

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 10 (1948-1949)

Heft: 1-2

Artikel: Altarwerke von Ivo Strigel

Autor: Otto, Gertrud

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-650511>

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: 07.04.2026

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

Altarwerke von Ivo Strigel

VON GERTRUD OTTO

(TAFELN 33-40)

Im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich werden seit dem Jahre 1937 vier Figuren einer Anbetung der Könige bewahrt (Tafel 34), die sich als Reste eines spätgotischen Schnitzaltars erhalten haben: eine thronende Madonna mit dem Kind, zwei kniende Könige und der stehende hl. Josef. Der Mohrenkönig fehlt. Auch der Schrein ist nicht mehr vorhanden. Eine alte, im Kunsthandel gefertigte Photographie, aus dem Besitz des Historischen Museums in Basel, zeigt noch den ursprünglichen Zustand des Altars: der in der Mitte überhöhte, mit reichem Laubwerk abgeschlossene Schrein birgt in symmetrischer Anordnung die thronende Maria mit je einem knienden König zu beiden Seiten, stehend den hl. Josef in der linken und den Mohrenkönig in der rechten Schreinecke. Die Rückwand trägt zwei Reliefs mit singenden Engeln und den Hirten auf dem Felde, im Laubwerk, zu Häupten der Madonna, wird die Büste eines segnenden Gottvaters sichtbar. Die Flügel des Altars fehlen, nur die Scharniere deuten auf ehemaliges Vorhandensein. Von diesem im Kunsthandel verschollenen Altar besaß das Historische Museum in Basel seit 1900 die sitzende Madonna. Nachdem drei der anderen Figuren vom Schweizerischen Landesmuseum aus dem Kunsthandel wieder erworben werden konnten, ist sie mit diesen in Zürich vereinigt worden¹. Die jetzige Aufstellung im Museum entspricht der ursprünglichen Anordnung der Figuren im Schrein. Der alte König Kaspar, der vor der Maria anbetend in die Knie gesunken ist, hat seinen roten Hut zu ihren Füßen niedergelegt. Das Kästchen mit Gold, das er dem Kinde mitgebracht hat, ist schon von Josef in Verwahrung genommen worden. Die Geste des jungen Königs Melchior ist heute nicht mehr ganz verständlich, da sowohl der Hut, den er in der erhobenen Rechten hielt, als auch der getriebene Goldpokal in seiner Linken verlorengegangen sind, so daß seine Bewegungen jetzt unbegründet erscheinen. Das dritte Geschenk trug der König Balthasar, der Mohr, ebenfalls in einem prunkvollen Gefäß geborgen.

Nach alter, nicht ganz verbürgter, aber glaubhafter Tradition stammt dieser Dreikönigsaltar aus dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster Katharinental bei Dießenhofen im Thurgau². Die

¹) Vgl. 46. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich 1937 (Zürich 1938, S. 34).

²) Nach gütiger Mitteilung von Herrn Albert Knöpfli, dem Bearbeiter der Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, kam der Dreikönigsaltar wahrscheinlich 1886 durch Auktion aus der Privatsammlung des Obersten Challande in den Schweizer Kunsthandel.

Anmerkung der Redaktion: Ein schlüssiger Beweis, daß der Altar wirklich aus Katharinental stammt, konnte bis jetzt nicht erbracht werden. In den gedruckten und schriftlichen Quellen zur Geschichte des genannten Klosters fehlt ein Hinweis auf einen Dreikönigsaltar (vgl. Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Heft 66, Zur Baugeschichte des

nahezu lebensgroßen Figuren (Höhe der Madonna 124 cm) sind in der alten schönen Fassung mit Goldmänteln über rotbrokatenen Gewändern und in stark differenzierendem Karnat erhalten und alle von sehr sorgfältiger und ins einzelne gehender Arbeit. Neben der tiefenhaften Anlage der Figuren, den ausdrucksvollen, vergeistigten Köpfen, besonders der beiden knienden Könige, fallen die edelgeformten, beseelten Hände auf. Die sehr persönliche Note dieser Skulpturen drängt die Frage nach ihrem Urheber auf.

Ich habe früher in anderm Zusammenhang die sitzende Madonna, die damals als einzige Figur des Altars bekannt war, dem Bildhauer Ivo Strigel zugeschrieben³, der in der schwäbischen Reichsstadt Memmingen eine weitbekannte Werkstatt unterhalten hat. Die nahe stilistische Verwandtschaft der Madonna in Zürich mit derjenigen des Altars in Disentis von 1489, der die Signatur Ivo Strigels trägt, führt eindeutig zu dieser Attribution. Das Bürgerlich-Behäbige ihrer Erscheinung, das sich mit dem Feierlich-Repräsentativen mischt, der nämliche runde Kopf mit kugelige Stirn, von der die Haare weit zurücktreten, die kleinen, unter schweren Lidern halb verdeckten Augen, der puppenhafte Mund und die ausgedehnte Kinnpartie, ebenso die langen Hände mit den schmalen, nach innen gebogenen Fingern, das dralle, lebendige Kind: das alles sind Übereinstimmungen, die auf gleicher Formanschauung beruhen. Die drei männlichen Figuren, die jetzt wieder mit der Madonna vereinigt sind, erweitern sehr aufschlußreich unsere Kenntnis der verschiedenen Menschentypen des Meisters und seiner Charakterisierungskunst. In Johannes Bapt. des Altars von Disentis ist der ältere König von Katharinental bereits vorgebildet, dem die mächtige Stirn, unter der die Augen tief gebettet sind, im Gegensatz zu dem schmalen Untergesicht das Gepräge gibt. Von den vielen Schöpfungen aus Strigels Werkstatt, die sich auf Schweizer Boden finden und deren Zahl durch Erwin Poeschels groß angelegtes Inventarisierungswerk von Graubünden erst eigentlich deutlich geworden ist, gehören die Figuren des ehemaligen Dreikönigsaltars im Zürcher Landesmuseum zu den besten und künstlerisch wertvollsten. Ihre Qualität, die weit höher ist als die

Klosters St. Katharinental). Der Leser muß sich dessen bewußt sein, wenn in der vorliegenden Arbeit von dem Dreikönigsaltar aus St. Katharinental die Rede ist. Sicher ist nur folgendes: Am 23. Februar 1870 erwarb Oberst Isidore Challande (1814–84) aus dem 1869 aufgehobenen Kloster Katharinental bei Dießenhofen (Kt. Thurgau) neben vielen andern Altertümern für 100 Franken einen Altarkasten aus dem Kapitelsaal. Die von ihm gekauften Gegenstände finden sich in drei Listen verzeichnet, die heute im Thurgauischen Staatsarchiv aufbewahrt werden (D. 72). Nr. 8: «Verzeichnis sämtlicher von der Klostergutverwaltung St. Katharinenthal an Oberst v. Challande verkauften Mobilien; Altertümer u.s.f.» (neben dem Altarkasten für 100 Franken kaufte er am 19. Februar 1870 auch ein Altargestell im obern Gang für 10 Franken). – Nr. 9: «Verzeichnis der Gegenstände, welche Herr Oberst Challande den 3. Merz 1870 von der Klosterverwaltung St. Katharinenthal gekauft und abgeführt hat» (u. a. ein Wandaltar im obern Gang). – Nr. 285a: «Verzeichnis der von der Gutverwaltung des Klosters St. Katharinenthal verkauften Gegenstände.» Vermutlich kamen die Altertümer in das von Oberst Challande im Jahre 1863 gekaufte «Luzerner Haus» in Frauenfeld (heute: «Thurgauisches Museum»). Die Sammlung Challande gelangte zusammen mit der Sammlung Willimann am 3. August 1885 und folgende Tage in der Villa Challande in Rorschach (das Haus in Frauenfeld war schon 1875 in den Besitz des nachmaligen Bundesrates Dr. med. A. Deucher übergegangen) unter Leitung von Hermann Stähelin aus Weinfelden, dem damaligen Konservator des Thurgauischen Historischen Museums, zur Versteigerung. Stähelin zeichnet auch als Verfasser des Auktionskataloges, von dem ein Exemplar in der Thurgauischen Kantonsbibliothek in Frauenfeld aufbewahrt wird (KB, U 85: Illustrierter Katalog der vereinigten Antiquitätensammlungen, Oberst Isidore Challande in Rorschach und Hauptmann J. Willimann in Zürich). Der Katalog ist leider sehr summarisch abgefaßt, auch sind die Sammlungen Challande und Willimann nicht ausgeschieden. Unter Nr. 210 werden beispielsweise vermerkt: «9 große kirchliche Schnitzereien, Maria, Joseph, Bischöfe etc. nebst gothischem Turm mit dem hl. Sebastian (Krönungsfigur?)»; unter Nr. 203: «18 Schnitzereien»; unter Nr. 204: «Diverse Schnitzereien, Façon gothisch.» Ein Dreikönigsaltar wird in der Auktionsmasse nicht angeführt. Er könnte aber unter den fraglichen Nummern trotzdem vorhanden gewesen sein.

Neben Oberst Isidore Challande, dem Gründer des Alpinen Museums in Neuchâtel (vgl. Hist.-biogr. Lexikon der Schweiz, Neuenburg 1924) ist auch ein Oberst Richard Challande (1840–99) als Sammler in der Ostschweiz nachweisbar. Dieser wurde 1840 in Mels geboren und betätigte sich in Zürich an dem Mühlengeschäft der Herren Maggi; 1899 siedelte er nach Bern über, wo er im gleichen Jahre dem Historischen Museum seine Waffen- und Altertümersammlung (670 Nummern) vermachte (nach Mitteilungen von A. Knöpfli, KD Thurgau).

³) Vgl. Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1935, S. 234f.

der meisten signierten Strigel-Altäre, gibt uns den Maßstab dessen, was wir Ivo Strigel an künstlerischer Gestaltung zutrauen dürfen. Eine Figur wie der Melchior, der jüngere kniende König, ist im Adel seiner Formensprache und im Ausdruck seelischer Hingabe eine erstrangige Schöpfung. Auch der ältere König, der in tiefer Andacht vor Maria kniet, das schmale Haupt gesenkt, die sprechenden, feinfühligten Hände in Anbetung erhoben, zählt zu den Meisterwerken. Man hat bei diesen Figuren ganz den Eindruck einer sehr persönlichen, einmaligen Leistung. Sie erscheinen nicht unter der Dutzendware werkstattmäßiger Wiederholungen. Ihre stilistische Grundhaltung verbindet sie aber mit anderen Arbeiten des Meisters.

So führen die Madonna des Dreikönigsaltars und der jüngere König Melchior in ihrem Stilcharakter zu einem weiteren Altarwerk, das ebenfalls für ein ehemaliges Dominikanerinnenkloster, für Maria-Hof zu Neudingen bei Donaueschingen, bestimmt war. Aus diesem Altar haben sich die fünf Schreinfiguren (Tafel 35) einer Madonna und der Heiligen Andreas, Johannes Ev., Johannes Bapt. und Stephanus erhalten. Der Schrein fehlt. Bei der Säkularisierung des Nonnenklosters, das die Erbgruft der Fürsten von Fürstenberg geborgen hatte, kamen die Figuren in die Fürstenbergischen Sammlungen nach Donaueschingen⁴, später nach Schloß Heiligenberg, wo sie in der Gruftkapelle der Fürsten von Fürstenberg aufgestellt wurden. Auch diese Skulpturen von ansehnlichem Format (Höhe der Madonna 145 cm) haben die alte Fassung bewahrt und verdanken diesem Umstand einen Teil ihrer Wirkung. Die Neudinger Figuren sind flächenhafter behandelt, ohne die sehr kontrastreiche Auflockerung und tiefenhafte Anlage der Katharinentaler Skulpturen. Der Körper ist bei ihnen weniger betont, die Gliedmaßen bleiben im Rahmen des Gesamtumrisses und dringen auch nicht aus der Fläche vor. Der Faltenduktus ist bei dem Johannes Ev. und dem hl. Andreas weich und elegant, bei der Madonna und besonders bei den beiden andern Heiligen verhärtet er sich zu feststehenden Röhren und Stegen. Im seelischen Gehalt wie in seiner physiognomischen Bildung geht der Johannes Ev. von Neudingen eng zusammen mit dem Melchior aus Katharinental. In beiden Figuren ist die fromme Hingabe und das In-sich-gekehrt-Sein einer tiefen Natur in einer Weise zum Ausdruck gebracht, die Körperschönheit und Formenwohlklang als Spiegelbild des seelischen Adels begreift. Formal wird das Gesicht beide Male bestimmt durch die kräftige, nach unten etwas verdickte Nase sowie die gesenkten Augen, die, von den stark markierten Lidern halb verdeckt, von breit geschwungenen Brauen gerahmt werden. Auch der mehr mit Höhlungen als mit Erhebungen arbeitende Faltenstil der beiden Figuren verrät die gleiche Hand. Nicht von derselben Beseelung, aber von sehr verwandter Formbildung sind auch die beiden Marienfiguren. Die gereckte Gestalt der Neudinger Madonna wirkt hoheitsvoller und unnahbarer als die mütterlich-gemütvolle Madonna von Katharinental; ihr Kopf ist schmaler, Augen und Nase sind größer geworden. Aber die formale Behandlung der einzelnen Teile, der tief gesenkten Lider, der dicklichen Nase, des kleinen, feingeschwungenen Mundes sind die gleichen. Und ganz übereinstimmend ist das Christuskind gegeben, das beide Male wie eine verjüngte Wiederholung der Heiligen des Altars in Disentis, besonders der hl. Magdalena, wirkt. Man wird für diese beiden Figuren von Neudingen und für den hl. Andreas die gleiche ausführende Hand wie für den Zürcher Dreikönigsaltar annehmen dürfen, während die beiden übrigen Neudinger Gestalten, die Heiligen Stephanus und Johannes Bapt., Gesellen anvertraut gewesen sein mögen. Einflüsse von Ulmer Meistern sind hier unverkennbar. Auch der Johannes Ev. und die Madonna scheinen von der Wirkung berührt, die der später in Augsburg tätige Gregor Erhart aus Ulm († 1540) auf weite Gebiete Süddeutschlands ausgeübt hat.

Der stilistische Zusammenhang der beiden Werke von Katharinental und Neudingen mit dem Altar Ivo Strigels von 1489 im Kloster Disentis wird besonders in den Madonnenfiguren deutlich. Die persönlichere und an Qualität höher stehende Art der Neudinger und der Katharinentaler

⁴) Vgl. Sauer im Freiburger Diözesan-Archiv 1911, S. 415 und 1913, S. 354, sowie Feurstein in Badische Heimat 1921, S. 37.

Skulpturen läßt den Abstand zu den mehr im Werkstattstil geschaffenen Heiligen in Disentis hervortreten. Dagegen gehen diese beiden hochrangigen Altarwerke in direkter Linie auf eine Schöpfung zurück, die zu den großen Leistungen der schwäbischen Spätgotik gehört: den Verkündigungsalter in der Unterstadtkapelle zu Meersburg am Bodensee. Der schmale Schrein dieses Altars (Tafel 33), der in Form eines Innenraums mit Ausblick auf eine Stadtansicht am See gebildet ist, enthält nur die beiden Figuren der vor ihrem Betpult knienden Maria und des ebenfalls knienden Engels Gabriel. Hinter dem Weinlaubabschluß des Schreins ist die Büste des segnenden Gottvaters angebracht; unter ihm schwebt die Taube des Heiligen Geistes über dem Haupt Mariä. Beidseitig wird der Schrein durch die schräggestellten Gewände eines Portals gerahmt. Sie tragen auf golddamasziertem Hintergrund, in farbiger Skulpturnachahmung, die gemalten Gestalten der beiden Johannes. Der Altar wurde 1913 von Bildhauer Mezger in Überlingen restauriert⁵, wobei die rechte Hand der Maria, vier Finger der linken und einiges Laubwerk über den beiden gemalten Tafeln ergänzt wurden. Die Skulpturen haben ihre ursprüngliche Fassung bewahrt: Maria (Höhe 110 cm) trägt unter goldenem, blaugefüttertem Mantel ein Kleid von braunrotem Goldbrokat, der Engel Gabriel unter ebenfalls goldenem Mantel ein weißes Gewand mit eingestreuten Goldblumen. Die Farbe der Haare und Flügel ist braun. Die Figuren sind in allen Einzelheiten von sorgfältigster Ausführung, die Haare des Engels nicht als kompakte Masse, sondern in einzelnen Strähnen freiplastisch herausgearbeitet, die Gewänder tief unterhöhlt. Der großzügige Faltenwurf dient der Komposition der Gruppe. In zweimaliger großer Kurve schwingen die Faltenzüge der Mäntel zusammen, münden in die Wölbung der Flügel des Engels oder in die Rundung des rechten Arms der Maria und binden so die beiden Figuren zusammen. Im Gegensatz zu der ruhigen Geschlossenheit des Umrisses stehen die starke Belebung und Bewegtheit der Binnenformen, der Kontrast von Hell und Dunkel, von Vorder- und Tiefengrund, die Überkreuzungen im Liniengefüge. Der Eindruck des Großformigen, Monumentalen und Bedeutenden geht aber vor allem aus von dem Gebaren und dem seelischen Ausdruck der beiden Gestalten, der scheuen Zurückhaltung und würdevollen Demut der Maria und dem herben, männlichen Ernst des Engels. Diese Verkündigungsgruppe hat noch etwas von dem Geist der Bildhauer der siebziger Jahre, die dem großen Nikolaus Gerhard von Leiden verpflichtet sind.

Trotz des zeitlichen Abstandes und des damit verbundenen Stilwandels besteht ein unverkennbarer Zusammenhang zwischen der Meersburger Verkündigungsgruppe und den Altarwerken aus Neudingen und Katharinental. Die Strenge und Monumentalität der Auffassung hat sich zu Ausgang des Jahrhunderts allgemein zu größerer Gefühlsbetonung, zu einer Verringerung des Abstands vom Überirdischen, zu einer gemütvollen Verbürgerlichung gewandelt. Die Mittel der Darstellung sind jedoch für den einzelnen Künstler dieselben geblieben. Vergleicht man die Maria der Meersburger Verkündigung mit den beiden Madonnen aus Katharinental und Neudingen, so erkennt man denselben Kopftypus mit hoher, stark gewölbter Stirn, kleinen Augen unter halb gesenkten, stark markierten Lidern und weitgeschwungenen Brauen, eine kräftige, etwas nach unten gezogene Nase und einen kleinen Mund mit lebhafter Schwingung der Lippen. Dieselbe Übereinstimmung im Kopftypus besteht zwischen dem Engel Gabriel in Meersburg und dem König Melchior aus Katharinental (Tafel 38) sowie dem Johannes Ev. aus Kloster Neudingen. In jedem Fall wird das Oval des Kopfes gerahmt durch eine mächtige, die Stirn verhüllende Lockenfülle und im Ausdruck bestimmt durch eine stark vortretende kräftige Nase mit deutlich ausgeprägten, geschwungenen Nasenflügeln. Die etwas auseinanderstehenden Augen sind zusammengefaßt durch die weitgespannten Bögen der Brauen. Die Strenge dieser entschiedenen Linien der oberen Kopfpartie wird jedoch gemildert durch die weichen Formen von Mund und Wangen. Das Gemeinsame des Faltenstils der drei Altarwerke liegt in der Bevorzugung von weichen Hohlformen,

⁵) Vgl. Sauer im Freiburger Diözesan-Archiv 1913, S. 354. Damals befand sich die Gottvaterbüste noch in der Mitte des Weinlaubabschlusses.

dem Fließenden und Veränderlichen der Drapierungsmotive, der nachgiebigen, elastischen Schnitztechnik. Es ist eine Arbeits- und Anschauungsweise, die vom bildnerischen Erlebnis des Modellierens in Ton bestimmt ist und die Einzelform vom Grundgefühl des körperhaft-räumlichen Kerns aus gestaltet, ein Freilegen der plastischen Form durch Aushöhlung; ein Herausschälen nach innen, nicht ein Aufsetzen von außen.

Der Meersburger Verkündigungsalter trägt keine Signatur; sein Meister ist nicht bekannt⁶. Er gilt als ein Werk der Oberrheinischen bzw. Konstanzer Schule⁷. Wenn ich ihn hier dem Memminger Bildhauer Ivo Strigel zuschreibe, so stütze ich mich dabei nicht nur auf die eben ausgeführten Stilbeziehungen, die über den Altar von Katharinental zu dem signierten Strigel-Werk von 1489 in Disentis führen. Es bestehen weitere Anhaltspunkte. Die beiden Gemälde der seitlichen Schreinbegrenzung, ein Johannes Ev. und ein Johannes Bapt. (Tafel 36) sind unverkennbare Arbeiten von Hans Strigel d. J., der in den Memminger Urkunden wiederholt als Maler vorkommt. Er ist ein Bruder des Ivo Strigel. Die Zusammenarbeit der beiden Brüder bei Altarwerken wird bezeugt durch die fragmentarische Inschrift einer Altartafel in der Stuttgarter Gemäldegalerie, worin von «Johanne et Ivone Strigel fratribus de Memmingen» die Rede ist. Diesen Flügel hat Eggart⁸ als einen Teil des Altars bestimmt, der wohl 1488 als Stiftung des Grafen Hugo von Montfort-Werdenberg für die Kirche in Langenargen am Bodensee geschaffen worden war. Mit den beiden Johannesgestalten dieses Stuttgarter Altarflügels haben die beiden Johannesdarstellungen des Meersburger Altars nächste Verwandtschaft. Sind sie auch, ihrer früheren Entstehung entsprechend, strenger und linienhafter in der Malweise als die Stuttgarter Heiligen, so ist doch die Übereinstimmung der Typen, ihrer Gesichtszüge, ihrer Haltung und ihrer Gesten denkbar eng. Besonders charakteristisch sind die schmalen Hände mit den langen, nach innen gebogenen Fingern und die sehnigen Beine und Füße, die unsicher auf abschüssigem Boden zu stehen scheinen. Diese nämlichen Merkmale haben auch die Heiligen der beiden Tafeln aus Mickhausen im bayerischen Schwaben, die in die Gemäldegalerie nach Budapest gelangten und von Julius Baum⁹ dem Hans Strigel zugeschrieben worden sind. Diese Tafeln zeigen auch ein den Meersburgern sehr ähnliches Brokatmuster. Ein weiteres Werk, das all die charakteristischen Merkmale dieser Einzelgestalten ebenfalls besitzt, findet sich in Memmingen selbst, es ist das Wandgemälde eines Schmerzensmannes (Tafel 36) an einem Pfeiler der St.-Martins-Kirche. In Physiognomik, Haltung, Proportionierung und Gliederbau stimmt er genau mit dem Meersburger Johannes Bapt. überein. Die Wiedergabe des nackten Körpers aber ist in gleicher Form schon vorgebildet in dem Christus der Kreuzabnahme zu Tiefenbach im Allgäu, die 1477 datiert und von Hans Strigel ausführlich signiert ist. Auch die Verwendung gleicher Farben bei dem Memminger Wandgemälde und den Meersburger Tafeln, besonders eines für die Strigel-Werkstatt charakteristischen dunklen, rötlichen Lilas und eines hellen Ockers, lassen die gleiche Herkunft erkennen.

Ein drittes Argument, das den Meersburger Verkündigungsalter als ein Strigel-Werk erweist, bietet das Büstenrelief des segnenden Gottvaters (Tafel 40) über der knienden Maria. Schon das Motiv als solches begegnet wiederholt in der Strigel-Werkstatt. Auch der Schrein des Dreikönigsaltars von Katharinental hatte eine solche Büste im oberen Abschluß. Besonders aber findet es sich bei späteren Werken, für die der signierte Strigel-Altar von 1512 aus Sta. Maria di Calanca im Histo-

⁶) Der Versuch Hans Rotts, ihn dem Ulrich Griffenberg zuzuschreiben, hat nicht überzeugt. Vgl. Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte I. Bodenseegebiet, Stuttgart 1933, Text S. 38.

⁷) Vgl. Pinder, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924, Tafel 72.

⁸) Eggart, Ein verloren gegangenes Altarwerk der Gebrüder Hans und Ivo Strigel, Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees 1930, S. 15 ff.

⁹) Baum, Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923, Tafel 31 und 32. Ein ebenfalls von Baum dem Hans Strigel zugeschriebener Altarflügel in Zürcher Privatbesitz ist veröffentlicht in der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte II, 1940, S. 167 und Tafel 54.

rischen Museum in Basel das bedeutendste Beispiel bietet¹⁰. Auf der Verkündigungsszene dieses Altars erscheint die gleiche Gottvaterbüste, die mit der Meersburger nicht nur motivisch, sondern auch stilistisch engstens zusammengeht. Physiognomisch kommt auch der Kaspar der Katharinentaler Dreikönigsgruppe dieser Gottvaterbüste nahe¹¹ (vgl. Tafel 40).

Zu dem strengen Stil der Verkündigungsgruppe und der beiden gemalten Heiligen steht die gelockerte Form der Gottvaterbüste und der bewegten Weinstockranken in gewissem Gegensatz. Sie sind offenbar zu späterem Zeitpunkt geschaffen. Der Verkündigungsalter dürfte als Gemeinschaftsarbeit von Ivo Strigel, dem Bildhauer, und seinem Bruder Hans, dem Maler, in den späten siebziger oder frühen achtziger Jahren entstanden sein. Aus unbekanntem Gründen scheint der Schrein nach der Jahrhundertwende einige Umgestaltung erfahren zu haben. Wie die offenbar später erfolgten Ausschnitte aus den unteren Gewandteilen der beiden Verkündigungsfiguren vermuten lassen, sind die Weinstockstämmchen, die in diesen Ausschnitten ihren Anfang nehmen und aus denen sich das Laubwerk entwickelt, mit diesem zusammen spätere Zutat¹². Ebenso die Büste des Gottvaters. Aus dieser Zeit der Umgestaltung stammt endlich auch das Gemälde des Landschaftsausschnitts, das vergrößert den gleichen Stil verrät wie die Landschaftsausblicke, mit denen Bernhard Strigel den Hintergrund seiner Porträt Darstellungen zu beleben pflegte. Die Veränderungen, die der Altar im frühen 16. Jahrhundert erfahren hat, sind in den fortgeschrittenen Formen dieser Zeit gehalten und unterscheiden sich als solche von dem Hauptwerk des Altars. Sie zeigen aber den Stil der Spätwerke der Strigel-Werkstatt (Altar von Sta. Maria di Calanca) und dokumentieren damit ebenfalls ihre Herkunft von Strigel.

Mit der Zuweisung des Meersburger Verkündigungsalters an Ivo Strigel ist für die Vorstellung seiner Kunst ein wichtiger Ausgangspunkt gewonnen. Die zahlreichen Altäre, besonders in Graubünden, die mit seinem Namen verknüpft sind, stammen fast ausschließlich aus den spätesten Jahren des 15. oder den frühen des 16. Jahrhunderts, als Ivo Strigel, 1430 geboren, bereits ein alter Mann war und einen großen Werkstattbetrieb unterhielt. Gutes und weniger Gutes verbindet sich so mit seinem Namen. Aus der Zeit seiner Lebenshöhe war uns bisher kein Werk bekannt. Erst der Verkündigungsalter in Meersburg gibt uns den Maßstab zur Beurteilung von Ivo Strigels Kunst, erst dieses Werk aus seiner reifen Zeit läßt uns die Höhe seines Könnens, die Stärke seiner künstlerischen Kraft bewerten. Mit diesem Werk reiht sich Strigel unter die bedeutenden Bildhauer der Spätgotik in Schwaben.

Beurteilt man Ivo Strigel nur nach den signierten Altären, die seinen Namen tragen, so bekommt man kein einheitliches Bild seiner Wesensart. Abgesehen von dem Qualitätsunterschied der Altäre, der sich durch weitgehende Mitarbeit von Gesellen erklärt, ist ein zweimaliger eingreifender Stilwandel im Werkstattschaffen zu beobachten. Der Stil der späten achtziger und frühen neunziger Jahre mag durch den Altar von Disentis gekennzeichnet werden. Um 1500 scheinen neue Kräfte in die Werkstatt einzutreten, die aus Ulm kommen, bei Gregor Erhart oder bei Syrlin d. J. gelernt haben und deren Eigenart in die Strigel-Werkstatt verpflanzen. Der Altar aus Seth im Dom zu Frankfurt am Main trägt trotz seiner Signatur mehr Syrlin- als Strigel-Charakter. Diese Stilmischung beseitigt dann um 1506 eine neue führende Persönlichkeit der Werkstatt, die ihren eigenen modernen Stil, der auch durch die Gemälde Bernhard Strigels beeinflußt scheint, in glücklicher

¹⁰) E. Poeschel in «Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden», Bd. VI, 1945, S. 301 f., Abb. 344–351.

¹¹) Ein weiteres Werk, das im Kopftypus mit diesen Figuren eng übereinstimmt, ist der überlebensgroße hl. Christophorus in der Vorhalle der ehemaligen Prämonstratenser-Klosterkirche in Schussenried (im württembergischen Kreis Waldsee). Für diese Kirche hatte schon ein älteres Glied der Familie Strigel, Hans d. Ä., um 1440 die schöne Madonna gefertigt, die mit der Muttergottes des Berghofener Strigel-Altars aufs engste verwandt ist.

¹²) Das Laubwerk in Meersburg ist großblättrig im Gegensatz zu dem kleinen Geriesel in Disentis und nicht mehr einer festen architektonischen Kielbogenform eingefügt wie dort. Die breite Korbbogenform des naturalistischen Astwerks in Meersburg deutet auf späte Entstehung. Im Gegensatz zu dem breitlappigen geschnitzten Laubwerk des Schreinabschlusses ist das gemalte der beiden Konsolen der früher entstandenen Johannesbilder eng- und kleinblättrig.

Weise mit Ivo Strigels persönlichem Stil zu neuer Einheit entwickelt. Der schöne Altar aus Sta. Maria di Calanca von 1512 ist in diesem Geist geschaffen. An ihn reißen sich eine Anzahl weiterer Werke, die bisher noch nicht mit der Strigel-Werkstatt in Zusammenhang gebracht worden sind.

Wie die Umstände liegen, ist Ivo Strigels persönliche Art vielmehr aus den Werken zu erkennen, die keine Signatur tragen, bzw. als Fragmente ehemaliger Altäre keine mehr nachweisen können. Gerade diese, durch Stilkritik Strigel zugeschriebenen Skulpturwerke zeichnen sich durch hohe Qualität und besondere Eigenart aus. Die reife Schöpfung der Meersburger Verkündigung offenbart den besonderen Charakter seiner Kunst am reinsten: das bildnerisch-plastische Grundgefühl, das Herausschälen und Freilegen des körperhaft-räumlichen Kerns, die Wertung der Hohlform als Spannungsfaktor, das Erlebnis des Kräftespiels zwischen Konkaven und Konvexen und damit in Zusammenhang die fließende, nie schematisch festgelegte Linienführung. Es ist der völlige Gegensatz zu der Gestaltungsweise einiger Gesellen seiner Werkstatt und vieler anderer Meister, die einer vorher festgelegten Körperform die dekorativ empfundenen, festgeprägten und oft wiederholten Drapierungs- und Faltenmotive aufsetzen. Besonders die bei Syrlin d. J. geschulten Kräfte arbeiten in dieser Weise.

Das bei der Meersburger Verkündigung waltende bildnerische Grundgefühl bestimmt auch einige Werkstattarbeiten wie die Altäre von Brigels von 1486 und von Disentis von 1489. Vor allem aber charakterisiert es auch die späteren eigenhändigen Werke Ivo Strigels, so die Gestalten des Altars von Katharinental, der wohl um 1490 entstanden sein dürfte. Besonders bei dem so empfindsam gegebenen jugendlichen König spürt man das nachgiebige Eingraben der Form, das Gestalten von außen nach innen. Die stärkere Reduktion der Figur in die Fläche bei den Neudinger Skulpturen liegt in der allgemeinen Entwicklung um die Jahrhundertwende begründet. Innerhalb dieses Gesamtablaufs bewahren auch sie, besonders der Johannes Ev. und der hl. Andreas, das Bestreben zu körperhafter Erschließung mit dem Mittel konkaver Formgebung. Wohl kurz nach 1500 sind dann die Figuren eines hl. Meinrad und einer hl. Margarethe (Tafel 37) entstanden, die aus der Kirche zu Weiler im bayerischen Allgäu in eine süddeutsche Privatsammlung gelangten. Die beiden vorzüglichen, in der alten Fassung erhaltenen Bildwerke, auch sie Reste eines ehemaligen Altars, tragen die unverkennbaren Züge Strigelscher Gestalten, den besinnlichen Ernst, die Versunkenheit und Abgeschlossenheit ihrer psychischen Haltung, die sprechende Beseeltheit der Hände. Die beiden Figuren sind eng verwandt mit den Altarskulpturen aus S. Vittore bei Roveredo, die Poeschel auf 1505 datieren konnte¹³, besonders mit dem hl. Mauritius, der jetzt im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich steht, und der hl. Barbara¹⁴, die mit zwei weiteren Figuren im Dommuseum in Chur aufbewahrt wird. In dieser hl. Barbara zeigt sich die Eigenart Strigels, das Arbeiten zum Kern hin, das Aushöhlen und Verfließenlassen der Faltenzüge in neuer Klarheit. Hier schließt sich der Ring im Schaffen Strigels. Ein Vergleich der Köpfe der Meersburger Maria und der Barbara aus S. Vittore (Tafel 39) erhellt die unveränderte Wesensart des Meisters während seiner ganzen Schaffenszeit, zugleich aber auch den Wandel im Seelischen; die lebensvolle, kraftgespannte Auffassung seiner Mannesjahre, die die Meersburger Maria auszeichnet, ist bei der hl. Barbara einer müden Resignation gewichen. Die letzten Schöpfungen des 75jährigen, Dokumente seines großen Könnens, sind gleichzeitig letzte Zeugnisse eines nach langer Blüte sterbenden Stils. Um den alten Meister waren in der eigenen Werkstatt Kräfte erwachsen, die sich den neuen Formen der Renaissance zuneigten und ihre Arbeiten immer deutlicher auf diese abstimmten. Aber Ivo Strigel selbst, dessen Lebenszeit zwei Drittel des 15. Jahrhunderts umfaßte, blieb Gotiker bis an sein Lebensende.

¹³) Vgl. Poeschel, *Miszellen um Ivo Strigel*, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 5, 1943, S. 249.

¹⁴) Beide abgebildet im *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, Bd. XXXVII (1935), S. 236.



Phot. L. Aufsberg, Sonthofen

VERKÜNDIGUNGSALTAR

Meersburg, Unterstadtkapelle



Phot. Schweiz. Landesmuseum

FIGUREN DES DREIKÖNIGSALTARS AUS ST. KATHARINENTAL (?)

Zürich, Schweizerisches Landesmuseum



Phot. H. von Allmen, Bern

ALTARFIGUREN AUS KLOSTER NEUDINGEN

Von links nach rechts: Hl. Andreas, Johannes Ev., Madonna, Johannes Bapt., Hl. Stephanus. Schloß Heiligenberg

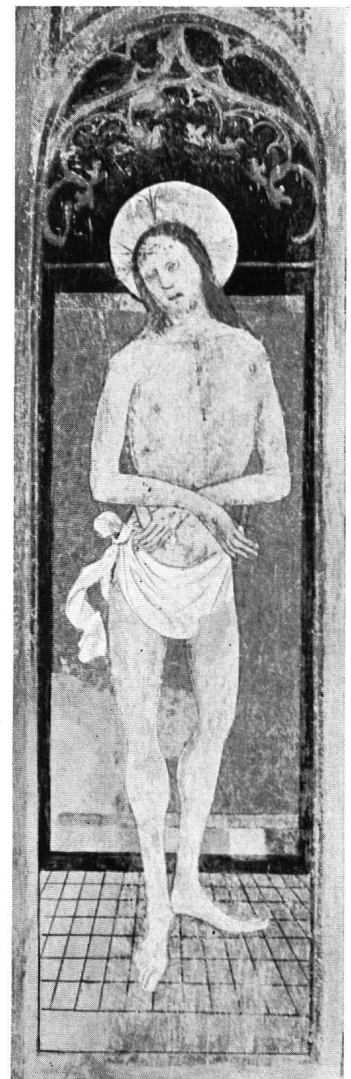


a

Phot. L. Aufsberg, Sonthofen



b



c

Phot. Bachschmid, Memmingen

HANS STRIGEL D. J.

a, b Johannes Ev. und Johannes Bapt. vom Verkündigungsaltar in Meersburg (zugeschrieben).
c Schmerzensmann. Memmingen, St. Martin



a



Phot. L. Aufsberg, Sonthofen
b

ALTARFIGUREN AUS WEILER

a Hl. Meinrad, b Hl. Margarethe. – Privatbesitz



Phot. L. Aufsberg, Sonthofen

ERZENGELE GABRIEL
vom Verkündigungsalter in Meersburg



Phot. Schweiz Landesmuseum

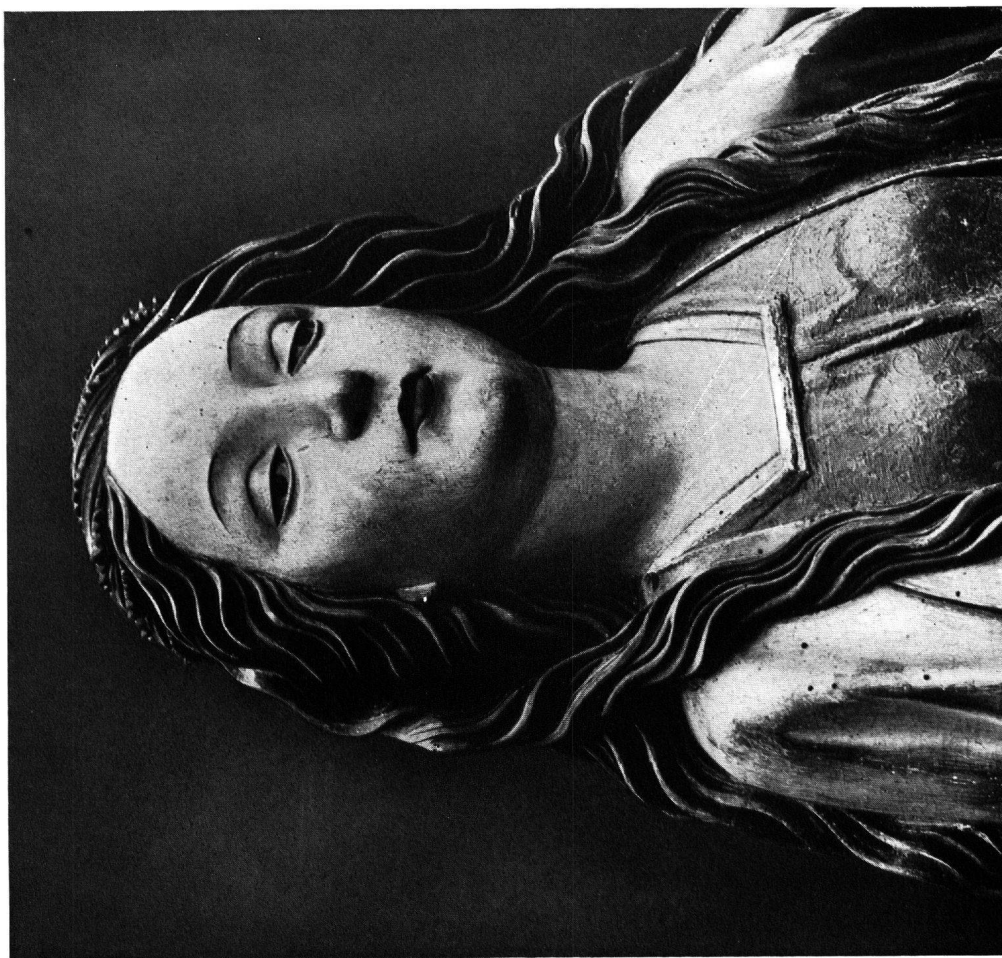
KÖNIG MELCHIOR
vom Dreikönigsaltar in Zürich



Phot. Kunsthist. Institut, Tübingen

HL. BARBARA AUS S. VITTORE

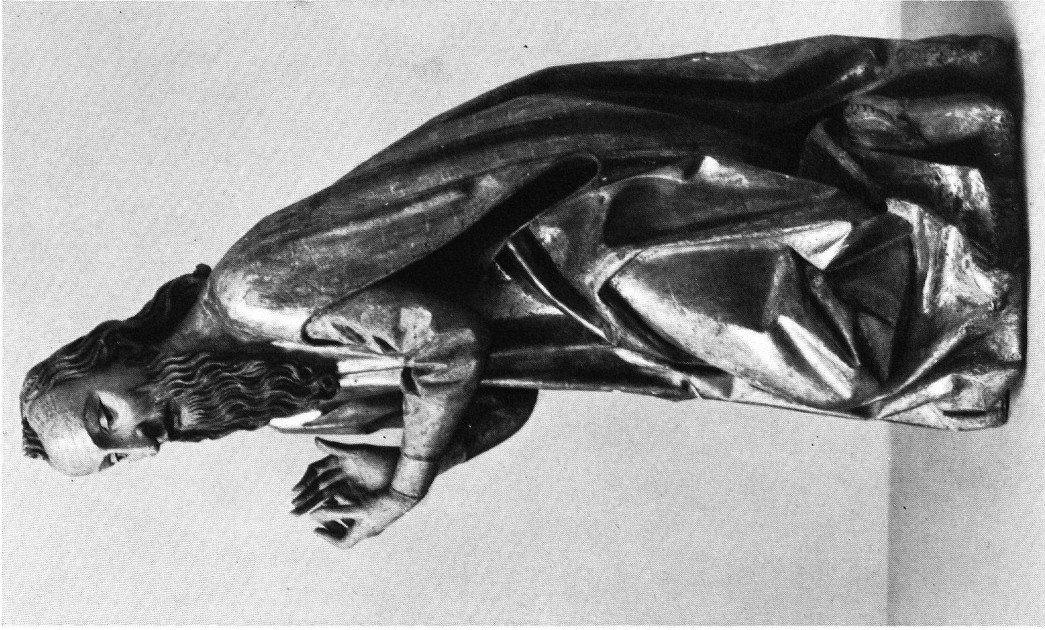
Chur, Dommuseum



Phot. Metzger, Überlingen

MARIA

vom Verkündigungsaltar in Meersburg



Phot. Schweiz. Landesmuseum

KÖNIG KASPAR
vom Dreikönigsaltar in Zürich



Phot. L. Aufsberg, Sonthofen

GOTTVATER
vom Verkündigungsaltar in Meersburg