgehend unter dem Eindruck der durch die prägenden Kupferstiche Martin Schongauers vermittelten niederländischen Kunst bestanden. Der starke, ganz selbständige und sofort sehr beachtete Aufschwung, den die künstlerischen Arbeiten Dürers seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts in geistigem wie künstlerischem Betracht bedeuteten, machte weitherum starken Eindruck. Das Neue, das sie darstellten, wurde von vielen aufgeschlossenen Kräften erkannt und mit erstaunlicher Schnelligkeit aufgenommen.

Die klassisch zu nennende Phase der geistig-künstlerischen Entwicklung wurde bei uns gegen 1520 erreicht. Schon gleich nachher schlug die Entwicklung in expressive Übersteigerungen um. Diese Überhitzung findet sich in Konstanz, wo sich nach dem Bildersturm von 1529 sehr wenige Denkmäler erhalten haben, schon in den ersten zwanziger Jahren. Beispiele sind die dekorativen Zierelemente am architektonischen Aufbau in Bischof Hugo von Hohenlandenbergs Altar im Münster von Konstanz, dem bedeutendsten erhaltenen Werk der Konstanzer Malerei aus der Zeit Dürers und die schon recht ausgelassen überbordenden, wenig späteren Malereien auf den Orgeltüren des Münsters.

In der kurzen Zeitspanne, da die deutsche Kunst die Höhe und Fülle ihrer Entwicklungsmöglichkeit eben erreicht hatte, die bald darauf sich anzeigenden Überhitzungen aber noch nicht erscheinen, dürfte die Babenbergische Marientafel gemalt worden sein – gegen 1520.

Offen ist die Frage, ob die Marientafel für sich allein stand oder ob sie mit anderen Teilen im Verband stand, etwa als Mittelstück eines kleinen Altärchens mit Drehflügeln und Predella? Beides ist möglich. Im zweiten Fall wären die übrigen Teile als verloren zu betrachten. Die Marientafel gehörte

Abbildung 1. Konstanzer Meister, Maria mit Kind und Meerkatze. Leihgabe der Cultura-Stiftung im Historischen Museum Schloss Frauenfeld.

Abbildung 2. Albrecht Altdorfer, Muttergottes mit Kind.

Abbildung 3. Albrecht Dürer, Maria mit Kind und mit der Meerkatze.

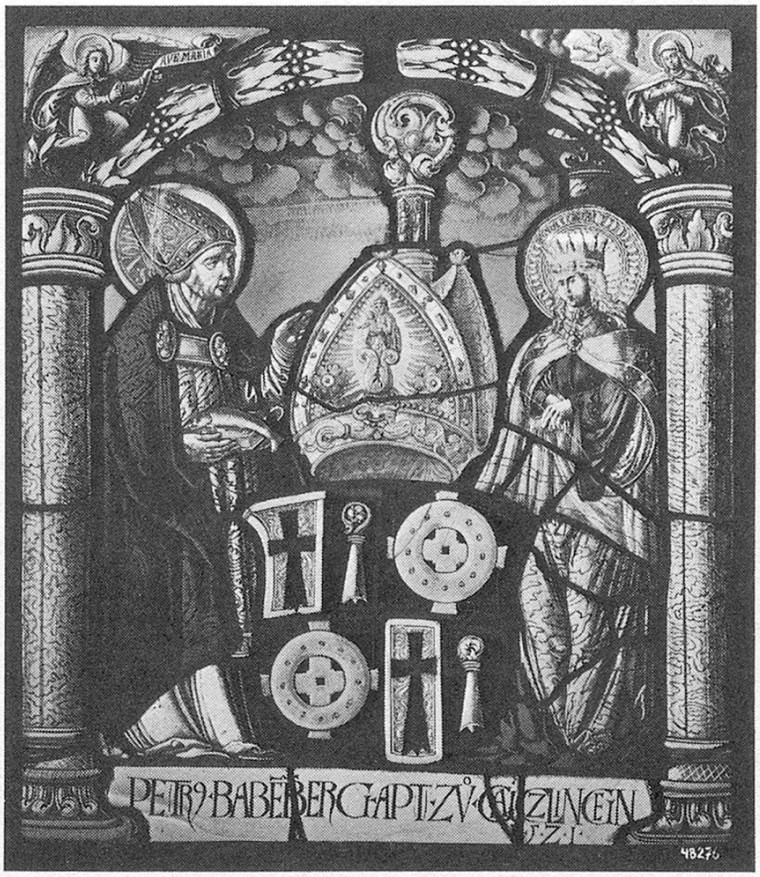

Abbildung 4 und 5. Wappenscheiben des Abtes Peter Babenberg von 1513 und 1521 im Schweizerischen Landesmuseum Zürich.

damals einer neuen Zeit an und verlangt nach keiner Ergänzung. Die für den Stifter wichtigen Wappen sind ja auf der Tafel selbst angebracht. Vielleicht war der Standort des im Format unauffälligen Devotionsbildes[1] die Privatkapelle des Abtes (sofern es eine solche gab) oder Wohnraum Babenbergs im Verband des klösterlichen Wohntraktes.

Der Auftraggeber der Marientafel geht aus ihr klar hervor. Von einem Ast des Baumes im Rücken Marias hängen an roten Bändern zwei Schildchen mit den Wappen in der freien Luft. Der linke Schild ist rot-weiß gespalten und zeigt in Rot einen weißen Abtstab und in Weiß ein rotes Kreuz, das heraldische Wahrzeichen des regulierten Chorherrenstifts Kreuzlingen. Der rechte Schild ist schwarz und trägt ein gelbes, vierspeichiges Wagenrad. Dieses Wappen gehört Peter Babenberg, der von 1498 bis 1545 das Stift regierte[2]. Genau die gleichen beiden Wappen befinden sich auch auf zwei Siegeln dieses Abtes und auf zwei von ihm gestifteten Glasgemälden von 1513 und 1521, die heute im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich ausgestellt sind[3]. Sie kamen erst bei einer Reinigung des Bildes durch den letzten Besitzer wieder zum Vorschein und waren bis dahin mit zwei anderen Wappen späterer Eigentümer übermalt. Noch im Auktionskatalog von 1976 ist das Wappen des Abtes falsch identifiziert.

Das Kloster Kreuzlingen lag damals nicht da wo heute, sondern unmittelbar vor den Toren von Konstanz. Schon im Jahr nach seiner Wahl erlebte Peter Babenberg, daß es von den Konstanzern und ihren schwäbischen Bundesgenossen nach der Schlacht von Schwaderloh niedergebrannt wurde, weil man von ihm aus leicht einen Angriff auf die nahe Stadt vorbereiten konnte[4]. Nach schwierigen Verhandlungen bezahlte Konstanz nach Beendigung des von Kaiser Maximilian verlorenen Krieges einen Beitrag an die Kosten des Wiederaufbaus, der zudem durch viele Spenden unterstützt wurde. Doch schon bald darnach wurde Babenberg in die schweren, tiefgehenden Reformationswirren hineingezogen. Zwar hielt er mit seinen Konventualen, im Gegensatz zu andern thurgauischen Klöstern, treu zum alten Glauben. Doch die Stadt Konstanz, mit der das Stift eng verbunden war, nahm mit Vehemenz die kirchliche Reform zwinglischer Observanz an. In dieser verzweifelten Situation übersiedelte Babenberg angesichts des drohenden Umsturzes 1528 mit seinen Konventualen und den beweglichen Kostbarkeiten in eine kreuzlingische Besitzung jenseits des Sees und ließ das Kloster durch einen Mitbruder hüten. Nach der

1 Die Muttergottes ist auf Tannenholz gemalt, 56 cm hoch und 41 cm breit. S. Abb. 1.

2 K. Kuhn, Thurgovia Sacra II, Frauenfeld 1876, S. 275 f. u. 372 f.; A. Vögeli, Jürg Vögeli, Schriften zur Reformation in Konstanz 1519–1536, II. Halbband, II. Teil, S. 1103, Anm. 529.

3 Vgl. Abb. 4 u.5 (Glasgemälde im Landesmuseum) und Siegelabgüsse in der Sammlung des Staatsarchivs Thurgau.

4 K. Kuhn, Thurgovia Sacra II, S. 267.

Niederlage der Reformierten bei Kappel 1531 kehrte er wieder zurück. Durch den Übertritt der benachbarten Dörfer wie großer Teile des Thurgaus zur neuen Religionsform war die Situation des Klosters sehr erschwert. Die schwierige Lage dauerte bis 1548, als Österreich in Konstanz eingriff und die Rekatholisierung durchsetzte. Das erlebte Abt Peter nicht mehr, da er 1545 resignierte und im selben Jahr starb[5].

Der Betrachter von heute ist sich gewöhnt, nach dem Namen des Urhebers eines Gemäldes zu fragen: Wer hat es gemalt? Das Bild muß doch signiert sein! Das Verhältnis des mittelalterlichen Menschen zum Gegenstand, den wir heute Bild nennen, war anders. Es kam allein auf das Gemälde an. Ein anderer Maler hätte es auch machen können. Die meisten mittelalterlichen Gemälde sind nicht signiert. Aber auch wenn der Name des Malers bekannt wäre, würde das nicht viel weiterhelfen. Die Akten und Urkunden enthalten nur selten Aussagen über Malwerke oder Skulpturen. Und wenn sich einmal etwas findet, so geht es meistens um den Preis oder um Verstöße gegen Zunftordnungen oder häufiger um bürgerliche Vergehen. Es ist am besten, wenn wir uns mit der Tafel selber auseinanderzusetzen trachten, die auf dem Wege zu uns aus einem Gegenstand des Kultes zu einem Objekt ästhetischen Genusses geworden ist.

Nachdem das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg die Marientafel im Jahre 1893 erworben und öffentlich zur Schau gestellt hatte, fand sie bald Beachtung. Das Kabinettstück mit seinem warmherzig aufgefaßten Motiv, der lichten Farbigkeit und dem strahlend blauen Himmel machen es anziehend. Die grell beschienenen Berge im Hintergrund und das fremdartige Äffchen vorne geben ihm eine phantastische Note. Eine überzeugende Einordnung in die sich eben formierende Kunstlandschaft der altdeutschen Malerei machte jedoch Mühe. Wiederholt zielte man hoch hinauf und brachte es mit Hans Baldung in Straßburg in Verbindung. Bald wurde auch bemerkt, daß der Maler bei der Anlage der beiden Figuren für einige Partien einen Kupferstich des Albrecht Altdorfer in Regensburg benutzt hatte[6]. Das modische Äffchen, das so traurig und fremd zu Füßen der Maria sitzt, kommt zuerst, doch in anderer Stellung, auf einer der frühen gestochenen Mariendarstellungen Dürers, vor[7]. Entlehnungen von Vorbildern Altdorfers sind ungewöhnlich, Übernahmen aus graphischen Werken Dürers jedoch häufig. Das zeigt, wie die lebendigen Geister damals, wie vordem und später, auf die Kenntnis des Neuen aus waren. Man braucht sich nicht vorzustellen, daß der Maler den Stich besessen und beim Malen vor sich gehabt und stellenweise abgeschrieben habe. Der Konstanzer Anonymus hatte vermutlich das Blatt einmal gesehen und es hatte

5 K. Kuhn, Thurgovia Sacra II, S. 276 u. 373.

6 Albrecht Altdorfer, Muttergottes mit Kind im Freien sitzend, Kupferstich. Bartsch 17. S. Abb. 2.

7 Albrecht Dürer, Maria mit Kind und mit der Meerkatze, Kupferstich. Bartsch 42. S. Abb. 3.

ihm besonderen Eindruck gemacht. Die beiden Partien – das weit über die Rasenbank sich hinziehende Manteltuch der Maria und die kindlich unsichere, dem Leben abgesehene Stellung der Beine des Kindes, hatten dabei so stark in ihm nachgewirkt, daß er sie noch einige Zeit «wußte» und sie nachher verwendete, als eine ähnliche Aufgabe an ihn heran trat. So ähnlich ist zum Beispiel heute noch das Weg-Gedächtnis des Waldgängers.

Es ist naheliegend, ja selbstverständlich, daß Babenberg einen Auftrag zu einem Devotionsbild einem der in Konstanz tätigen Meister übergeben hat. Gewiß hat er bei der Erteilung des Auftrages seine Wünsche über ungefähre Maße, über seine Vorstellung vom Thema ausgedrückt. Auch über den Preis hat man wohl gesprochen. Die Ausführung, das Wie, war dann die Aufgabe des Malers. In den Konstanzer Akten, soweit sie erhalten sind, kommen in der fraglichen Zeit mehrere Namen von Malern vor: Peter Igel, Rudolf Stachel, Friedrich Walther, Matthäus Gutrecht[8]. Diesen Namen stehen einige wenige Malereien gegenüber, welche die Katastrophe des Konstanzer Bildersturms 1529 überstanden haben[9] und über die darauffolgenden geschmacklich ganz anders gerichteten Zeiten auf uns gekommen sind. Das Münster wurde auf obrigkeitlichen Befehl von allem kirchlichen Gerät geräumt, die Altäre auf dem Platz verbrannt. Wir haben keine Handhabe, die erhaltenen Gemälde, zumeist Teile von Altären, mit den Namen in Verbindung zu bringen. So bleiben diese Tafeln alle anonym. Wir müssen uns bescheiden: Das Babenbergische Marienbild bleibt für uns ohne Meistername, wie so viele andere Malwerke aus dieser Zeit auch. Die Buchstaben am Saum des roten Manteltuches über den Knien von Maria sind keine Signaturen. Sie sind dekorativ gemeint, um den Anschein von Pracht zu erwecken.

Einige künstlerische Stiftungen Babenbergs – eine Rundscheibe für sein eigenes Kloster von 1513, eine große Wappenscheibe von 1521, die von ihm erbeten worden war und als das Privateste die Marientafel, die sein Wappen trägt – haben sich durch die wechselnden Zeiten erhalten. Andere sind vielleicht in den Jahrhunderten seither untergegangen. Die Marientafel war das persönliche Eigentum des Stifters. Er konnte darüber verfügen. Es ist durchaus möglich, daß er sie in die kreuzlingische Herrschaft Hirschlatt jenseits des Bodensees mitgenommen hat, als er nach der Resignation das Kloster verließ. Ihr weiteres Schicksal ist unbekannt. Sie taucht erst 1893 in der Kunstsammlung des Postrates Beisch in Stuttgart wieder auf. Im gleichen Jahr erwarb sie der Kunsthändler Schlesinger in Stuttgart und verkaufte sie dem Germani-

8 Hans Rott, Quellen u. Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, I Bodenseegebiet, Quellen, S. 32ff.

9 Nach Johannes Kessler, Sabbata, ed. Egli, 1902, S. 305 u. K. Gröber, Freiburger Diözesan-Archiv XIX (1919), S. 283 wurden 63 Altäre aus dem Münster geschleppt und auf dem Platz davor verbrannt. Die geschnitzten Holzfiguren wurden zum Teil armen Leuten als Brennmaterial überlassen. Darunter befanden sich Hauptwerke der oben genannten Maler.

schen Nationalmuseum in Nürnberg. Dieses stellte sie unter dem Namen Albrecht Altdorfer zur Schau. Später wurde sie Hans Baldung Grien oder dessen Umgebung zugeschrieben[10].

Die Unhaltbarkeit dieser Vermutungen wurde auf der Baldung-Ausstellung in Karlsruhe von 1959, wo das Bild noch einmal, wie zuvor in Nürnberg, mit der Benennung «Nachfolger Hans Baldungs» zu sehen war, offensichtlich[11]. Nachdem die motivischen Entlehnungen aus Altdorfer sich nur auf zwei Partien beziehen (Stellung des Kindes und Ausbreitung des roten Manteltuches über Rasenbank und Rasenstück seitlich neben Maria), dachte man endlich auch noch an den jüngeren Hans Leu in Zürich, auf dessen bekannter Landschaftszeichnung im Kupferstichkabinett Basel ähnlich unwirklich überhöhte Berg- und Baumformen vorkommen[12]. Aber auch dieser Vorschlag zur Einweisung läßt sich nicht halten.

Diese dauernde Unmöglichkeit, das schöne Bild überzeugend zu lokalisieren, brachte das Germanische Museum schließlich dazu, es dem Apotheker Valentin Joseph Mayring, einem Kunstsammler in Nürnberg, zu verkaufen. Der neue Besitzer ließ das sonst gut erhaltene Bild reinigen. Dabei stellte sich überraschend heraus, daß die beiden Wappen, um deren Identifizierung man sich lange Zeit erfolglos bemüht hatte, Anmaßungen eines früheren Besitzers waren. Darunter kamen die ursprünglichen Wappen zutage. Ihre Festlegung auf Kreuzlingen und dessen Abt Babenberg stellten das Gemälde in eine neue Situation. Nachdem man zuvor vergeblich nach seiner Verankerung im oberdeutschen Raum von Straßburg bis Regensburg gesucht hatte, kommt ihm jetzt ein fester Platz zu. Das führte zur glücklichen Gewinnung eines künstlerischen Kabinettstückes für den Thurgau, indem die thurgauische Cultura-Stiftung die Marientafel bei der Versteigerung der Sammlung Mayring im November 1976 erwerben konnte[13] und dem Museum des Kantons Thurgau zur Ausstellung im Schloß Frauenfeld überließ.

10 Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Die Gemälde des 13. bis 18. Jahrhunderts, 1937, Nr. 345 «Nachahmer des Hans Baldung».

11 Ausstellung Hans Baldung Grien, Karlsruhe 1959, Nr. 95 «Nachfolger Hans Baldungs».

12 Abbildung bei Walter Hugelshofer, Schweizer Zeichnungen, Bern 1969, Tafel 35.

13 Sammlung V. J. Mayring, Nürnberg. Auktions-Katalog der Galerie Fischer, Luzern 1976, Nr. 229, «Kreis des Hans Baldung», mit Farbtafel.