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: 29 (1972)

Heft: 4

Artikel: Der gotische Flügelaltar von Jörg Keller in der Pfarrkirche von Münster in Goms

Autor: Ruppen, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-165819

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: 02.10.2025

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

Der gotische Flügelaltar von Jörg Keller in der Pfarrkirche von Münster im Goms

von Walter Ruppen

Als der Basler Emil Wick in den Jahren 1864–67 das Wallis bereiste, hielt er zum Hochaltar der Pfarrkirche von Münster in seinen Notizen fest: «Das noch vorhandene aber gehoert zum schoensten was die Schweiz in dieser Art aufzuweisen hat[1].» Wick hat sich nicht geirrt. Das Altarwerk zählt tatsächlich zu den größten und wertvollsten spätgotischen Schnitzaltären der Schweiz, wie anderseits die Qualität der Schreinfiguren den Meister unter die großen oberdeutschen Künstler seiner Zeit einreiht.

Der Altar in seiner heutigen Erscheinung

(Beschreibung)

Auf ausladender Predella ruht der in der Mitte hochgezogene Schrein, bekrönt von lichtem Dreiturmgesprenge (Abb. 1).

Die Höhe des Retabels von der Mensa bis zur Spitze des Gesprenges beträgt 807 cm[2]. Der Schrein mißt 263 auf 260 cm.

Der Schrein

Im Schrein trennen sechs Wanddienste auf pilasterartiger Rücklage fünf Nischen für Statuen ab. Das mittlere Dienstepaar überragt die übrigen und gibt auch ein breiteres Mittelfeld frei. Auf den Diensten ruht ein dichtes Geflecht von Baldachinen, deren Kielbögen sich in vier Ebenen nach vorne schichten (Abb. 2). Während die vordersten Kielbogenfüße in Tartschen enden, bilden die dahinterliegenden «hangende Schlußsteine». Flaches Maßwerk mit Blüten und lanzettenförmigen Blättchen füllt die Bögen. In diese kompakte Baldachindecke bricht als basilikal überhöhtes, aufwendig gewölbtes «Mittelschiff» wiederum die Mittelnische ein. Die Fialen setzen ein hohes, lichtes Vertikalgestänge auf das Wimperggeflecht, doch rafft sie seitlich, auch im erhöhten Mittelteil, ein lyraartig geschwungener Bogen zusammen. Die Schrein-Innenwand säumt eine Zierleiste (Abb. 3): Mit quergeriefelten, fünfkantigen Stielen sprießt hier, Blumenkelche als Postamente für Dreiviertelstatuetten von Christi Ahnen einflechtend, disteliger Stechakanthus aus dem liegenden Jesse (Abb. 4), welcher über der Zierleiste vor dem Postament der Muttergottes lagert. Die Schreinrückwand ziert Preßbrokat mit großfigurigen Granatapfelmotiven. Vollrunde Statuen von 122–136 cm Höhe (inkl. Krone der hl. Barbara) besetzen die Nischen. In der Mitte, unter zwei Engelchen, welche die Krone halten, steht Maria mit dem Kind. Ein auf dreikantigem Stab ruhendes Postament, das über dem liegenden Jesse jedoch wie eine von Laubwerk gestützte Konsole erscheint, hebt die an sich gleich große Marienstatue um die halbe Körperlänge über die seitlichen Schreinfiguren empor. Auch die übrigen Statuen stehen auf Postamenten, doch sind diese so niedrig, daß sie hinter der Zierleiste verschwinden. In den inneren Seitenachsen wird Maria von zwei hl. Frauen umrahmt, links von der Mutter Anna, rechts von der hl. Barbara; außen stehen männliche Heilige, links Johannes der Evangelist, rechts der Pestheilige Sebastian. Alle Figuren, außer der durch ihr Alter charakterisierten Mutter Anna, tragen ein Attribut: Sebastian einen Pfeil, Johannes und Barbara je einen Kelch – der Turm neben der hl. Barbara ist, wohl im 19. Jahrhundert, etwas verändert worden[3]. Symmetrische Kopfneigungen und, dadurch eingeleitet, teils entsprechende Kurven der Körper raffen die Heiligenfiguren erst zu Zweiergruppen und dann zu übergeordneter Einheit zusammen. Die inneren Heiligen neigen oder wenden den Kopf Maria zu, die männlichen Heiligen nach außen. Die Figuren stehen isoliert in ihren Nischen. Einzig zwischen der Mutter Anna und dem Jesuskind setzt eine zurückhaltende Handlung ein, die über den scheidenden Dienst hinüberspielt: Die hl. Anna reicht dem darnach haschenden Kind den Apfel. Die Fassung der Statuen ist original und gut erhalten[4]. Die Kleider der Figuren sind damasziert, die Ornamente meist in geriefeltem Gold in Blau, Rot oder Grün als Grund gegeben. Die vergoldeten Mäntel zeigen an ihren Säumen golden auf Rot oder Blau gesetzte Inschriften[5] (mit Texten teils aus Hymnen); beim hl. Sebastian sind es nur in Gold geritzte Ranken. Da überraschenderweise in der Saum-Inschrift der hl. Barbara und wohl auch in jener des hl. Johannes die Jahrzahl 1509 auftaucht, ist man geneigt, die Inschrift auf dem Mantel der Mutter Anna «T.W.R.C(G?)RAN VON, MIR IN MINEM STERB(?)...» als Signatur[6] und Künstlerbitte des Faßmalers zu deuten.

Die Flügel

Einfache, hochrechteckige (neue) Flügel schließen den Schrein; es gab nur eine Feiertags- und eine Werktagsseite. Auf der Innenseite der Flügel sind je zwei ursprüngliche Reliefs übereinander aufgereiht (Abb. 5 und 7). In der heutigen falschen Anordnung (vgl. S. 202) folgen sich

Abb. 1 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Gesamtansicht

die Szenen oben von links nach rechts, dann unten von rechts nach links: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung. Ein schmaler, ganz flacher Bogen aus (neuem) geschnitztem Blattwerk schließt die stabgerahmten Felder oben ab. Den Hintergrund neben den Kulissen von Haus, Stadt oder Landschaft füllt (neuer) Preßbrokat. Seitlich auf den Flügeln stehen (neue) Flügelaufsätze mit Reliefs der Propheten Jeremias und Isaias. Die Flügelrückseiten stehen heute leer. (Zum noch vorhandenen alten Altarflügel siehe S. 201/202.)

Die Flankentürme

Bei geschlossenen Flügeln erscheinen in flankierenden Fialentürmen links die Statue des hl. Georg, rechts jene des hl. Mauritius.

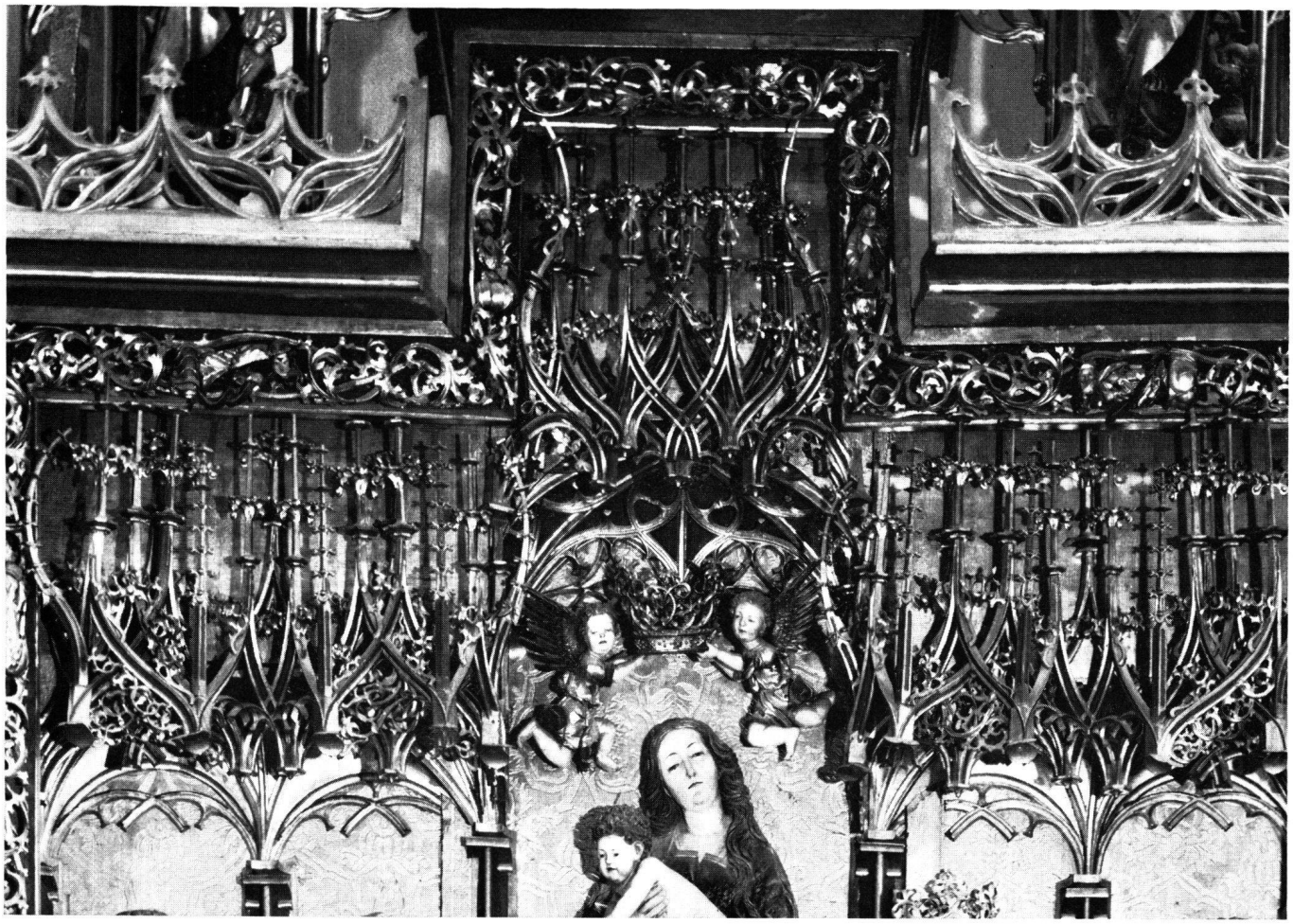

Abb. 2 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Baldachinzone des Schreins

Die Predella

Die Predella wird durch vier Dienstbündel auf Stabfüßen in drei flache Nischen unterteilt. Zwei doppelt geführte, sich schneidende Bögen überspannen die Nische. Ihnen folgt geschnitztes Blattwerk, welches alle Zwickel füllt, auch die großen Randzwickel der ausladenden Predella. Den Hintergrund ziert wiederum Preßbrokat.

In den Nischen befinden sich halbfigurige Reliefgruppen: Christus inmitten der Apostel. Je vier teils mit Attributen versehene Apostel sind zu einer Gruppe zusammengefaßt. Christus legt die Linke auf den «Reichsapfel», während die Rechte zum Segens- oder Lehrgestus erhoben ist.

Das Gesprenge

Das heutige Gesprenge (Abb. 9) baut sich zweigeschossig aus einem breiten Mittelturm und lose mit diesem verbundenen Seitentürmen auf. Es werden sechs Baldachinräume für Statuen bzw. Statuengruppen ausgeschieden. In der erhöhten breiten Mittelachse erscheinen unten Mariä Krönung, oben die hl. Petrus und Paulus (zwei nicht zum ursprünglichen Bestand gehörende Statuen), in den Seitentürmen links unten der hl. Evangelist Matthäus, über ihm ein Engel mit dem Wappen der Schiner, rechts der hl. Theodul, überhöht von einem Engel mit dem Pfarrei- oder Zendenwappen[7]. Das Gesprenge gipfelt in einem Geflecht von lyraartigen Bögen, die jenen in der Fialenzone des Schreins ähneln, und einer hohen, nach vorn gekrümmten Fiale, die mit einer Kreuzblume bekrönt ist.

Die Malereien der Altarrückseite

Malereien in Leimfarbe schmücken die Rückseite von Predella und Schrein. An der Predella sind es Halbfiguren: in der Mitte der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, die seine Arme stützen, im linken Zwickel

ein Engel mit Geißelsäule und -rute, im rechten ein Engel mit Kreuz und Nägeln. Auf den leeren Hintergründen haben sich zahlreiche Besucher mit haus- oder meisterzeichenähnlichen Signeten, Initialen, Jahrzahlen (vornehmlich des 16. Jahrhunderts), mit Namen und Inschriften verewigt[8].

Das Thema des Schmerzensmannes war hier an der Altarrückseite, wo nach damaliger Sitte das Sakrament der Beichte gespendet wurde, angezeigt. Ikonographisch mischen sich in der Darstellung italienische und deutsche Züge. So muten die freilich durch die Predella noch im besondern nahegelegte Wahl von Halbfiguren, das Motiv der durch Maria und Johannes hochgehaltenen Arme und die klar symmetrische Komposition italienisch an, während der als lebendig dargestellte Schmerzensmann mehr nach Norden weist[9].

Die Schreinrückwand ist durch dunkel gemalte Rahmen in drei hochrechteckige Felder unterteilt, in denen unter Rankenwerk großfigurige hl. Frauen stehen: links die hl. Margareta mit Drachen und Kreuzstab, in der Mitte die hl. Ursula mit Pfeil und Buch, rechts die hl. Magdalena, das Salbgefäß in den Händen. Die Namen der Heiligen rahmen beidseits die Nimben, bei der Mittelfigur steht an gleicher Stelle noch die Jahrzahl 1509.

Bei den Gemälden der Rückseite handelt es sich um etwas flüchtige, aber durchaus gekonnte Malereien.

Abb. 3 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Rahmenranke des Schreins (Ausschnitt)

Der alte Altarflügel

Obwohl der ehemals in der St.-Peters-Kirche aufbewahrte alte Flügel von Rudolf Riggenbach identifiziert worden war, wagte man ihn bei der Restaurierung von 1932 des schlechten Zustandes wegen nicht in das Altarwerk einzubauen. Die Wiederherstellung des Flügels im Jahre 1968 durch Hans A. Fischer (Bern) brachte wertvolle und recht gut erhaltene Malereien zu Tage. Heute wartet der Flügel im Pfarreimuseum von Münster auf die Rückkehr an seinen ursprünglichen Standort.

Auf dem Flügel – es handelt sich um den rechten Altarflügel – sind zwei Szenen aus dem Marienleben in Rechteckfeldern übereinander angeordnet: oben die Begegnung an der Goldenen Pforte (Abb. 10), unten Mariä Tempelgang (Abb. 13). Links unten im Gemälde von Mariä Tempelgang steht ein Monogramm mit den Buchstaben I (1?) und O (D?) oder C und D, in welchem W. Hugelshofer einen Meister Christen (1512) oder einen Meister Dilman (1515) vermutet[10] (Abb. 16). Profilierte Rahmen grenzen die Felder klar voneinander ab. Um noch einen weiteren «Rahmen» in Grisaillemalerei um die buntfarbene Szene legen zu können, zeigt der Künstler diese durch ein oben an den Bildrand stoßendes Stichbogentor hindurch. Auf der «Mauerfläche» rund ums Tor sind in Ast- und Blattwerk je sechs Figürchen eingeflochten, die meist unmittelbar auf dem Astwerk stehen; links wird je eine Figur von einer großen Blüte getragen. Während der Künstler bei der oberen Szene Drôlerien verwendete, nämlich bewaffnete Krieger, in den Zwickeln Reiter auf eigentümlichen Kamelen, strebte er beim unteren Gemälde sinnvolle Gegenüberstellungen an. So setzte er hier in die Zwickel links Alexander auf einem Elefanten, rechts König David zu Pferd – einzig diese Zwickelfiguren sind beschriftet –, darunter links Veronika mit dem Schweißtuch, rechts Judith, das Haupt des Holofernes in der Rechten. Vom untersten Figurenpaar ist nur noch die Gestalt rechts erhalten, eine Frau, deren offenes Buch den Torrand überschneidet. Das Torgewände selbst zeigt in der seitlichen Kehle einen Dienst als Piedestal für einen stehenden Putto. Die Bogeninnenfläche ist dunkel gehalten. Auffallenderweise variiert die Breite der Kehle entsprechend der Blickrichtung auf die bedeutendste Figurengruppe der Szene; so wird unauffällig die Perspektive in den Dienst der Bilddeutung gestellt.

In beiden Darstellungen lehnte sich der Maler an Stiche von A. Dürer an, und zwar an Blätter, die dieser 1503–04 für sein 1511 erschienenes Marienleben geschaffen hatte (Abb. 12 und 14); als Probedrucke waren die Blätter vor der Herausgabe des Zyklus im Umlauf[11]. Für die Begegnung unter der Goldenen Pforte entlieh der Lu-

zerner Maler die entscheidenden Figurengruppen, für Mariä Tempelgang übernahm er sogar die ganze Disposition des Stiches. Das «Rahmentor mit Figürchen in Blütenrankenwerk» stammt ebenfalls aus Dürers Stich von der Goldenen Pforte[12], während sich ähnliche Zwickelreiter in dessen Tempelgang finden.

Wie der Luzerner Maler aber seine Vorlage verwertete, darin drückt sich nicht nur seine Künstlerpersönlichkeit, sondern auch sein noch durchaus gotisches Empfinden aus.

Einmal wählte er, auf alles szenische Beiwerk verzichtend, nur die entscheidenden Figurengruppen aus. Selbst an diesen dämpfte er noch das Anekdotische. Dürers dikkem Mann in der Goldenen Pforte lieh er unauffälligere Proportionen und ließ ihn nicht mehr zum Hut greifen, sondern mit der Rechten auf die Gruppe von Joachim und Anna weisen, während der Mann mit dem Kegelhut, statt eindringlich auf den andern einzureden, nur mit sprechender Miene zuhört. So hat an die Stelle der ausschwärmenden Anekdote die zielende Gebärde zu treten. Darin liegt noch gotisches Empfinden für die Sprache des Topos. Gotisch fühlt der Meister auch, wenn er die Akroterfigur in Dürers Tempelgang durch eine symbolträchtige Gruppe der Bibel (Johannes der Täufer vor Moses mit den Gesetzestafeln) ersetzt. Da ist man nicht überrascht, daß er anstelle von Dürers Renaissancebögen überall «spätgotische» Stichbögen wählte. War es Bequemlichkeit oder Scheu vor allzu komplexen Gruppen, die den Maler dazu veranlaßte, in Mariä Tempelgang statt der Gruppen nur den Hohenpriester und nur einen Makler darzustellen? Es kann sich auch hier um bewußte Beschränkung auf die entscheidende Gebärde handeln; um Eindrücklichkeit ging es ihm, sonst hätte er nicht den Figuren rechts im Bilde teils wirkungsvollere Kopfbedekkungen aufgesetzt.

In Mariä Tempelgang veränderte er Dürers Konzeption völlig. Bei Dürer hebt eine deutlich fühlbare Spannung zwischen der Figurengruppe rechts unten und dem Hohenpriester im Gefolge links oben an; sie wird noch dadurch gesteigert, daß die eine Gruppe vor offenem Tor, die andere in dunklem Portikus steht. Wie einen Funken des Ausgleichs zieht es das Mädchen Maria mit fliegenden Haaren die Stiege empor. Diese gewiß symbolreiche, aber ebenso anekdotisch empfundene Thematik gibt der Luzerner Maler auf. Die Spannung – und auch die Ponderation – hatte er schon dadurch preisgegeben, daß er links keine Figurengruppen mehr setzte. Nun konnte das Tor des Hintergrundes in die Mitte gerückt werden, um mit der Wandung die Gestalt Mariens in der Bildmitte zu betonen. Und welch ein Unterschied zwischen den beiden Marien! Bei Dürer ein mutwilliges Mädchen, beim Luzerner Meister eine statuarische Jungfrau. Auch hier ernstes Zeremoniell statt Genre.

Das Motiv der in strengem Profil nahe der Bildmitte stehenden Jungfrau könnte auf Holbein den Älteren zurückgehen[13]. Dieser hat es jedenfalls 1493 im Weingartner Altar des Augsburger Domes (Abb. 15) und später wieder im Kaisheimer Altar (1502) für die gleiche Szene verwendet[14].

Es muß noch darauf hingewiesen werden, daß der Luzerner Maler für die Begegnung unter der Goldenen Pforte einen ganz andern Hintergrund wählte, weil jener von Dürer zu sehr dem Tempelgehäuse in Mariä Tempelgang geglichen hätte.

Von der Selbständigkeit des Luzerner Meisters und seinem Hang zu eindrücklicher Sprache mit wenig Worten zeugt schließlich auch der Faltenstil seiner Figuren. Wir wählen als Beispiel die Gruppe von Joachim und Anna. Wenn er Dürers Gürteltasche hier durch einen weiten, schweren Ärmel verhüllt, so wurde wiederum Anekdote ausgeschieden. Darüber hinaus findet aber noch eine elementare Zwiesprache zwischen großen «wandigen» Flächen und bedeutenden Faltenpartien statt; ein Hang zu Parallelfalten ist unverkennbar. Wieviel enger an die Dürersche Vorlage hielt sich z. B. der Meister (H. Geiler?) des von J. Fleischli um 1525 datierten Altarfragmentes im Kloster Montorge bei Freiburg i. Üe.[15]. Daß dieser Künstler über dem Tor auch Moses mit den Gesetzestafeln zeigt, freilich nicht in Gegenüberstellung zu Johannes dem Täufer, läßt darauf schließen, daß das Motiv verbreitet war; eine Beeinflussung durch den Münsterer Altar ist kaum anzunehmen.

Die Konturen des Preßbrokat-Hintergrundes lassen die ursprünglich an der Vorderseite dieses Flügels befestigten Reliefs bestimmen[16] (Abb. 6 und 8); dabei ergibt sich eine von der heutigen abweichende Anordnung: oben Mariä Heimsuchung, unten Anbetung der Heiligen Drei Könige. Auf dem linken Flügel muß sich demnach oben Mariä Verkündigung, unten die Geburt Christi befunden haben. Die Szenen ließen sich also in der üblichen Weise wie Zeilen «lesen», d.h. zuerst oben, dann unten von links nach rechts. Die Gemälde der Rückseite waren offenbar dem Leben Mariä vorbehalten, während die Reliefs der Vorderseite Maria in Szenen der Jugendgeschichte Christi zeigen. Auffallend ist die formale Entsprechung in der obern Zone: Begegnung bei der Goldenen Pforte und Mariä Verkündigung. Eine gewisse, jedoch thematische Entsprechung läge auch in den untern Szenen vor, da die zentrale Mitte beider Episoden Anbetung und Opferung sind.

Unternimmt man nun den gedanklichen Versuch, die Gemälde des verlorenen Flügels zu ergänzen, so ergäbe sich eine sehr enge Entsprechung zwischen Geburt Christi und Geburt Mariä in der untern Zone, Verkündigung Mariä und der allerdings an Altarflügeln ungewöhnlichen apokryphen Verkündigung an Joachim im obern Feld[17]. Da der Luzerner für die Flügelrückseite Dürers «Probedrucke» zum Marienleben benutzte, dürften auch die Themen des verschollenen Flügels daraus entnommen worden sein[18].

Abb. 4 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Schreinfiguren von l. nach r.: Johannes Ev., Mutter Anna, Muttergottes über dem liegenden Jesse, Barbara, Sebastian

Der Altar, seine Entstehung und seine Schicksale im Laufe der Jahrhunderte

(Geschichtliches)

An der Staffel steht hinter dem rechten Apostelrelief in Rötel die Inschrift: «Ich jerg keller von Lucern han gemacht diser daffell jm jar MCCCCC vnd viiij jar 1509»; hinter der mittleren Reliefgruppe: «Johannes truebman Curatus, Johannes bertschen procurator 1509.» Johann Molitor, Pfarrer in Münster 1536–44(?)[19], hält in einer Chronik fest: «Anno Domini millesimo quingentesimo nono Vigilia Sancti Mathei Apostoli et Evangeliste erecta est tabula cum imaginibus in choro dicte ecclesie virginis Marie empta praetio octingentorum florenorum renensium absque expensis habitis conducendo huc a civitate Luzernensi[20].» Die Tatsache, daß der Altar ausgerechnet auf das Fest des hl. Matthäus eintraf, die Wahl dieses eher ungewöhnlichen Heiligen als Statue im Gesprenge und vollends das ihm zugesellte Schinerwappen weisen den Bischof und späteren Kardinal Matthäus Schiner als bedeutsamen Spender aus. Es sind archivalisch jedoch auch andere Wohltäter überliefert[21], weshalb das Pfarreiwappen[22] als Pendant zu jenem des Kardinals gerechtfertigt ist. Wie bereits erwähnt, findet sich auf den beschrifteten Säumen der Schreinstatuen die Jahrzahl 1509 und vielleicht eine Signatur des Malers (siehe S. 198).

Bis zum Jahre 1932, da man die ursprüngliche Gestalt des Retabels zu rekonstruieren versuchte, hat das Altarwerk manche Eingriffe erfahren, die von kult-, aber auch kunstgeschichtlichem Interesse sind.

Obwohl 1644 Matthäus Mangolt von Bellwald einen Tabernakel geschnitzt hatte, den der Luzerner Hans V. Wegmann vergoldete[23], beauftragte man 1697 den Gliser Bildhauer Johann Sigristen, einen drei Fuß hohen Retabelfuß mit Tabernakel zu schnitzen, wobei man ihm ausdrücklich nahelegte, «alles undt jedes dem großen

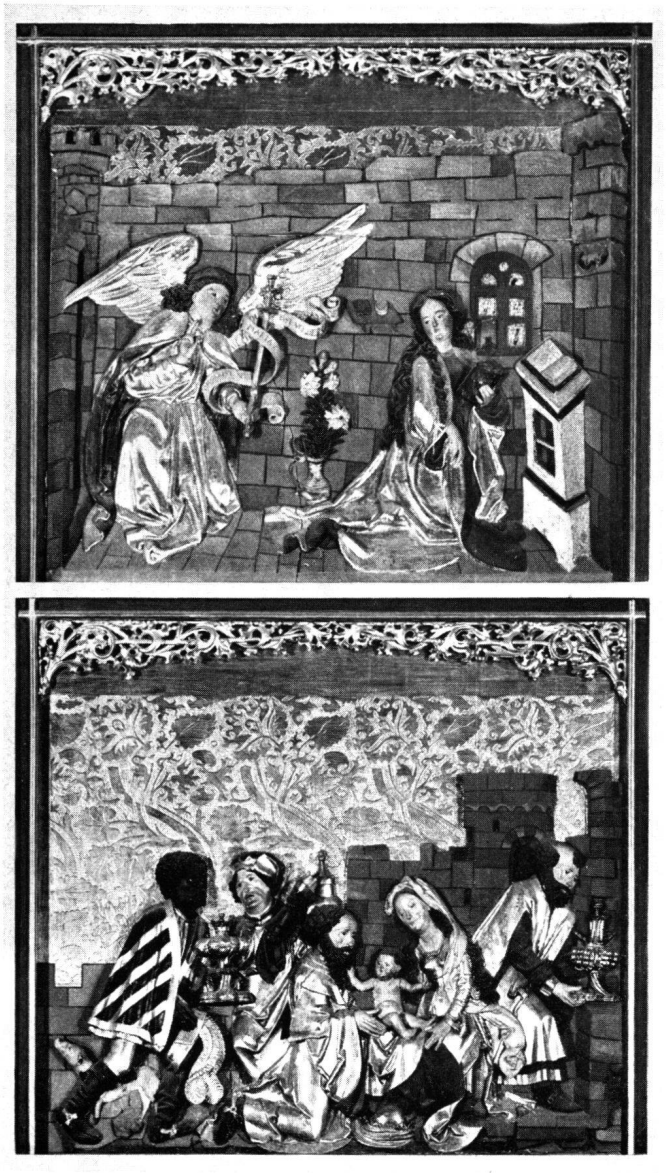

Abb. 5 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Flügelreliefs des linken Altarflügels: oben Verkündigung, unten Anbetung der Heiligen Drei Könige

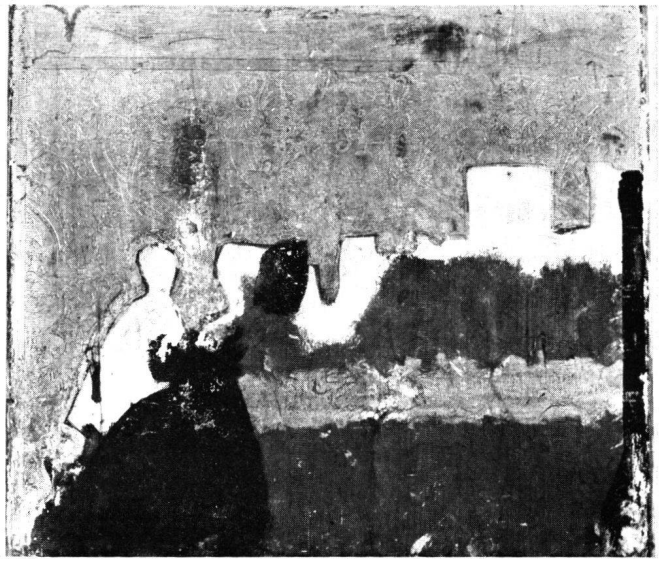

Abb. 6 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Hintergrund des Reliefs im unteren Feld des alten Altarflügels

undt alten werk so vill als miglich glich in den laub wercken zu schnitzlen[24]» – ein überraschendes Beispiel historisierender Rücksichtnahme auf ein gotisches Kunstwerk. Galt es, durch Einschieben eines Tabernakelgeschosses das Retabel dem 1664–76 erhöhten (?) Chor[25] anzupassen, oder wollte man der liturgischen Forderung nach einem Altartabernakel besser entsprechen[26]? Dieser barocke «Altarfuß» ist nicht erhalten geblieben, doch wird man ihm noch einige Teile zuweisen können. Zwei etwa 80 cm hohe Statuen im Stile des Johann Sigristen, damals noch weiß mit goldenen Kleidersäumen, verkaufte die Pfarrei Münster 1948 an Eggerberg, wo sie heute die Bekrönung des Hochaltars schmücken (Abb. 27, 28 und 19). Der Umstand, daß diese Statuen vor 1932 beidseits des Tabernakels in Nischen standen, mag darauf hindeuten, daß sie bereits Sigristen für die Tabernakelzone geschaffen hat. Da aber nichts über ihren Standort zur Barockzeit bekannt ist – Sigristen schuf Statuen für Nischen und als Akrotere –, geben sie über die Gestalt jenes «Altarfußes» keinen Aufschluß. Ein im Gewölbe der Sakristei aufbewahrter doppelseitiger Tabernakelaufsatz (?), dessen Fruchtbündel und schmollende Cherubs ebenfalls auf Sigristen weisen, läßt sogar an einen hohen Drehtabernakel denken. Offen bleibt die Frage, ob und wie Sigristen die gotische Predella einbezog. Im gleichen Sakristeigewölbe finden sich noch zwei barocke Predellen-Eckstücke mit Leuchterbankfries und Seitenkonsole, deren Schnitzwerkappliken stilistisch auf das Jahrhundertende weisen und sehr wohl von Sigristen stammen könnten. Sigristens Anpassung an das «alte werk» hätte in diesem Falle bloß im Schnitzen ähnlicher Ranken bestanden, die an der Leuchterbank den gotischen tatsächlich etwas ähneln, wenn auch daneben die damals beliebten Fruchtbündel und Akanthuspalmetten erscheinen.

1810 entfernte man das barocke Tabernakelgeschoß[27] und fügte statt dessen zwei aus gereihten Füllungen bestehende Zonen ein, die seitlich und nach hinten gestaffelt waren (Abb. 17). Die obere Felderreihe war mit Gemälden (?) geschmückt, die untere gab, bis zu den Chorwänden reichend, beidseits einen stichbogigen Durchgang

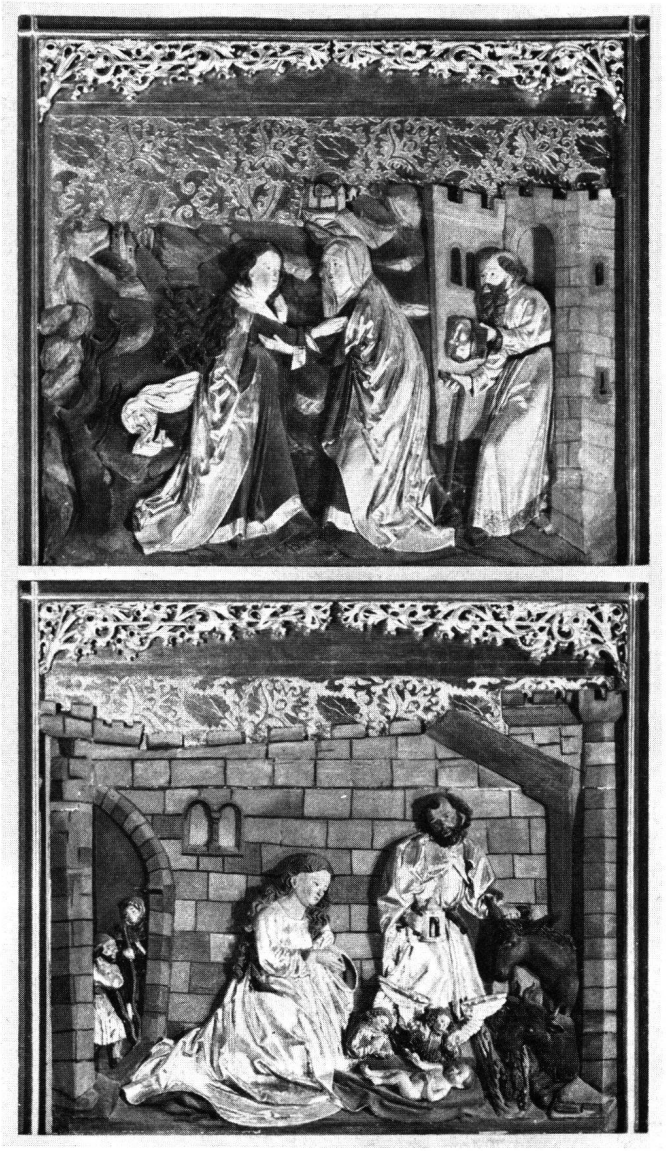

Abb. 7 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Flügelreliefs des rechten Altarflügels: oben Heimsuchung, unten Geburt Christi

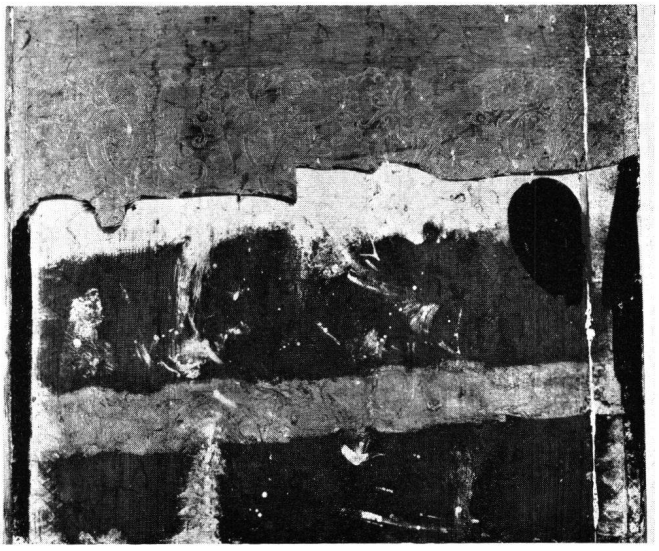

Abb. 8 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Hintergrund des Reliefs im oberen Feld des alten Altarflügels

frei. Die Flügel wurden entfernt. Die Apostelreliefs der Predella hatten das Antependium zu schmücken. Vielleicht hat man damals das Gesprenge um ein Geschoß gekürzt.

Wicks zweite Zeichnung des Altars gibt seinen Rekonstruktionsversuch (Abb. 18). Das geht aus dem Begleittext des Autors klar hervor[28]. Eine solche Reduktion auf den Urbestand wäre in den 60er Jahren auch kaum denkbar gewesen, zielten doch alle damaligen Altarumbauten dahin, durch Stelzung eine hohe «vollkommene» Pyramide zu erhalten[29].

Beim Altarumbau[30] von 1869 verminderte man denn auch tatsächlich die bisherige Höhe nicht (Abb. 19). Der seitliche Kontur wurde noch deutlicher zur Pyramide abgetreppt. An die Stelle der klassizistisch-nüchternen Zwischengeschosse setzte man eine fast wirr bereicherte neugotische Architektur sowie die alte Predella. Als Schmuck für das Antependium und die flügelartigen Felder seitlich der Mensa wurden die Flügelreliefs des gotischen Altares benutzt. Die Höhe der von Franz Joseph Lagger geschaffenen neugotischen Zwischenarchitektur[31] wurde durch den sich nach vorn rundenden Tabernakel und die darüber befindliche Aussetzungsnische bestimmt. Gleiche Nischen über medaillongeschmückten Trommeln betonten auch die Seitenachsen mitten unter den Rändern des gotischen Schreins. Sie nahmen die beiden wohl vom barocken «Altarfuß» des Johann Sigristen herstammenden Statuen auf, links St. Petrus, rechts St. Paulus. Vier von Franz Joseph Lagger geschnitzte Statuetten[32] auf neugotischen Schnitzkonsolen, v.l.n.r. die heiligen Franz Xaver, Antonius von Padua, Josef und König Ludwig, rahmten die Seitennischen, Anbetungsengel über ähnlichen Konsolen die Tabernakelnische. Eine Zone teils vielleicht alter Baldachine schloß dieses Zwischengeschoß ab und leitete zur gotischen Predella über.

Die Restaurierung von 1932 unter Pfarrer Blatter und Kunstmaler Julius Salzgeber strebte endlich die ursprüngliche Gestalt des Altarwerks an, wenn auch die Unbekümmertheit, mit der man Flügelaufsätze hinzufügte[33] und wohl das Gesprenge nach dem Vorbild des Churer Hochaltars wiederherstellte, noch durchaus historistisch anmutet. Am Gesprenge war das obere Geschoß der drei Türme samt Bekrönung noch intakt erhalten. Nun hob man diese Zone und fügte (wieder?) ein unteres Geschoß ein. Die bisher zwischen der hochgezogenen Schreinmitte und den Seitentürmen eingepreßten Engel verlangten nach eigenen Ädikulen. Für die Rekonstruk-

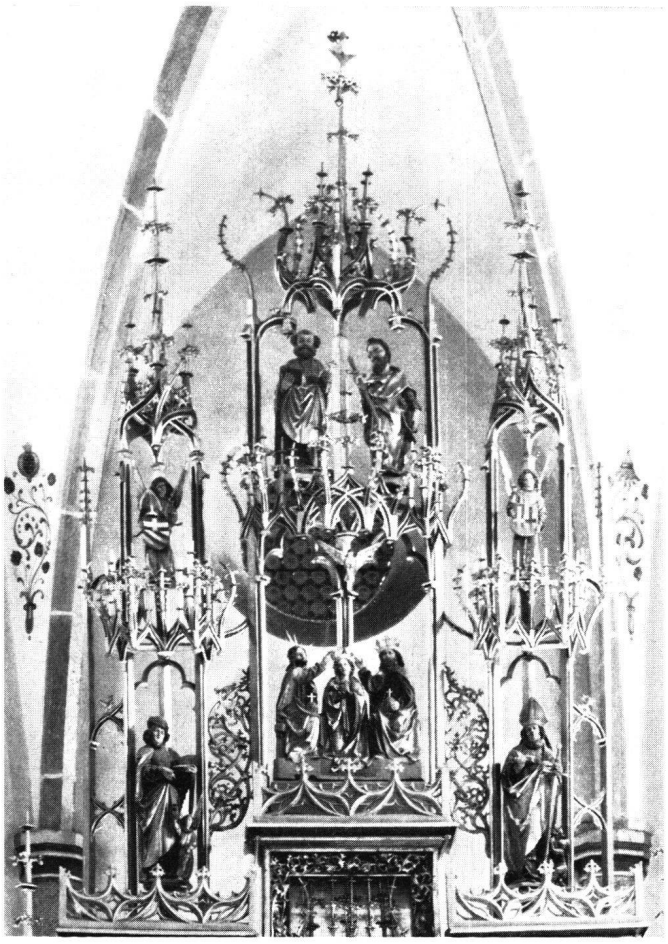

Abb. 9 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Gesprenge oder «Auszug»

tion dieser unteren Gesprengezone wird man das beim Altarumbau von 1869 über dem neugotischen Zwischengeschoß angebrachte Baldachinwerk verwendet haben[34]. Die Nasen in den Kielbögen am mittleren Baldachin des ersten Geschosses muten durchaus neugotisch an. Krabben fehlen in diesem Geschoß im Gegensatz zur oberen Gesprengezone und zu den Baldachinen im Schrein. Neu sehen hier auch die Kreuzstöcke aus, die zugleich als Baldachinkuppe und als Podest für die darüber stehenden Statuen dienen. Die Rankenstollen zwischen den Türmen im unteren Geschoß scheinen dagegen gotischen Ursprungs zu sein und nehmen zu sinnvoll auf ihren Standort Bezug, um Spolien zu sein[35]. Umstrittener sind wiederum die Kielbogen-Balustraden auf dem Schrein, die erst 1932 am Altar erscheinen[36]. Zur Vorsicht gegenüber der heutigen Zweigeschossigkeit des Gesprenges mahnt die Tatsache, daß sich 1932 keine plastische Gruppe (mehr?) für die obere Ädikula der Mittelachse fand. Man holte Statuen aus der Peterskirche: eine Petrusstatue der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und eine Paulusstatue aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Eine eindeutige Scheidung von Altem und Neuem am Gesprenge wird man erst bei einer zukünftigen Restaurierung des Altares vornehmen können. Da Gesprengeteile im Laufe der Jahrhunderte verlorengegangen sein können, wird die wichtige Frage nach der ursprünglichen Gestalt des Gesprenges offenbleiben.

Um mit den Flügeln auch das hochgezogene Mittelstück des Schreins schließen zu können, ließ man von der Firma Payer-Wipplinger in Einsiedeln zwei kleine Flügelaufsätze schnitzen, obwohl sich weder am alten Altarflügel noch an den Wangen des Schreinmittelstücks Spuren von Angeln finden. Weil man den noch erhaltenen Flügel für allzu schadhaft hielt[37], setzte man neue Flügeltafeln an. Bei der Anordnung der alten Reliefs unterließ man es, die Konturen der Preßbrokat-Hintergründe am alten Flügel zu Rate zu ziehen, um die ursprüngliche Reihenfolge der Reliefszenen zu ermitteln (siehe S. 202).

Ikonographische Eigentümlichkeiten

Im Gegensatz etwa zu Jakob Ruß[38] wählte Jörg Keller für sein Altarwerk kein eigenwilliges Programm. Es finden sich zur Hauptsache die in Schwaben für Predella, Schrein, Flügel und Gesprenge längst eingebürgerten Themen. Dieses offenbar geringe Interesse an neuen Themen mag noch mittelalterlichem Traditionalismus entspringen, wie er z.B. für das nachmultscherische Ulm typisch war; es kann beim gebärdereichen Faltenstil des Meisters aber auch als Hinweis auf eine Leidenschaft für das Formale gewertet werden, die das thematische Anliegen in den Hintergrund drängte. Einige ikonographische Besonderheiten verdienen dennoch festgehalten zu werden.

Die Madonna

Während die hl. Barbara ihre Krone gleichsam als Attribut auf dem Haupte trägt, halten bei Maria zwei Engelchen die Krone hoch über dem Haupt, so daß sich diese optisch nicht mehr mit der Figur verbindet (Abb. 4). Die Statue wirkt so nicht nur weicher und geschlossener, sie erhält auch ein größeres Maß an menschlicher Unmittelbarkeit. Im süddeutschen Raume, wo die Krone oder, nach Multscher, der Schleier üblich war, wurde das Motiv des unbedeckten Hauptes an einigen «hohen Frauen» aus dem Kreis des Gregor Erhart mit betonter Wirkung vorgetragen[39].

Das bäuchlings getragene Kind kommt in der spätgotischen Plastik eher selten vor. Jakob Kaschauer hat das Motiv 1443 zur Zeit des spätgotischen Realismus (!) im Hochaltar des Freisinger Domes verwendet. Wie zurückhaltend hier Keller ist, geht aus einem Vergleich mit Kaschauers Bildwerk (Abb. 20) oder mit der Madonna

von Ernen[40] (Abb. 21) hervor. Es ist, als ob das Kind in Kellers Werk noch auf der Linken der Mutter säße und sich bloß über die mütterliche Rechte, die als Lehne dient, zu Großmutter Anna neigte. Einzig die Ärmchen streben nach dem symbolträchtigen Apfel in Annas rechter Hand. Auffallend ähnlich trägt Roditzers Madonna in Jaun ihr Kind[41].

Abb. 10 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Oberes Gemälde auf der Rückseite des alten Altarflügels: Begegnung an der Goldenen Pforte

Abb. 12 A. Dürer: Begegnung an der Goldenen Pforte aus dem «Marienleben» (1503/04)

Abb. 11 Wie Abb. 10. Vor der Restaurierung

Häufiger reicht im Spätmittelalter Maria den Apfel, der in deutlicher Beziehung zum Sündenfall Christi Erlösungstat versinnbildet. In Darstellungen der hl. Sippe wird diese Rolle etwa der Mutter Anna zugedacht[42]. Auffallender und für ein im schwäbischen Kunstraum beheimatetes Altarwerk beinahe kühn ist jedoch der Umstand, daß die ebenso genre- wie symbolhafte Handlung zwischen Großmutter und Enkelkind über das trennende Säulchen hinweg von einer Nische zur andern hinüberspielt.

Wurzel Jesse

Der liegende Jesse, aus dem der Stammbaum Christi wächst, ist ein im Spätmittelalter sehr verbreitetes Thema. Das Wallis zeigte dafür eine auffallende Vorliebe. Außer am Münsterer Altar tritt das Motiv am Supersaxoaltar von Glis (um 1519) und an dem vielleicht aus Bern[43] stammenden Hochaltar der Kathedrale von Sitten auf; nur der etwas ältere, dem Basler Bildhauer Isenhut zugeschriebene[44] Hochaltar von Glis verwendet es nicht.

In Münster liegt Jesse unter der Konsole der Marienstatue; das aus seiner Brust sprießende[45] Rankenwerk mit den eingeflochtenen Ahnenfigürchen füllt die Rahmenleiste. Auch der ins Rahmenwerk verwiesene Jessebaum war damals verbreitet. Man denke an den Xantener Antoniusaltar, den Krakauer Altar des Veit Stoß, den Altar des hl. Martin in Stöckenburg (OA. Hall) oder an den Sippenaltar in der Heilig-Kreuz-Kirche von Gmünd (um 1510), dessen Jesse in der Stellung zudem auffallend demjenigen von Münster gleicht[46]. Während aber die genannten Altäre den Stammvater in die Rahmenleiste setzen oder häufiger in die Predella verweisen, hat Keller hierfür eine durchaus eigene Lösung gefunden. In Münster tritt Jesse weniger in Erscheinung als bei jenen Altären, in denen er die ganze Predella einnimmt; obwohl ihm Keller im Grunde einen bedeutenderen Platz einräumt, setzt er ihn doch in den Schrein. Unter der Akanthuskonsole der Muttergottes liegend, wird Jesse optisch zum Stammesträger, ohne daß der Baum, wie anderswo, derb den Schreinboden durchstoßen muß, um die Konsole zu tragen. In Münster hat sich der Jessebaum zu bescheiden. Der Sproß biegt sich von der Brust des Stammvaters hinunter zur Rahmenleiste, um deren Rankenwerk zu nähren. So stellt Jesse eine eigentümliche Verquickung von Schrein und Rahmenleiste, Mitte und Rand her.

Die Wahl der Heiligen

Bloß bei der Wahl einiger Heiliger wurden die konkreten Umstände berücksichtigt. So setzte Keller den hl. Theodul, den Landesheiligen, und im selten gewählten hl. Matthäus den Namenspatron des bedeutenden Stifters (siehe S. 203) ins Gesprenge, während der hl. Georg als Namenspatron des Künstlers (?) und der im Wallis hochverehrte hl. Mauritius als Flankenheilige Wache stehen. Im Schrein selbst kam die Walliser Lieblingsheilige Barbara zum Zuge. Der hl. Sebastian wird als Pest-Nothelfer gewählt worden sein.

Die Anteile von Meister und Werkstatt

Da man in dieser Frage ausschließlich auf stilkritische Vergleiche angewiesen ist, verbleibt die Aussage im Hypothetischen.

Die Schreinstatuen

Wir wenden uns zuerst den Köpfen der Schreinstatuen zu. Der Evangelist Johannes und die hl. Barbara (Abb.22) zeichnen sich durch ausgeprägte Typenköpfe aus, in denen, etwas verhärtet, noch der schöne Stil des frühen 15. Jahrhunderts fortlebt. Bei der Madonna gewinnt der

Abb. 13 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Unteres Gemälde auf der Rückseite des alten Altarflügels: Mariä Tempelgang. Nach der Restaurierung im Jahre 1968

Künstler gerade aus der flauen Typisierung den Eindruck gelassener Hoheit (Abb. 23). Im Gegensatz zu diesen drei Figuren bricht aus den Antlitzen der hl. Anna (Abb. 24) und des hl. Sebastian das Expressive. Alter und Schmerz sind Vorzugsbereiche der realistischen Kunst. Vergleicht man aber die Gesichter dieser beiden Heiligen etwa mit jenen der Nürnberger Spätgotik, so wird der verborgene, letztlich abstrakte Linearismus offenbar, der hier Schmerz und Alter zeichnet. Man beachte die schräge Augenstellung und den Verlauf der die Augensäcke begrenzenden Linie. Während in nürnbergischen Werken zwischen den naturfernen Faltengebärden und den erdenschweren Gesichtern öfters ein deutlich fühlbarer Konflikt anhebt, sind Kellers Figuren von einem gleichmäßigen formalen Prinzip durchwaltet.

Wer die Schreinfiguren miteinander vergleicht, entdeckt noch weitere Unterschiede. In diesem Zusammenhang sei auf das nicht unbedeutende formale Detail hingewiesen, daß die Statuen des hl. Johannes und der hl. Barbara (Abb. 4), deren Gewandung in der eigenen Fülle erstarrt, klingenartig harte Saumränder aufweisen, während die übrigen Figuren reich und weich geschwenkte Säume, also einen gewissen Gesang der Linie bevorzugen.

Dennoch brauchen diese Unterschiede nicht den Rahmen *einer* Künstlerpersönlichkeit zu sprengen, um so mehr als, abgesehen vom Saum-Motiv, derselbe Faltenstil die Gruppe verbindet. (Der Faltenstil dürfte, ähnlich der «Pinselschrift» in der neueren Malerei, eher aus irrationalen Quellen ins Werk eingeflossen und daher weniger

Abb. 14 A. Dürer: Mariä Tempelgang aus dem «Marienleben» (1503/04)

Abb. 15 H. Holbein d.Ä.: Mariä Tempelgang. Augsburg, Dom

bewußt übernommen worden sein als etwa Standmotive u. ä.)

Die übrigen vollrunden Statuen des Retabels[47]

Außer dem liegenden Jesse, der räumlich wie stilistisch noch zum Schrein gehört, dürften alle übrigen vollrunden Statuen Werkstattarbeiten sein. In den Gesichtern war man bemüht, eine, wenn auch etwas müde und dem Typisieren verhaftete Realistik anzustreben. Der Faltenstil ist ärmer und, was besonders an der Krönungsgruppe Mariä auffällt, schlaffer. Die den Schreinfiguren eigene Wucht des Faltengeknitters und der Gesang ihrer Saumlinien finden sich nirgends mehr. Die Möglichkeit, daß der Meister den unbedeutenderen Figuren weniger formale Energie und Aussagekraft zugeteilt hätte, dürfte kaum in Betracht fallen.

Die Reliefs[48] (Abb. 5 und 7)

Auf die Reliefs der Predella trifft die Charakteristik der Statuen außerhalb des Schreins zu. Daß noch mehr Hände am Werk waren, verraten dann aber besonders die Flügelreliefs, von denen jedes eine etwas andere Formensprache spricht. Es genüge der Hinweis auf den Faltenstil. Bei Mariä Verkündigung wirken die Falten etwas flau und gedrückt. Mariä Heimsuchung gibt in monotoner Wiederholung das sonst nirgends auftretende Motiv der Schlüsselfaltenkaskaden. Die Geburtsszene zeigt einen reichen, kräftigen Faltenstil. Doch steht keines der Reliefs dem Stil der Schreinfiguren so nahe wie die Anbetung der Könige. Es finden sich da: gehäufte Röhrenkämme, zahlreiche gespannte Gewandsäume, eine den Körper verbergende Gewandung und – ein schwäbisch inniges Marienantlitz.

Stilistische Eigentümlichkeit und Einordnung

Besonders stilkräftig ist die Marienstatue in der Schreinmitte, weshalb wir uns zuerst ihr zuwenden (Abb. 4).

Die Figur fügt sich einer fließenden S-Kurve ein, zu deren geschlossenem, sanft gespanntem Bogen an der

rechten Körperseite das Haupt den einzigen Kontrapunkt bildet. Da jedoch Schulter und Arm der gegenüberliegenden Seite leicht vorschwingen, wird die Heftigkeit der Kopfwendung aufgefangen. In der Achse des Kopfes tritt das Knie des Spielbeins vor. Wenn hier wiederum die Madonnen um Gregor Erhart zum Vergleich herangezogen werden, so fällt ein wesentlicher Unterschied auf. Die Madonnen[49] von Augsburg, Feldhausen, München, Detroit wandeln das S-Schwungmotiv mit dem sehr hohen Drehpunkt noch mit spannungsvoller Energie ab, während bei Jörg Syrlin der Schwung verebbt und das Dramatische zusehends der Lyrik weicht, was zum Charakteristikum der späteren Ulmer Kunst wird. Kellers Madonna nimmt hier eine Mittelstellung ein. Ihr Schwung ist noch ungebrochen, strahlt aber eher müde Eleganz als Energie aus; ihre Sprache ist melodramatisch. Das beweist allein schon die breit ausladende Flächigkeit der Figur, welche die dekorativen Elemente wie auf einer Reliefebene auszubreiten gestattet. Dennoch gesellt sich die Münsterer Madonna zu jenen ganz «hohen Frauen» des ausgehenden Mittelalters, die mit ihrem Bewegungsmotiv hinter den gotischen Realismus auf Vorläuferinnen der «Schönen Madonnen» aus dem späten 14. Jahrhundert[50] und zum Teil auf diese selbst zurückgreifen. Die verschiedenen Spielarten der Ponderation mit dem Kinde

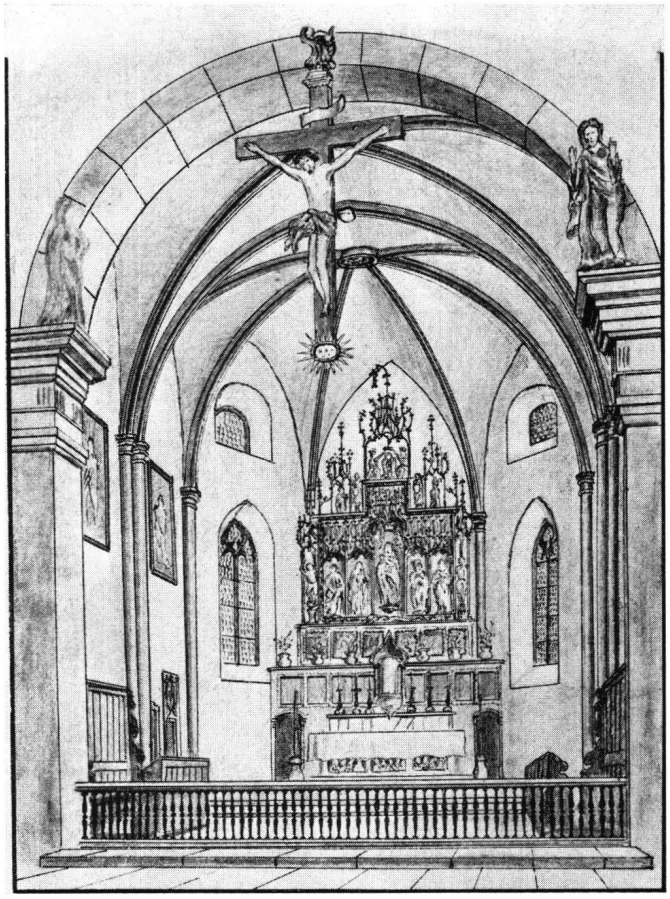

Abb. 17 Münster. Pfarrkirche, Chor mit gotischem Flügelaltar. Zeichnung von Emil Wick aus den Jahren 1864–67

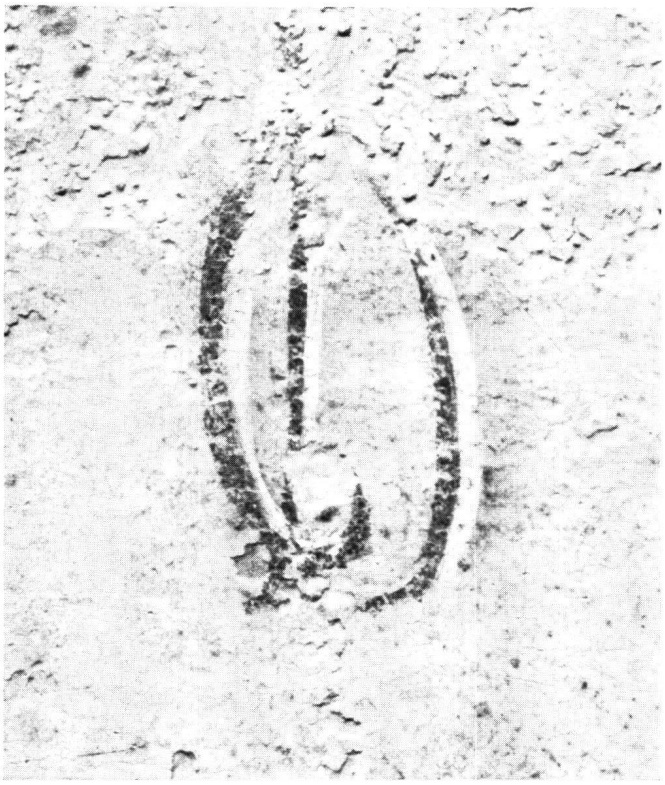

Abb. 16 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Signatur auf dem unteren rückseitigen Gemälde des alten Altarflügels

waren hauptsächlich von den «Schönen Madonnen» ausgebildet worden. So entwickelte sich ein neuer Typ schöner Madonnen, der zwar nicht mehr dieselbe Uniformität wie im frühen 15. Jahrhundert aufweist, aber dennoch eine Gruppe hoher Frauen ausscheidet.

Kehren wir zur Marienstatue von Münster zurück, um nach der Silhouette nun auch den Faltenstil zu untersuchen. Aus öfters langen, steifen Faltenröhren tritt plötzlich sperriges Gefältel aus, wie überhaupt der Faltenstil aller Schreinstatuen in einem Maße an zerknitterte Metallfolie erinnert, wie dies sogar im schwäbischen Raum selten der Fall ist. In nur scheinbarem Widerspruch dazu steht die leicht ausgeworfene Fahne des Mantelzipfels unter dem Ärmchen des Kindes, denn auch sie ist ungegenständliches Formmotiv (Abb. 25). So schwerelose Gewandsäume finden sich in der süddeutschen Kunst seltener, als man gemeinhin annimmt. Der etwas ältere Gregor Erhart und auch Jörg Syrlin der Jüngere kennen sie nicht. Der vielleicht aus Schwaben stammende[51] Nürnberger Meister Veit Stoß schwenkt die Säume im Gegensatz zu Keller zornig und pathetisch[52]; er steht überdies mit dem Motiv der bewegten Säume in der nürnbergi-

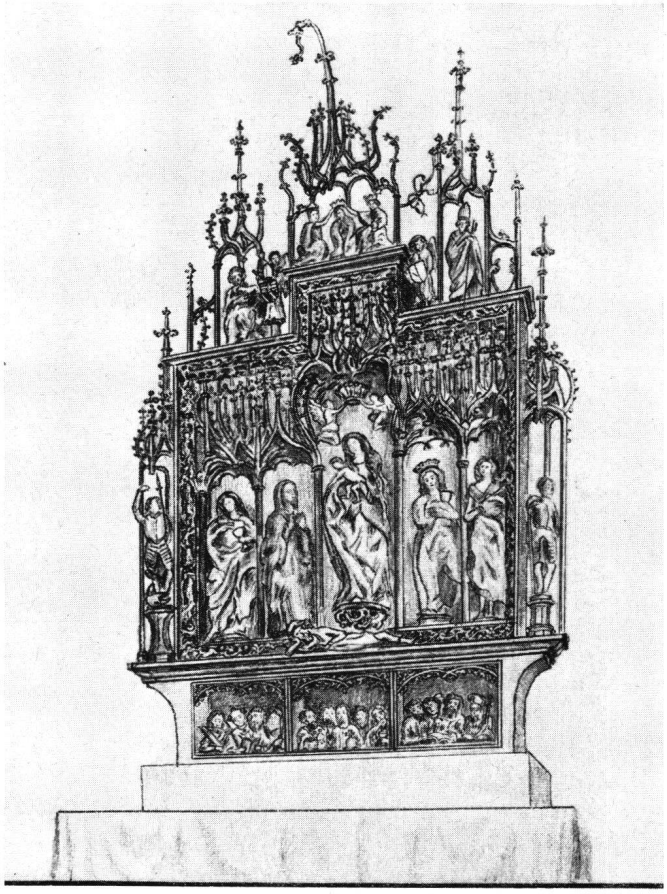

Abb. 18 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Rekonstruktionsversuch von Emil Wick aus den Jahren 1864–67

schen Kunst allein da, und seine Schüler wenden sich dem gotischen «Barock» im südlichen Deutschland zu[53]. Der im übrigen sehr anders als Keller geartete Tilman Riemenschneider verwendet recht oft kalligraphische Säume. Es findet sich aber auch in Ulm Entsprechendes. Daniel Mauch, der überhaupt die engsten Parallelen zum Faltenstil Kellers liefert, zeigt eine Vorliebe für solche schwerelose, um der Kalligraphie willen geschwenkte Säume[54].

Bei der ersten Begegnung mit Kellers Schreinstatuen blickt man unwillkürlich nach Schwaben als der geistigen Heimat des Künstlers. Nicht nur das flau versonnene Antlitz der Madonna, der melodische, eher lyrische Schwung, der die Statuen durchzieht, oder die epische Breite, in der sie sich entfalten, weisen auf jene süddeutsche Kulturlandschaft hin, sondern auch der Faltenstil. Im Gegensatz zu den Rheinlanden, wo man die Faltenmotive dynamisch als Dominante durchzuführen liebte, muten Kellers Statuen trotz dem aufgewühlten Faltenstil wie ein spätgotisches Netzgewölbe an, in dem sich alles gleichsam an Ort bewegt, ohne daß ein bestimmter Bewegungsfluß in eine Richtung triebe. Bei Keller heben sich höchstens Säume wie Melodien über die Begleitmusik des knitterigen Gefältels. Diese durchaus gotische Haltung, die jegliche Konzession an das Körpergefühl der Renaissance versagt, weist dann im besonderen auf das Ulm des ausgehenden Mittelalters, das sich nach Multscher in zunehmendem Maße in die naturferne Geistigkeit der Spätgotik zurückzog.

Dieser Prozeß hatte in Ulm hauptsächlich mit Jörg Syrlin dem Jüngeren eingesetzt, auf dessen Kreis denn auch ein Grundmotiv von Kellers Faltenstil hinweist. Es ist die Art, wie das von Gertrud Otto als «Brücke» bezeichnete Faltenmotiv[55] abgewandelt wurde. Seitlich quer zusammengerafft, ergab diese «Brücke» bei fallenden Rückenhälften jenes Relief von geneigten Dreieckflächen, das bei Keller so sehr an zerknitterte Metallfolie denken läßt (Abb. 26). Das Faltenmotiv war am Oberrhein schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts aufgetaucht[56], im Gegensatz zu Schwaben dann aber zugunsten großer linearer Faltenzüge in den Hintergrund getreten. In Ulm ist die genannte Entwicklung des Motivs

Abb. 19 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Zustand 1869–1932

Abb. 20 Jakob Kaschauer: Madonna des ehemaligen Hochaltars im Freisinger Dom aus dem Jahr 1443. Man vergleiche den herben «realistischen» Umriß mit der fließenden Kontur von Kellers Madonna

Abb. 21 Ernen. Madonna vom alten Hochaltar (um 1525) (Ausschnitt)

noch innerhalb der Statuen zu verfolgen, die Gertrud Otto dem Meister Syrlin selbst zuschreibt[57]. Daß Jörg Keller in der Syrlinschen Nachfolge steht, beweisen dann die vielen Anklänge seines Faltenstils an die Daniel Mauch zugewiesenen Werke[58]. Man vergleiche etwa den Kaselflügel des hl. Matthias im Altar der Pfarrkirche von Wippingen[59].

Ein weiteres für Keller sehr bezeichnendes Faltenmotiv sind die bereits genannten steifen Röhrenrücken (Abb. 4). In dieser Härte trifft man sie in der Ulmer Kunst kaum an[60]. Ob hier Keller auf den blockhaften Stil der Jahrhundertmitte zurückgriff? Vielleicht über Michael Pacher, an den Kellers Vorliebe erinnert, solche Röhren als geschlossene Rahmen für die Figur zu benützen, indem er sie deren Kontur entlang führte. Michael Pacher hat dieses Motiv zeitweise fast aufdringlich verwendet[61]. Und wenn bei Keller einzelne Partien dieser Röhren, wie etwa am rechten Mantelrand der Münsterer Madonna, geradezu bayrisch anmuten, so kann das wiederum für eine geistige Anleihe bei Michael Pacher sprechen, hat dieser Meister doch im Christus seiner *Hochzeit zu Kanaa*[62] des St.-Wolfgang-Altares das für die großen Madonnen des Hans Leinberger so typische Röhrengestänge beinahe wörtlich vorweggenommen.

Der konservative Rückgriff auf die Typengesichter des weichen Stils ließe Keller endlich auch als seeschwäbischen Künstler erscheinen, wollte man als Parallele Ruß' Schreinstatuen im Churer Hochaltar heranziehen.

Aber Kellers Kunst wird von einem viel stärkeren Spannungsgefälle beherrscht als jene des J. Ruß. Den Typenköpfen der jugendlichen Heiligen stehen die expressiven Antlitze des leidenden hl. Sebastian und der greisen hl. Anna gegenüber. Und damit rühren wir an ein letztes, vielleicht entscheidendes Charakteristikum von Kellers Kunst. Sein Werk lebt trotz der lyrischen Verträumtheit, die den Schrein erfüllt, aus überraschenden Gegensätzen. Neben dem unsteten Gefältel der geknickten «Brücken» stehen lange, harte Faltenröhren, neben schwerelosen kalligraphischen Säumen gibt es Säume so hart wie Sensenklingen (Abb. 4). Hat er die Mutter Anna

Abb. 22 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Kopf der hl. Barbara (Schreinfigur)

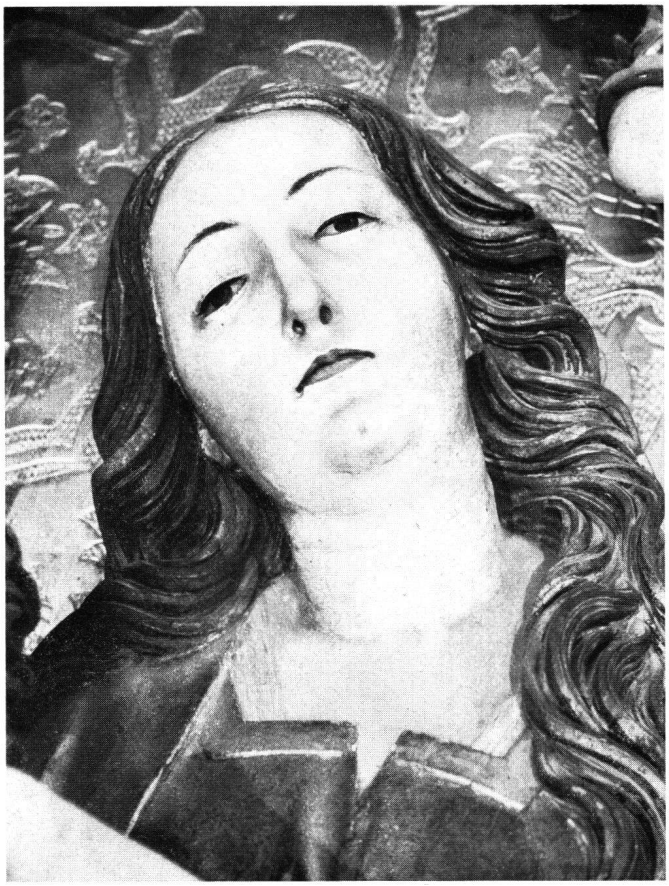

Abb. 23 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Kopf der Muttergottes (Schreinfigur)

fast vollständig ausgehöhlt, so daß spätgotisches Dunkel der Nicolaus-Gerhaert-Generation darin nistet, entwikkelt er die Madonna reliefhaft flach und breit.

Dabei drückt sich seine Spannung ausschließlich in abstrakten Motiven aus. Den Zwiespalt zwischen gotischem Linearismus und neuem Körpergefühl der Renaissance, wie er die Nürnberger Kunst prägt, kennt Keller nicht. Die Expressivität des Leidens und des Alters bestreitet er mit linearen Mitteln. Und während in Riemenschneiders Gesichtern jede Fiber bebt, zieht Keller die Chiffren des Leids und des Alterns in recht reglose Antlitze.

Genealogische Einordnung des Altares

Nach Schwaben weist denn auch der Aufbau des Retabels. Wenn man sich auf W. Paatz[63] stützen darf, der, freilich weitgehend mittels Rekonstruktionen, als erster eine klare formale Filiation in die süddeutschen Schnitzaltäre bringt, leitet sich der Aufbau von J. Kellers Altar zur Hauptsache von angestammten Ulmer Motiven der Multschernachfolge her sowie aus Motiven, welche die späteren Ulmer Meister J. Syrlin der Ältere und Michael Erhart vom Konstanzer Hochaltar des Nicolaus Gerhaert von Leiden übernahmen.

Multscherisch oder der unmittelbaren Multscher-Nachfolge verpflichtet wären die von Burgund her übernommenen Figürchen in der Rahmenleiste, die Staffelung der Schreinfiguren, die Flankenheiligen in Baldachintabernakeln, die überhöhte Mittelnische des Schreins, das Dreiturmgesprenge und schließlich die Fünfzahl der Schreinfiguren.

Im Gegensatz zur Multscher-Tradition, die durch Gemälde an den Innenseiten der Flügel einen gewissen Kontrast zu den Schreinstatuen anstrebte, ginge das Motiv der zwei übereinander angeordneten Flügelreliefs und vielleicht auch jenes der Marienkrönung zwischen Einzelstatuen im Gesprenge auf den untergegangenen Hochaltar des Konstanzer Münsters von Nicolaus Gerhaert zurück. Selbstverständlich wäre in diesem Falle eine unmittelbare Beeinflussung durch das Konstanzer Retabel möglich gewesen. Da aber Jörg Keller die Motive mit Ulmerischem verquickt, wie dies ähnlich im Riß Jörg Syrlins des Älteren für den Hochaltar des Ulmer Mün-

Abb. 24 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Kopf der Mutter Anna (Schreinfigur)

sters aus dem Jahre 1473 der Fall ist, könnten ihn die genannten Einflüsse auch über Ulm erreicht haben. Dies um so eher, als weitere Entsprechungen zu Altarwerken der Erhart und Syrlin vorliegen. Wie J. Syrlin auf seinem Riß die Baldachinräume der Schreinstatuen durch Säulchen trennt, scheidet sie J. Keller durch Dienste vor Rücklagen, und die Verwandtschaft des Münsterer Altares mit dem Blaubeurener Altar von Erhart ist augenfällig.

Die meisten der oben genannten, von Ulm und Konstanz hergeleiteten Motive finden sich auch in den großen Altarwerken des Michael Pacher, so die Flankenheiligen, die Flügelreliefs, die Staffelung der Sockel, das Dreiturmgesprenge, die Krönungsgruppe Mariä zwischen Einzelstatuen im Gesprenge, ja die Pacher-Altäre bieten sogar noch weitere Entsprechungen, wie die gemalten Heiligen auf der Retabelrückwand[64] oder den Maßwerkkamm[65] auf dem Schrein. Da aber Pacher, wie überdies auch der Meister des Kefermarkter Altares – immer nach Paatz –, ihrerseits vom Multscherschen Ulm und dem Konstanzer Retabel abhängig sind und Kellers Faltenstil mehr nach Ulm als auf Pacher weist, rückt wiederum die Stadt Multschers ins Blickfeld. Gerade Pacher und der Kefermarkter Meister belegen anderseits die Tatsache, daß die verschiedenen den süddeutschen Schnitzaltar beherrschenden Formgedanken eine zu allgemeine Verbreitung gefunden hatten, als daß sie ganz überzeugend auf Leitbilder zurückzuführen wären.

Am ulmerischen Geist des Jörg Keller wird dennoch nicht zu zweifeln sein. Es sprechen zu viele Kriterien dafür.

Weitab von allem Provinzialismus und in höchster Qualität vorgetragen, weist Kellers im Gotischen beharrende Kunst auf eine Metropole. Der Münsterer Altar setzt den Altartyp der Erhart-Zeit geradezu unverändert fort, während z. B. der im Stil der Statuen altertümlichere Churer Altar des Jakob Ruß aus den Jahren 1486–92 (!) im Aufbau und besonders in der Ikonographie viel eigenwilliger ist und Yvo Strigel im Retabel von Sta. Maria (Calanca) den herkömmlichen Altartyp mit den fünf Schreinfiguren aufgibt, um, vielleicht niederländischen oder niederdeutschen Vorbildern folgend, Reliefs in den Schrein aufzunehmen.

Als bedeutender Vertreter der Ulmer Kunst – wenn nicht gar als Ulmer in Luzern[66] –, aber mit wachem Sinn für Anregungen auch aus anderen Teilen Süddeutschlands[67] hat Jörg Keller dies Altarwerk für das mit den Waldstätten befreundete Goms geschaffen. Die Münsterer Schreinstatuen übertreffen die Figuren der seeschwäbischen Strigel und Ruß in dem Maße an spätgotischer Geistigkeit und Qualität wie ihr Meister dem Herzen Schwabens näher stand. Die Hoheit der Figuren und die Ausdruckskraft ihres Faltenstils reihen Keller unter die ganz Großen seines Faches. Der Künstler verdient es, in einem Zuge mit Veit Stoß, Hans Leinberger u. a. genannt zu werden. Wenn ihm diese Ehre bislang nicht widerfahren ist, liegt es an historischen Umständen. Sein Altarwerk in Münster lag noch abseits der Wege, als die Kunstgeschichte die großen Namen beschwor. Schwerer wiegt, daß der Altar als einziger gesicherter Zeuge von Kellers Schaffen die Jahrhunderte überdauert hat[68]. Aber dieses Werk lobt den Meister.

ANMERKUNGEN

[1] Sigismund Furrer: *Geschichte, Statistik und Urkundensammlung über das Wallis*, Bd. II, Sitten 1852. Mit später eingefügten Zeichnungen von Emil Wick. S. 54/55. Universitätsbibliothek Basel. Zitiert: Furrer.

[2] Die Maße sind dem Werk von Josef Schmid entnommen. Josef Schmid: *Jörg Keller, Hans Viktor Wegmann, Niklaus Hartmann. Drei Luzerner Künstler und deren Werke in der Pfarrkirche Unserer Lieben Frau und in der St.-Peters-Kirche Münster im Oberwallis (Goms)*. Quellen und Forschungen zur Kulturgeschichte von Luzern und der Innerschweiz, Bd. I, Luzern 1948, S. 49. Zitiert: Schmid.

[3] Das obere klein versproßte Fenster in der Frontseite ist neu

eingefügt worden. Erneuert ist auch die Fahne mit den unmittelbar auf Holz gemalten gekreuzten Degen, dem Wappen der Familie Werlen (?). Im übrigen dürfte der Turm zum Originalbestand gehören.

[4] Das Altargehäuse wurde bei der Restaurierung von 1932 durch Kunstmaler Julius Salzgeber überholt. «Erneuerung nebst Vergoldung des ganzen Altares. Für Vergoldung Fr. 3000.—.» (Kirchenarchiv Münster, G 52.) Kirchenarchiv wird fortan zitiert: KA.

[5] Hl. Barbara: «DV HAST VNS MACHT 1509 MARIA ZART VON EDLER ART EIN ROS ON ALLEN...» «...MARIA...OWI(?)RLMNRL».
Hl. Anna: «...ARIA OR(?)A(?) P(?)R(?)O(?)...VOT SNT ANNA SAL(?)V(?)T(?)» «T.W.R.G(C?)RAN VON MIR IN MINEM STERB(?)...GLOR».
Hl. Johannes Ev.: «BIST UN(?)S(?)...» Alles übrige ist nicht mehr lesbar.
Für E und Z wurden nicht gewöhnliche Kapitale gewählt.

[6] Der Buchstabe C oder G ist im Künstlermonogramm auf der bemalten Rückseite des alten Altarflügels vielleicht enthalten (vgl. Abb. 16).
Ähnlich geheimnisvolle Wörter, in denen man die Signatur des Meisters vermutet, stehen am Mantelsaum Mariens im Gemälde der Geburt des Franziskaneraltares von Freiburg i. Üe. aus der Zeit um 1480. (Maurice Moullet: *Les maîtres à l'œillet*. Basel 1943, S. 32/33.) Besteht vielleicht ein Zusammenhang zwischen den Wörtern GRIN (am Franziskaneraltar) und C(G?)RAN (am Münsterer Altar) im Sinne einer üblichen Wendung bei solchen Inschriften?

[7] Beide Wappen sind identisch, da die Großpfarrei mit dem Gebiet des Zenden (politisch weitgehend selbständiger Bezirk des alten Wallis), in unserm Falle allerdings nur des Obergoms, zusammenfiel.

[8] Die Zeichen sind abgebildet in: Schmid, S. 33. In diesem Werk sind alle Malereien der Altarrückseite abgebildet.

[9] E. Panofsky: *Imago Pietatis*. Festschrift für Max J. Friedländer. Leipzig 1927, S. 276 und 293.
Nach K. Künstle sollen auch die in der nordischen Kunst so beliebten «Arma Christi» auf die Kirche St. Croce in Jerusalemme zurückgehen, wo alle Passionsinstrumente verwahrt und verehrt wurden. (K. Künstle: *Ikonographie der Christlichen Kunst*, I, Freiburg i. Br. 1928, S. 488.)

[10] Walter Hugelshofer: *Einige Luzerner Maler im I. Viertel des 16. Jahrhunderts*. In: *Aus Geschichte und Kunst*. Stans 1928, S. 306. Vgl. auch Schmid, S. 31, Anm. 1, wo hypothetische Zuweisungen weiterer Forscher aufgeführt sind.

[11] Josef Meder: *Dürer-Katalog*. Wien 1932, S. 167.

[12] Dürer dürfte das Motiv von der flämischen Malerei übernommen haben, wo es Rogier van der Weyden z. B. im Miraflores-Altar (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) verwendet hat. (E. Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, London 1958, Tafel 180, Abb. 318.)

Abb. 25 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Faltenmotiv des fliegenden Mantelzipfels der Muttergottes (Schreinfigur)

Abb. 26 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Faltenmotiv des Mantels der Mutter Anna (Schreinfigur)

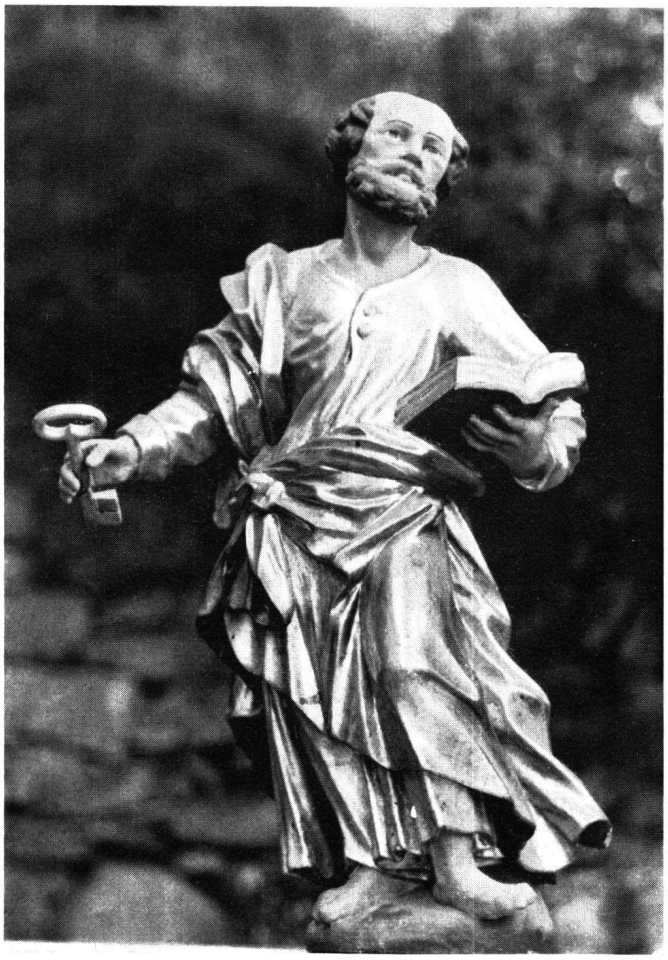

Abb. 27 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Hl. Petrus. Zum Altarfuß des Bildhauers Johann Sigristen von 1697 gehörende (?) Statue; wiederverwendet in der neugotischen Tabernakelzone von 1869 (vgl. Abb. 19)

[13] CURT GLASER: *Hans Holbein d. Ältere*. Leipzig 1908, Taf. XIV (München, Alte Pinakothek). Auf diesem Gemälde steht Maria – wie in Münster – vor dem Portalgeläufe.

[14] Um 1510 kehrt das Motiv im luzernischen Raume wieder (Altarflügel aus der ehemaligen Spitalkirche. Luzerner Privatbesitz. A. REINLE: *Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, II, Basel 1953, S. 268; Abb. in Bd. III, Basel 1954, S. 306, Abb. Nr. 266). Unter Holbeinschem Einfluß oder unterm Einfluß unseres Malers?

[15] JOH. FLEISCHLI: *Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg*. In: Freiburger Geschichtsblätter, XIX, 1912, S. 54 und Taf. XIV.

[16] Freundlicher Hinweis von Br. Stanislaus Noti, O. Cap.

[17] Auch die Biblia pauperum wählte für ihre typologischen Vergleiche mit Vorliebe äußerlich ähnliche Situationen der handelnden Personen, was Gerhard Schmidt «Situationsreime» nennt. (G. SCHMIDT: *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*. Graz/Köln 1959, S. 109 und 116.)
In einem Altar des Archäologischen Museums Madrid aus dem Anfang des 16. Jh. kommt das Motiv auf den Altarflügeln vor. (BEDA KLEINSCHMIDT: *Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*. Düsseldorf 1930, S. 289, Bild 205.)

[18] Dürer hatte diese beiden Themen bereits gestaltet. Verkündigung an Joachim 1503–04 (BARTSCH 78), Geburt Mariä um 1503 (BARTSCH 80); letztere viel- und kleinfigurige Szene dürfte unserem Maler freilich weniger entsprochen haben.

[19] J. LAUBER: *Verzeichnis von Priestern aus dem deutschen Wallis*. Blätter aus der Walliser Geschichte, IV, 1, 1909, S. 78.

[20] KA. Münster, F 1. «Im Jahre des Herrn tausend fünfhundert neun, an der Vigil des heiligen Apostels und Evangelisten Matthäus, ist im Chor der genannten Kirche der Jungfrau Maria der Altar mit den Statuen aufgerichtet worden; er war um den Preis von achthundert rheinischen Gulden gekauft worden, die Auslagen, ihn von der Stadt Luzern hierher zu führen, nicht mitberechnet.»

[21] Aus den Jahren 1503–09 sind neun testamentarische Schenkungen an den Altar bekannt (KA Münster, B 2), darunter auch von einem Pestkranken (St. Sebastian!). (Freundliche Mitteilung von Br. Stanislaus Noti, O. Cap.)

[22] Das auf dem Schild des Engels eingeritzte Wappen scheint original zu sein. Auffallenderweise äußerte aber Emil Wick, der Kenner von Heraldik, er könne dieses Wappen nicht deuten, und stellte auf seiner Zeichnung auch tatsächlich ein anderes Wappen dar, eines mit Vertikallinie des gespaltenen Wappens und Ständer-Diagonallinie rechts. (FURRER, [E. WICK], S. 54/55, im besondern 54 C.) Vgl. Abb. 17.
Das Pfarrei- oder Zendenwappen steht auch an der ersten Tartsche der Baldachinzone rechts von der Muttergottes-Statue. Vgl. Anm. 7.

[23] KA Münster, D 131.

[24] KA Münster, D 56b.

[25] Manches spricht dafür, daß beim Neubau der Kirche 1664–78 auch der gotische Chor erhöht wurde: Oberlichtzone mit niedrigen barocken Rundbogenfenstern; an der linken Chorwange andersfarbener Giltstein bis auf eine bestimmte Höhe aller Dienste, im Dachstuhl der Sakristei sichtbare Baunaht.

[26] Die Synode von Sitten (1626) verordnete, der Tabernakel solle nach römischer Sitte auf dem Altar stehen. (J. BRAUN: *Der christliche Altar*, II, München 1924, S. 59.) Nichtsdestoweniger ließ man 1684 in Saas-Grund noch ein aufwendiges Sakramentshäuschen in Tuff hauen.

[27] EMIL WICK schreibt in den Jahren 1864–67: «Anno 1810 wurde er [der Altar] so umgestaltet wie er jetzt (siehe das Chor) aussieht.» FURRER, S. 54/55. Vgl. Abb. 17.

[28] «Ein wahres Prachtstück aber ist der Altar so gut als möglich dargestellt fig 18.» (Ebenda.) Fig. 18 ist nun aber eben diese zweite Zeichnung. Vgl. Abb. 18.
Die damals gewiß noch erhaltenen, aber wohl im schwer zugänglichen Gewölbe der obern Sakristei aufbewahrten beiden Flügel bezog er in seine Rekonstruktion nicht ein, ebensowenig Fragmente des Gesprenges.

[29] Dies widerfuhr in historistischer Zeit auch andern Altären des Oberwallis, so den Hochaltären von Naters und Saas-Grund.

[30] KA Münster, G 52.

[31] Heute im Dachraum der Sakristei aufbewahrt.

[32] Der hl. Ludwig und der hl. Josef stehen heute in den Seitennischen des Altares der St.-Peters-Kirche von Münster, die übrigen werden im Dachraum der Sakristei aufbewahrt.

[33] Vielleicht nach dem Vorbild des Blaubeurener Altares. Im Pfarrarchiv von Münster fand sich eine ältere Photographie dieses Altares.

[34] Im Dachraum der Sakristei, wo das neugotische Zwischengeschoß aufbewahrt wird, fehlen denn auch jegliche Baldachine. Um 1933 betrachtete man dieses Fialenwerk des neugotischen Tabernakelgeschosses als ursprünglichen Bestand aus dem alten Gesprenge. («Die Fialen, Spitztürmchen, die vom Altarabschluß mißratenerweise über den früheren Zopfaltar gesetzt wurden, kamen wieder an ihren alten Standort.»

[PETER MARIE CONCINA: *Chor und Hochaltar der Pfarrkirche U.L.Fr. in Münster nach der Restauration.* Walliser Volksfreund, 14, 6. Febr. 1933, Nr. 15.])

35 Auf Grund der 1697 mit Meister Joh. Sigristen getroffenen Abmachung, beim neuen Altarfuß «alles undt jedes dem großen undt alten werk so vill als miglich glich in den laub wercken zu schnitzlen», muß zumindest in Erwägung gezogen werden, daß 1932 auch historisierende Teile aus der Barockzeit wieder hätten verwendet werden können.

36 Daß sie bei den voraufgehenden Altarumbauten nicht Verwendung fanden, brauchte indessen nicht zu überraschen, da sie die unmittelbar auf den Schrein gesetzten Statuen zu sehr verdeckt hätten. Jedenfalls bestehen auch sie aus älterem Holz. Eine Untersuchung der Gesprenge-Rückseite (zusammen mit Schreinermeister Adrian Weger) ergab, daß dies für die meisten wesentlichen Partien zutrifft. Ein endgültiger Entscheid darüber bleibt freilich einer gelegentlichen Renovation des Altares vorbehalten.

37 Nach J. Schmid waren 1932 noch beide alten Altarflügel vorhanden. (SCHMID, S. 29.) Vom Schicksal des zweiten Flügels ist nichts bekannt; er ist verschollen, wahrscheinlich zerstört.

38 Vgl. Churer Hochaltar von 1492.

39 Abbildungen in: GERTRUD OTTO: *Die Ulmer Plastik der Spätgotik.* Reutlingen 1927. Madonna aus St. Ulrich, Abb. 71, Madonna im Nationalmuseum München, Abb. 74.

40 Abbildung in: RUDOLF RIGGENBACH: *Les œuvres d'art du Valais au XVe et au début du XVIe siècle.* In: Annales Valaisannes, n°s 1–2, juin 1964, fig. 40.

41 Freundlicher Hinweis von Engelbert Schuwey, Jaun. Abb. in: Freiburger Nachrichten, Jg. 102, 25. Juni 1965, Nr. 143.

42 HANS AURENHAMMER: *Lexikon der christlichen Kunst,* Bd. I, Wien 1961, S. 173.

43 RIGGENBACH (vgl. Anm. 40), S. 216–220. Nach der drastischen Jesse-Darstellung des Jahres 1495 am Lettner der Französischen Kirche zu schließen, liebte man damals auch in der Stadt Bern das Motiv. *(Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern,* Bd. V, Basel 1969, S. 127 [LUC MOJON]). J. Baum lehnt diese Zuweisung ab und vermutet im Altarschrein eher ein oberrheinisches Kunstwerk. (J. BAUM: *Zum Werke der Bildhauer Erhart Küng, Albrecht von Nürnberg, Jacob Rueß und Hans Geiler.* In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 2, 1940, Heft 1, S. 62/63.)

44 HANS ROTT: *Quellen und Forschungen zur Südwestdeutschen und Schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert,* III. *Der Oberrhein.* Stuttgart 1938, S. 139 und 150/151.

45 1932 empfand man den aus der Brust herausspriießenden Zweig als zu drastisch und schnitt ihn weg. Die Schnittstelle ist gut sichtbar.

46 Abbildungen: (Xanten) J. BRAUN: *Der Christliche Altar.* München 1924, Taf. 264; (Stöckenburg) J. BAUM: *Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters.* Tübingen 1925, Abb. 67; (Gmünd) ebenda, Abb. 76.

47 Abbildungen bei SCHMID.

48 Ergänzende Abbildungen ebenfalls bei SCHMID.

49 OTTO (vgl. Anm. 39), (Augsburg) Abb. 71, (Feldhausen) Abb. 72, (München) Abb. 74, (Detroit) Abb. 96.

50 Vgl. die Madonna vom Prager Stadthaus aus der Zeit um 1381. *De Boheemse Primitieven. Gotische Kunst in Tsjechoslowakije 1350–1420* (Katalog zur Ausstellung vom 8. Juli–11. Sept. 1966 im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam), Abb. 5.

51 EBERHARD LUTZE: *Veit Stoß.* (Deutscher Kunstverlag), o. O. 1952, S. 8.

52 Sehr auffallend bei Maria mit Kind (1520). Victoria and Albert Museum, London. Abb. bei TH. MÜLLER: *Deutsche Plastik. Renaissance und Barock.* Königstein im Taunus 1963, S. 33.

53 Vgl. JUSTUS BIER: *Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst.* Bonn 1922, Abb. 47 (Krönung Mariä aus der Dominikanerkirche, Germ. Museum, Nürnberg) und Abb. 61 (Schrein des Schwabacher Hochaltares).

Abb. 28 Münster. Pfarrkirche, Flügelaltar. Hl. Paulus. Pendant zur Statue des hl. Petrus (Abb. 27)

54 Abbildungen bei OTTO (vgl. Anm. 39), Abb. 366 (Altar von Bieselbach), Abb. 368 (St. Rochus des Hochaltares von Geislingen), Abb. 370 (St. Matthias im Altar [1505] von Wippingen), Abb. 373 (Anna selbdritt im Germanischen Museum, Nürnberg).

55 OTTO (vgl. Anm. 39), S. 122, Abb. 127b.

56 Z. B. am Kleide der Muttergottes in der Anbetung der Heiligen Drei Könige aus der Straßburger Kartause, um 1450–60. *(Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530.* Karlsruhe [1970], Abb. 6); sofern Zuweisung und Datierung stimmen.

57 So bei der Madonna von Eglingen (OTTO [vgl. Anm. 39], Abb. 166) und bei der Maria vom Flügel der Geburt des Hochaltares der Pfarrkirche von Reutti (Abb. 186).

58 Auffallenderweise schreibt J. Baum die von Gertrud Otto für J. Syrlin in Anspruch genommene hl. Sippe im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, samt dem Talheimer Altar Daniel Mauch zu. (J. BAUM: *Altschwäbische Kunst.* Augsburg 1923, S. 90/91 f.)

59 OTTO (vgl. Anm. 39), Abb. 370.

60 Das Motiv findet sich z. B. an den von Gertrud Otto dem Meister J. Syrlin selbst zugeschriebenen Statuen der hl. Cutubilla und Katharina der Ulrichskapelle von Adelberg. (OTTO [vgl. Anm. 39], Abb. 172.)

[61] Gemälde. Die hl. Augustinus und Gregor. Mittelstück des Kirchenväteraltares. Alte Pinakothek, München. Hier besonders am Engel. (HANSPETER LANDOLT: *Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter.* Genf 1968, Abb. S. 143.)

[62] ELISABETH LANDOLT: *Michael Pachers Flügelaltar in St. Wolfgang.* In: Du, 29, Dez. 1969, Abb. S. 983 (Aufnahme von Leonhard von Matt).

[63] WALTER PAATZ: *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik.* Heidelberg 1963. Zitiert: PAATZ.

[64] Nach Marie Schuette sind gemalte Einzelfiguren von Heiligen auf der Schreinrückwand ein Charakteristikum der großen Ulmer Altäre. (MARIE SCHUETTE: *Der Schwäbische Schnitzaltar.* Straßburg 1907, S. 26.)

[65] Vgl. S. 206.

[66] Überdies weist Walter Hugelshofer auch auf ulmerische Einflüsse in der spätgotischen Malerei Luzerns hin. Er nennt in diesem Zusammenhang den «Meister der Altarflügel von Kerns» (um 1480) und den bedeutenden «Meister der Pietà». (WALTER HUGELSHOFER: *Einige Luzerner Maler im I. Viertel des 16. Jahrhunderts. Aus Geschichte und Kunst.* Stans 1928, S. 302 und 307.)
Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren z. B. in Freiburg i. Üe. alle namhaften Künstler süddeutscher Herkunft. (MARCEL STRUB: *La sculpture fribourgeoise du XVIe siècle.* In: Annales Fribourgeoises, XLII, 1956, S. 76.) Die Tatsache, daß Jörg Keller mit den Eidgenossen gegen Bicocca zog, spricht nicht gegen süddeutsche Herkunft, waren doch auch Hans Geiler und Hans Gieng in den Freiburger Rodeln aufgeführt. (Ebenda, S. 82 und 85.)

[67] Das kleine dramatische Intermezzo zwischen Mutter Anna und dem Jesuskind, ungeachtet der trennenden Säulchen, oder die als Greisin geschilderte Mutter Anna überraschen bei einem Vertreter der Ulmer Kunst. Die übrigen Schreinfiguren dösen jedoch noch versonnener in ihren Nischen als jene des Blaubeurener Altars, die wie aufgeschreckt ins Kirchenschiff hinausblicken.

[68] Im selben Jahr (1509) beschaffte sich die Kirche von Münster zwei weitere noch erhaltene Kunstwerke, das große *Kruzifix* und den *Ölberg* (Abb. bei SCHMID). In einer fast zeitgenössischen Chronik folgt die entsprechende Notiz unmittelbar auf jene Eintragung, die von Kauf und Eintreffen des Hochaltars berichtet. Wenn die Stelle klar als neuer Passus abgehoben ist und im Text jeglicher Hinweis auf einen Zusammenhang mit dem Hochaltar fehlt, so fällt anderseits auf, daß die Eintragung ohne Jahrzahl angefügt ist, während die darauffolgende Notiz wiederum mit der gleichen (!) Jahrzahl 1509 beginnt.
Beim Kruzifix handelt es sich um ein wahres Meisterwerk. Auffallenderweise treten am Lendentuch die bei den Schreinstatuen vorherrschenden Faltenmotive der gestauchten und zusammengerafften «Brücke» nur vereinzelt auf und ist das im Schrein verwendete, bei Lendentüchern so verlockende Motiv der «fliegenden Fahnen» nicht ausgenützt; ferner übertrifft die lineare Schärfe im Antlitz des Gekreuzigten jene der Schreinstatuen.
Ähnlich steht es mit dem Ölberg. Von den übrigen Statuen der Gruppe hebt sich die Christusfigur durch feiner artikulierte Falten ab, die zahlreiche Entsprechungen zu jenen der Schreinstatuen aufweisen; hingegen scheint uns das Antlitz Christi weder die elegante Flauheit noch die lineare Feinheit von Kellers Figuren zu besitzen.
Beide Werke sind unverkennbar schwäbisch, dürften aber nur mit Vorsicht Jörg Keller und seiner Werkstatt zuzuweisen sein. Ganz eng verwandt mit dem Münsterer Kruzifix ist das herrliche Chorbogenkruzifix von Raron.
Man hat zu wiederholten Malen versucht, dem Meister auf Grund stilistischer Vergleiche weitere Werke zuzuschreiben. So JOS. SCHMID und J. BAUM: *Die Luzerner Skulpturen bis zum Jahre 1600.* Luzern 1965. Unseres Erachtens hält keine der Zuschreibungen einem wirklich kritischen Vergleich stand. Überzeugend läßt sich Kellerscher Einfluß nur nachweisen: beim Meister des epistelseitigen Altarschreins in der St.-Martins-Kirche von Kirchbühl (BAUM Taf. 117, Abb. 230, und Taf. 118, Abb. 231), ferner in einer Statue Johannes des Täufers, A. Dätwyler, Altdorf (SCHMID [vgl. Anm. 2], Taf. 52), und in einem hl. Christophorus aus Binn, einer Statue von hoher Qualität, die heute das Treppenhaus des Bischofspalastes in Sitten schmückt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 5, 6: Heinz Preisig, Visp

Abb. 2, 3, 4, 9, 16, 22, 23, 24, 25, 26: H. H. Josef Sarbach, Unterems

Abb. 7, 8, 10, 12, 14: Hans A. Fischer, Bern

Abb. 11, 13: Staatl. Graphische Sammlung, München

Abb. 15: Sepp Rostra, Augsburg

Abb. 17, 18: Universitätsbibliothek Basel

Abb. 20: Helga Schmidt-Glaßner, Stuttgart

Abb. 21: Walter Furrer, Visp

Abb. 27, 28: Dr. Walter Ruppen, Brig