

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: 5 (1943)

Heft: 1

Artikel: Wilhalm Ziegler, der Meister von Messkirch

Autor: Baum, Julius

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162895>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

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

Wilhelm Ziegler, der Meister von Meßkirch

VON JULIUS BAUM

(TAFEL 11—17)

Der heutige Stand unserer Kenntnis der Werke des Meisters von Meßkirch wird im wesentlichen der im Jahre 1934 von Heinrich Feurstein veröffentlichten Abhandlung «Der Meister von Meßkirch im Lichte der letzten Funde und Forschungen» verdankt¹. Der objektive und zuverlässige Katalog dieser Arbeit liegt der vorliegenden Darstellung zu Grunde, die sich vor allem die Aufgabe stellt, aus dem seither erfolgten Funde der ersten zweifelsfrei signierten Tafel des Künstlers die Folgerungen zu ziehen. Da diese Signatur mit dem uns wohlbekannten Zeichen des Wilhelm Ziegler² übereinstimmt, so wird im folgenden geprüft, ob das Werk des Meisters von Meßkirch sich an die Schöpfungen Zieglers angliedern läßt. Hierbei werden die Ermittlungen Feursteins als bekannt vorausgesetzt und nur so weit erörtert, als der Verfasser genötigt war, zu ihnen Stellung zu nehmen.

Der Meister von Meßkirch trägt seinen Namen nach dem großen, vierteiligen, gemalten Altarwerk, das er im Auftrag des Grafen Gottfried Werner von Zimmern für die Stadtkirche von Meßkirch schuf. Gottfried Werner, geboren 1484, lernte am Hof des Herzogs Ulrich von Württemberg die Gräfin Apollonia von Henneberg kennen und vermählte sich 1512 mit ihr. Hatte schon seine Mutter, Margaretha von Öttingen, für deren Brüder Hans Schöffelin zahlreiche Altarwerke schuf, den Kunstsinn in ihm geweckt, so fühlte er sich erst recht seiner Frau gegenüber, deren Vetter der prachtliebende Kardinal Albrecht von Brandenburg war und deren Eltern Peter Vischer beschäftigten, zu einer seinem Geschlecht bisher fremden Repräsentation verpflichtet. Sie äußerte sich vor allem in der Betreibung seiner Erhebung in den Grafenstand, die durch Karl V. am 25. Mai 1538 vollzogen wurde, und in einem großen Aufwand für Kunstzwecke. 1527, zu einer Zeit, da infolge der Reformation das Bauwesen ringsum ins Stocken geriet, legte Gottfried Werner den Grundstein zum Neubau der Meßkircher Stadtkirche; 1538 erfolgte die Weihe. Gleichzeitig ließ er sein Schloßlein Wildenstein wohnlich ausstatten. Es nimmt nicht Wunder, daß ein so prätentios auftretender Herr, vielleicht auf Empfehlung der öttingischen Verwandten, einen eigenen Hofmaler in seine Dienste stellte. Dieser fertigte 1536, gleichsam als Probearbeit, ein kleines Retabel für die Wildensteiner Schloßkapelle. Es ist das heute in der Donaueschinger Galerie verwahrte anmutige Triptychon, das im Mittelfeld die Muttergottes in der Glorie, umgeben von vierzehn Heili-

¹) Feurstein, Der Meister von Meßkirch im Lichte der letzten Funde und Forschungen, Oberrheinische Kunst, VI, 1934, p. 93 ff.

²) Baum, Hans Boden und Wilhelm Ziegler, Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK), Band 4, 1942, p. 47 ff.

gen des zimmerischen Hauses zeigt, auf den Flügelinnenseiten die knieenden Stifter von einer prächtigen Renaissancearchitektur, außen den Ölberg, auf den festen Flügeln Christi Abschied von der Mutter und seine Gefangennahme. Die Inschrift bezeichnet, vielleicht infolge nachträglicher Änderung, Gottfrid Werner schon als Grafen; doch entspricht das noch freiherrliche Wappen dem Entstehungsdatum 1536. Gehört das Werk in seinem farbigen Reiz und dekorativen Reichtum zu den liebenswürdigsten Arbeiten der deutschen Renaissance, so überrascht bei näherem Hinsehen der Künstler gleichwohl durch einen ungewöhnlichen Grad von Erfindungsarmut. Die Madonna geht auf Dürers Maria mit der Sternenkronen (B. 31) zurück, die Passions-szenen lehnen sich an Blätter der Kupferstichpassion und des Marienlebens an, benutzen zugleich aber die dem Hans Wydiz zugeschriebenen Holzschnitte zu den *Meditationes de vita, beneficiis et passione Jesu Christi* (Augsburg, Grimm und Wirsung, 1520). Für die Renaissancearchitektur lieferte H. S. Beham die Vorlagen³.

Das große Hochaltarwerk für die Kirche in Meßkirch ist durch das neue, gevierte gräfliche Wappen als eine Schöpfung gekennzeichnet, die frühestens 1538 vollendet sein kann. Paul Ganz, der den früher in der Dresdner Sammlung Grahl verwahrten reichen Rahmenentwurf für das Basler Kupferstichkabinett erwarb, hat das Verdienst, das stattliche Denkmal richtig rekonstruiert zu haben⁴. Der dreiteilige Rahmen umschloß im Mittelfeld die Anbetung der Könige (Abb. 1; heute allein noch in Meßkirch, während die übrigen Tafeln in die Museen von München und Donaueschingen und in die Sammlung v. Pannwitz in Hartekamp gelangt sind). Die Mitteltafel umgaben bewegliche Flügel, die innen das knieende Stifterpaar mit den Heiligen Martin und Johannes d. T., außen die Heiligen Werner und Maria Magdalena darstellen. Als Standflügel umrahmen Bilder der Heiligen Christophorus und Andreas das Mittelfeld. Die Rückwand⁵ zeigt über einem von Renaissancelaubwerk umgebenen Kandelaber ein Medaillon des Ritters Tod, das, wie auch der Rahmenentwurf, auf Vorlagen Daniel Hopfers zurückgreift; die Einzelfiguren der Flügel boten weniger Gelegenheit zu Entlehnungen⁶.

Das Wildensteiner Triptychon und das große Meßkircher Altarwerk sind die einzigen fest datierbaren gemalten Schöpfungen des zimmerischen Hofmalers. Er hatte in der Folgezeit eine Fülle großer Aufgaben zu bewältigen und war zweifellos auf die Hilfe von Werkstattgenossen angewiesen. Feursteins Katalog zählt 103 Gemälde und 3 Zeichnungen auf, die, abgesehen von Qualitätsschwankungen, einen ziemlich einheitlichen Stil zeigen, also ungefähr gleichzeitig entstanden sind. Als wichtigste Werke seien hervorgehoben: Acht Passionsaltäre für die Kirche in Meßkirch, heute nach Berlin, Donaueschingen, Karlsruhe, Nürnberg, Warschau, Zürich und anderen Orten verstreut; die Passionsdarstellungen sind in starker Anlehnung an Vorlagen Dürers und Schöffelins geschaffen. Ferner der Falkensteiner Altar und die Kreuzigung für das Meßkircher Schloß, beide jetzt in der Donaueschinger Sammlung, endlich das nach Feursteins Vermutung frühestens 1538 gemalte Benedictusbild der Stuttgarter Galerie⁷. Alle Altarwerke sind nach dem gleichen Schema gebaut. Ein breites Mittelfeld mit erzählender Darstellung ist umrahmt von beweglichen und feststehenden Flügeln, worauf meist stehende Heilige dargestellt sind. In-

³) Einzelnachweise bei Feurstein, a. a. O., p. 127, 136.

⁴) Ganz, Der Meister von Meßkirch, 1916.

⁵) Sauer, Das Altarbild des Meisters von Meßkirch in der Stadtkirche zu Meßkirch, Zeitschrift für christliche Kunst, XXIX, 1916, p. 53ff.

⁶) In anderen Altarwerken sind sogar Einzelfiguren nach graphischen Vorlagen kopiert, im Falkensteiner Altar z. B. die Tafel mit den Heiligen Sebastian und Rochus nach Schöffelins Holzschnitt.

⁷) Feurstein, a. a. O., p. 102f., p. 131.

schrifttafeln finden, wie bei Schöffelin und Strigel, reichlich Verwendung. Im Hinblick auf die zahlreichen Inschriften ist das Fehlen deutlicher Signaturen verwunderlich.

Nicht vermögen wir Feurstein bei der Erörterung der Frage zu folgen, wann der erst um 1536 als zimmerischer Hofmaler auftretende Meister seine Tätigkeit im Donautal beginnt.

Pöllmann und Lange⁸ haben dem Künstler die das Marienleben und Heiligengruppen darstellenden Wandgemälde im Chor der Zisterzienserinnenkloster Heiligkreuztal bei Riedlingen zugeschrieben. Anfangs der dreißiger Jahre wurde im Chor gebaut; sechs Wappenscheiben, jetzt im Stuttgarter Schloßmuseum, wurden eingesetzt, von denen eine 1532 datiert ist⁹. Können auch die Scheiben nicht als Schöpfungen des Wandmalers gelten¹⁰, so steht andererseits nichts im Weg, die im Meßkircher Stil gehaltenen Wandgemälde als auf dem Weg nach Meßkirch entstandene Arbeiten des Meisters anzusehen.

Die Sigmaringer Schloßsammlung beherbergt ein aus der Burg Zollern stammendes Retabel mit geschnitztem Schrein in reicher Renaissancefassung¹¹. Die Skulpturengruppe stellt die Krönung Mariä dar. Die Flügel sind im Stile des Meisters von Meßkirch auf den Innenseiten mit den 0,80 m hohen, 0,30 m breiten Bildern von vier heiligen Jungfrauen bemalt, die jeweils einen Wappenschild betreuen. Wenn von dem oberen Bilde auf dem heraldisch rechten Flügel, das die hl. Apollonia mit dem hennebergischen Wappen zeigt und sich demgemäß auf die Gemahlin Gottfried Werners von Zimmern bezieht, auf die drei anderen Bilder geschlossen werden darf, so nehmen diese auf drei Damen Bezug, die sich, ihrer Herkunft nach, als Agnes von Werdenberg, Ursula von Limpurg und Barbara von Wertheim vorstellen¹². Leider entfällt, infolge irriger Identifikation, Feursteins wertvollste Stütze für die Vermutung, Apollonia habe sich mit den anderen Damen vereinigt, um ihrer Tochter Anna von Zimmern aus Anlaß ihrer Vermählung mit Graf Jos Niclas II. von Zollern am 13. Dezember 1531 das Retabel als Hochzeitsgabe zu stiften. Vielmehr macht der Stil der Bilder ihre Entstehung nicht vor dem Ende der dreißiger Jahre wahrscheinlich.

Bieten weder die Heiligkreuztaler Wandbilder, noch das Sigmaringer Retabel Anlaß, die Tätigkeit des Meßkircher Meisters im Donautal vor 1535 beginnen zu lassen, so scheinen zwei Bildnisse der vatikanischen Pinakothek aus historischen Gründen einer so späten Datierung zu widerstreben. Es handelt sich um die 0,32 m hohen, 0,21 m breiten Porträts des Grafen Eitelfriedrich von Zollern, der als Hauptmann der deutschen Landsknechte am 15. Januar 1525 vor Pavia durch Gift starb, und der Brabanterin Johanna van Witthem, Gräfin von Beersel, die sich 1526 in zweiter Ehe mit Graf Christoph von Werdenberg vermählte und 1536, zwei Jahre nach ihrem zweiten Gatten, ihr Leben beschloß (Abb. 2, 3)¹³. Eitelfriedrich ist in brokatenem Gewand mit rotem Barett dargestellt, energisch blickend, die Faust am Schwertgriff, Johanna mit vollen Wangen,

⁸) Pöllmann, Jerg Ziegler, der Meister von Meßkirch, und seine Tätigkeit in Heiligkreuztal, *Historisch-politische Blätter*, Bd. 142, 1908, p. 420ff. – Lange, *Die Werke Multschers und des Meisters von Meßkirch in Heiligkreuztal*, *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte*, N. F. XVIII, 1909, p. 455.

⁹) Balet, *Schwäbische Glasmalerei*, *Kataloge der Altertümersammlung in Stuttgart*, II, 1912, Nr. 54.

¹⁰) Feurstein, a. a. O., p. 108.

¹¹) Feurstein, a. a. O., p. 105f.

¹²) Wenigstens Agnes von Werdenberg ist genauer bestimmbar. Sie ist, mit einem Schenken von Limpurg vermählt, die älteste Schwester des Grafen Christoph v. Werdenberg (gest. 1534), der sich 1526 mit der Witwe Eitelfriedrichs III. von Zollern, Johanna v. Beersel, verehelicht; vgl. Vanotti, *Geschichte der Grafen v. Montfort u. Werdenberg*, 1845, p. 464ff.

¹³) Voss, *Zwei unbekannte Hohenzollernporträts des Meisters von Meßkirch*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, III, 1910, p. 119. – d'Achiardi, *Guida della Pinacoteca Vaticana*, 1913, Nr. 276, 277. – Vanotti, a. a. O. gibt Johanna im Werdenbergstammbaum irrig den Namen Ursula, den Feurstein übernimmt. – Herrn Dr. Volbach in Rom sei für seine Bemühung gedankt, die Herkunft der Bilder zu ermitteln.

flach eingesenkten Augen und kleinem Munde in reich geschmückter Kleidung. Beide Bildnisse tragen oben den zollerischen Stamm- und Erbkämmererschild, der durch eine Girlande mit dem Schild der brabantischen Grafen von Witthem verbunden ist. Feurstein meint, daß die beiden Tafeln «in ihrer flauen Maché in keiner Weise auf den Meßkircher zurückgehen»¹⁴. Wir sind umgekehrt der Ansicht, daß sie den malerisch breiten Stil der sicheren Werke des Künstlers aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre zur Schau tragen. Da der Meßkircher, wie die Wildensteiner und Meßkircher Stifterbilder zeigen, sich als Porträtist nicht eben hervortut, sonst auch keine selbständigen Bildnisse gemalt hat, so mögen die vatikanischen Bildnisse von ihm oder Marx Weiß gefertigte Nachbildungen nach Originalen aus dem Beginn der zwanziger Jahre sein, in ihrer malerischen Haltung dem Geschmack der späteren Zeit angepaßt. Daß von einem so namhaften Heerführer, wie Eitelfriedrich es war, auch nach seinem Tode noch Bildnisse begehrt wurden, ist begreiflich. Ein Inventar des Schlosses Hechingen aus dem Jahr 1623 erwähnt unter anderen Contrafacturen unter Nr. 76 Bildnisse des «Graff Eitel Fridrich von Zollern und seiner Gemahlin Fürstin von Bersel»¹⁵; vielleicht waren es diese Bilder, die dem Kopisten als Vorlage dienten. Es ist in unserem Zusammenhang nicht belanglos, daß auch später noch solche Nachbildungen für die Ausschmückung der Räume des Hechinger Schlosses benötigt wurden. Unter den Hechinger Rentmeisterrechnungen des Jahres 1561 fand Hebeisen die folgende Ausgabe verzeichnet: «Item uf den 7. Tag Augusti wurden dem Meister Joseph dem mahler zu Balingen von meines gnäd. herrn Graf Carls herr vater Graf Itelfriderichen seliger gedechtnus contrafactur uf ein hilzin tafel 4 schuh hoch aufs fleißigst zu machen zahlt, laut zettels 29 fl. 4 kr.»¹⁶. Hebeisen erkennt in dieser Contrafactur des Meisters Joseph von Balingen das in der Sigmaringer Sammlung aufbewahrte 0,96 m hohe, 0,68 m breite Bildnis, das Eitelfriedrich in ähnlicher Haltung zeigt wie auf dem vatikanischen Porträt und auf die nämliche Vorlage zurückgehen könnte. Hier ist er in Halbfigur hinter einer Brüstung, von einem Renaissancebogen umrahmt, dargestellt; in den Zwickeln sieht man wiederum die Wappen von Zollern und Beersel (Abb. 4). Schon Rieffel¹⁷ betont, daß das Bild im Physiognomischen versagt, und bereits Feurstein hält es für eine Kopie. Ist Hebeisens Beziehung der zitierten Urkunde auf das Sigmaringer Bildnis richtig, so lernen wir in Joseph, Maler zu Balingen, der 1487 bis 1565 daselbst nachweisbar ist, und den Rott für einen Bruder des Marx Weiß hält¹⁸, weil dieser 1538–1542 bei ihm wohnt, einen Künstler kennen, der den Meßkircher Stil noch bis in die sechziger Jahre abwandelt.

II

Die Frage nach dem Namen des Meisters, der am Ende der dreißiger Jahre in zimmerischen Diensten so reizvolle Altarwerke schuf, entzog sich bisher einer zuverlässigen Beantwortung, weil, trotz den Inschriftandeutungen, mit denen einzelne Bilder versehen sind, deutlich erkennbare Signaturen fehlten. Pöllmann glaubte, auf einigen Gemälden geheimnisvolle Zeichen erkennen zu

¹⁴) Feurstein, a. a. O., p. 100.

¹⁵) Hecht, Forschungen zur schwäbischen Kunst- und Baugeschichte, 1940, p. 81 ff.

¹⁶) Fürstl. Archiv Sigmaringen, Rentmeistereirechnungen Hechingen, Rubr. 128, Nr. 45. Hebeisen, Fürstl. Hohenzollerisches Museum Sigmaringen, Katalog, 1932, p. 5.

¹⁷) Rieffel, Das Fürstl. Hohenzollerische Museum zu Sigmaringen, Städeljahrbuch, III/IV, 1924, p. 65.

¹⁸) Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte, Bodenseegebiet, Text, 1933, p. 158 ff.

können, die er auf Jerg Ziegler deutete¹⁹. Günstigsten Falles²⁰ darf man in ihnen Kryptogramme eines Mitarbeiters sehen, gewiß jedoch nicht Handzeichen des führenden Meisters. Die Suche nach dem Künstler hat nunmehr eine entscheidende Wendung genommen. In einem kleinen Pariser Kunstladen, nahe der Madeleine, fand Paul Wescher 1938 eine deutlich signierte Tafel des Meisters von Meßkirch²¹. Das Bild wurde 1941 von der Berliner Kunsthandlung Karl Haberstock erworben.

Die kleine Tafel (Abb. 5, 6, Maße 93,5 cm hoch, 68 cm breit), wohl Teil eines mehrgliedrigen Marienretabels, zeigt im Vordergrund, in einer mit prächtigem, hochrenaissancemäßigem Grotteskenornament geschmückten, tonnengewölbten Halle, die Begegnung Joachims und Annas. Der bärtige Greis umfängt die ihm entgegenkommende verschleierte Gattin, die den Kopf an seiner Schulter birgt. Hinter ihnen öffnet ein Rundbogen sich gegen eine Waldlandschaft; unter einem Baum sitzt mit erhobenem Arm ein Hirt, dem Engel der Vision Joachims nachschauend. Auf der anderen Seite der Halle gibt ein weiterer Bogen den Blick in zwei anstoßende Gemächer frei. In der hellen rückwärtigen Stube liegen auf einem Tisch Bücher, in denen Maria las. Sie hat sich soeben erhoben, um an der Seitentür des vorderen Gemachs den Engel zu empfangen, der ihr die himmlische Botschaft bringt. An der Decke dieses Raumes schwebt ein Leuchterweibchen. Es trägt einen Schild, gespalten von Rot und Silber, auf dem roten Feld unter einander drei silberne Schilde, die man als die Malerschilde verstehen könnte, die hier aber richtiger als Dachziegel, das redende Wappen der Ziegler²², zu erklären sein dürften, während das silberne Feld das wohlbekannte Monogramm des Wilhalm Ziegler zeigt, ein Z, dessen oberer Schenkel durch einen senkrechten Strich gekreuzt wird (Abb. 7).

Die Nebeneinanderstellung der beiden gleichartigen Szenen der Heilsgeschichte auf einem Bilde gibt zu ikonographischen Erörterungen keinen Anlaß; sie war im Volksbewußtsein lebendig. Auch über den Stil des Bildes ist ein Zweifel nicht möglich. Es ist, wie schon Wescher feststellt, die Formgebung des Meisters von Meßkirch, die hier rein zum Ausdruck kommt: die vollen Körperformen, die weich und breit geschwungenen Falten, das entwickelte Renaissanceornament, das helle Kolorit unter Verwendung schillernder Lasurfarben, in malerischem Vortrag mit verhältnismäßig breitem Pinselstrich.

Konnte Wilhalm Ziegler sich zum Meister von Meßkirch entwickeln? Er kehrte, wie früher dargelegt wurde, 1531 von Freiburg nach Rothenburg o. T. zurück, wo er nochmals seinen Wohnsitz nahm, ohne Aufträge zu finden. 1535 verließ er Rothenburg endgültig. Der Eintrag in das Rothenburger Bürgerbuch zu 1531 lautet: Wilhalm Ziegler der maler iuravit widerumb das burgerrecht». Von späterer Hand ist hinzugefügt: «Hat nachpflicht zu tun, und ist hinweg gezogen anno 35»²³. Angesichts der Wandlungsfähigkeit, die der Künstler mit seinem Stilwechsel vom Rothenburger zum Altenryfer Altar bewiesen hatte, erscheint die Weiterentwicklung zum Meßkircher Stil nicht unmöglich. Für den Burgkmairgesellen, der ein Anhänger der Dürerschule geworden war, bedeutete das Fortschreiten zu Schäuffelin einen Schritt, kleiner als der bereits

¹⁹) Pöllmann, a. a. O. – Pöllmann, Die Signierungsweise des Meisters von Meßkirch, Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 1908, p. 263 ff.

²⁰) Feurstein, a. a. O., p. 122. – Hecht, a. a. O., Abb. 4 ff.

²¹) Wescher, Vom Meister von Meßkirch, Pantheon XII, 1939, p. 41, sowie briefliche Mitteilung. Die Photographien der Tafel wurden der Schrifteleitung in freundlicher Weise von der Galerie Karl Haberstock zur Verfügung gestellt.

²²) Siebmacher, Wappenbuch, kennt mehrere Zieglerfamilien mit redendem Wappen, z. B. Bürgerliche Wappen, III, 1888, Tafel 20, 1489 in Zürich, VIII, 1909, Taf. 60, 1559 in Büchen.

²³) Rothenburg, Stadtarchiv, Bürgerbuch, 1480–1535, fol. 123 b. – Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Altschwaben und die Reichsstädte, Text, 1934, p. 54.

zurückgelegte. Es gibt zu viel urkundlich belegte Entwicklungsbrüche ähnlicher Art, als daß die Möglichkeit einer so sprunghaften Künstlerlaufbahn unbedingt bestritten werden müßte.

Wir nehmen an, daß Wilhalm Ziegler bald nach der Rückkehr aus Freiburg in den Bann des ihm schon von früher her bekannten Hans Leonhard Schäuffelin geriet. Hatte er, wie das Altenryfer Altarwerk beweist, vor der Reise nach Freiburg die Einwirkung des Hans von Kulmbach erfahren, so verschreibt er sich nun der Art Schäuffelins so sehr, daß die kunsthistorische Forschung lange Zeit hindurch seine Werke von jenen Schäuffelins nicht zu unterscheiden wußte. Vor allem übernimmt er Schäuffelins mit Hilfe von Lasurfarben gewonnenes helles Kolorit, das sich von der opaken Farbgebung der Freiburger Bilder deutlich unterscheidet. Er eignet sich die ihm von der früheren nürnbergischen Schulung her schon vertraute Typengabe des Nördlinger Meisters vollends an. Seine in den Freiburger Schöpfungen noch mageren und schärfer gebrochenen Gewandfalten (Abb. 8) werden groß und schwungvoll. Was ihn von Schäuffelin trennt, ist die stärkere Ruhe der Komposition, die klarere Schichtung der Gründe, die übersichtlichere Gruppierung der auf die Mindestzahl beschränkten Figuren im Raum, ein dekorativer Grundzug, worin die persönliche Neigung, die Überlieferung der Burgkmairschule nachwirkt. Eine Vergleichung der Kreuzabnahmen des Meßkirchers in Berlin²⁴ und Schäuffelins in Nördlingen²⁵ macht den Unterschied der beiden Künstler und das Fortschreiten des Meßkirchers zur Hochrenaissancekomposition deutlich. Es ist ein weiter Weg von der Anbetung der Könige auf dem Freiburger Altarflügel von 1523²⁶ zu dem fünfzehn Jahre später entstandenen Meßkircher Hochaltarbild in seiner rauschenden Pracht (Abb. 1). Zugegeben, daß der stilistische Fortschritt in anderthalb Jahrzehnten möglich ist, es bleibt ein schwerer zu verstehender Qualitätsunterschied zwischen den das Handwerkliche kaum überragenden Freiburger Tafeln und dem pathetisch-repräsentativen Meßkircher Werk. Gleichwohl wird auch diese Wandlung erklärlich unter der Annahme, daß der Künstler erst in Meßkirch zu seiner vollen Freiheit und Entfaltung gelangte. Zuvor hatte er meist mit anderen Malern, wie Hans Boden und Thomas Schmid, nicht immer als der Führende, zusammen schaffen müssen. Vielleicht ist hierin auch der Schlüssel für die Tatsache zu finden, daß dem Künstler, der, solange er in Werkstattgemeinschaft mit anderen lebte, seine Bilder sorgfältig signierte, in Meßkirch die Kennzeichnung seiner Arbeiten durch ein Monogramm nicht mehr nötig scheint. Die neugefundene Berliner Tafel bewiese dann, daß sie im Anfang dieser letzten Epoche entstanden wäre; Hecht nimmt an, das Wappen sei ihm als Hofmaler verliehen worden²⁷. Zu Gunsten der Identifizierung des Meßkirchers mit Wilhalm Ziegler spricht endlich noch die Tatsache, daß in den Freiburger, wie in den Meßkircher Tafeln, sobald eine erzählende Darstellung in Frage kommt, auf graphische Vorlagen mit einer nicht alltäglichen Unbedenklichkeit zurückgegriffen wird. Der Künstler muß über eine ansehnliche Graphiksammlung verfügt haben. Die Unfähigkeit, aus eigenem Vermögen zu gestalten, bewirkt, daß auch den schönsten Bildern des Künstlers, wie den beiden auf Dürers Kupferstichpassion (B. 15 und B. 17) zurückgreifenden Tafeln aus der Meßkircher Passionsfolge in Berlin²⁸ und Zürich (früher bei Sir Humphry Ward in London)²⁹, eine gewisse Leere anhaftet. Auch die reifsten Schöpfungen reichen nicht an die Werke der großen Neugestalter heran.

²⁴) Feurstein, a. a. O., p. 135.

²⁵) Thieme, Hans Leonhard Schäuffelins malerische Tätigkeit, 1892, Taf. 2.

²⁶) Baum, a. a. O., ZAK, Bd. IV, Taf. 24, Abb. 4.

²⁷) Hecht, Jörg Ziegler, der Meister von Meßkirch, Stuttgarter Neues Tagblatt, 13. Juli 1941.

²⁸) Feurstein, a. a. O., p. 135.

²⁹) Burlington Fine Arts Club, Exhibition of Early German Art, 1906, No. 60, pl. 35.

Wenn Wilhalm Ziegler 1535 Rothenburg endgültig verlassen hat, kann er im gleichen Jahr über Heiligkreuztal nach Meßkirch gelangt sein, wo er, gelegentlich wohl Arbeiten für den benachbarten Hof der Zollern übernehmend, wahrscheinlich dem großen Sterben im Winter 1541–1542³⁰ zum Opfer fiel. Den in Creglingen Geborenen führte sein unruhiges Schicksal zuerst nach Augsburg in die Burgkmairwerkstatt, später wohl nach Nürnberg. 1507 wird er Bürger in Rothenburg; hier verbringt er wohl fünfzehn Jahre. Gegen 1520 finden wir ihn, in gemeinsamer Tätigkeit mit dem Schaffhauser Thomas Schmid, in der Bodenseegegend. 1522 taucht er in Freiburg auf, zunächst in Werkstattgemeinschaft mit Hans Boden. 1531 zieht es ihn wieder nach Rothenburg, wo er noch vier Jahre bleibt, anscheinend in enger nachbarlicher Verbindung mit dem Nördlinger Schäuuffelin. 1535 endlich wird ihm das Glück zuteil, am zimmerischen Hof eine Stellung zu erhalten, die ihm ein ruhiges Schaffen ermöglicht; als Meister von Meßkirch entfaltet er in seinen letzten sieben Lebensjahren noch eine reiche Tätigkeit.

III

Nicht minder der Erörterung bedürftig als das Problem der Entwicklung des Wilhalm Ziegler zum Meister von Meßkirch ist die Frage nach der Aufteilung der Werke aus dem Umkreis des Künstlers. Hierzu möchten im folgenden nur einige Hinweise gegeben werden.

Die Suche nach Schöpfungen der freiburgischen Werkstatt Wilhalms hat sich bisher als wenig ergiebig erwiesen. Das Freiburger Kunstmuseum verwahrt ein kleines Staffelfeld aus Gruyères, h. 0,40 m, b. 1,13 m, Christus und die Apostel in Halbfiguren darstellend (Abb. 9, 10). Die Gesichtstypen sind jenen Ziegler nahe genug verwandt, daß die Predella als Werkstattarbeit gelten mag. Das Schweizerische Landesmuseum besitzt zwei angeblich aus dem Wallis stammende, 1902 in Lausanne erworbene Altarflügel (Inv.-Nr. 6324), h. 1,47 m, b. 0,94 m, deren allein erhaltene Innenseiten auf Goldgrund die Anbetung der Könige (Abb. 11) und die Krönung Mariä darstellen. Rott nennt die Flügel «eine völlig eigenhändige Arbeit Bodens», womit der Eindruck erweckt wird, als ob sie signiert wären³¹. Doch ist lediglich der alte Rahmen des Dreikönigbildes 1520 datiert. Die Vergleichung mit dem von Boden und Ziegler gemeinsam signierten Freiburger Altarflügel³² lehrt, daß beide Anbetungsbilder zwar auf das gleiche, gern verwendete Schema des Kupferstichs Schongauers (B. 6) zurückgreifen, das die vier Hauptfiguren in zwei parallele Raumschichten ordnet, die thronende Maria und den knieenden König vorn, die stehenden Könige quer hinter ihnen, daß eine engere Stilverwandtschaft jedoch nicht besteht³³. Aus der großen Zahl ähnlicher Tafeln seien hier vier Altarbilder mit Szenen aus dem Marienleben herausgegriffen (Abb. 12), die angeblich aus der Wurzacher Truchsessengalerie stammen und 1928 von der Sigmaringer Sammlung erworben wurden³⁴. Rott³⁵ hält diese 1,59 m hohen, 0,75 m breiten Tafeln für Arbeiten des von ihm Marx Weiß d. Ä. getauften Meisters des Talheimer Altars in Stuttgart; Feurstein³⁶ weist sie Wilhalm Ziegler zu; doch kommt das augsbургische Element in ihnen stärker zum Durchbruch als in den Werken Zieglers.

³⁰) Zimmerische Chronik, III, p. 400, 402.

³¹) Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Oberrhein, Text, 1938, p. 257.

³²) Baum, a. a. O., Taf. 24, Abb. 4.

³³) Eine gruppierende Bearbeitung der anonymen schweizerischen Altarbilder des frühen 16. Jahrhunderts wäre sehr erwünscht.

³⁴) Hebeisen, a. a. O., Nr. 3, 4, 11, 12 (Inv.-Nr. 7480–7483). Der Verfasser hatte keine Möglichkeit, festzustellen, ob der 1803 in London erschienene Catalogue of the Truchsessian Picture Gallery die Tafeln erwähnt.

³⁵) Rott, Quellen und Forschungen, a. a. O., Bodensee, Text, 1933, p. 164.

³⁶) Feurstein, a. a. O., p. 130.

Durch die Entdeckung der Signatur des Wilhalm Ziegler auf dem Joachim- und Anna-Bild hat nun auch die Erörterung des Verhältnisses des Jerg Ziegler und des jüngeren Marx Weiß zum Meister von Meßkirch eine neue Grundlage erhalten.

Für die Beurteilung des Sachverhaltes ist von dem unter Napoleon I. erworbenen Bilde im Louvre auszugehen, das, auf ein 0,34 m hohes, 0,26 m breites Zinntäfelchen gemalt, Christus vor Kaiphas darstellt³⁷. Es zeigt den Meßkirchstil in unbehilflicher Ausbildung. Das Wichtigste an ihm sind die in der unteren Ecke angebrachten Signaturen. Das größere Zeichen entspricht teilweise der Signatur des Marx Weiß auf dem Zürcher Scheibenriß (Abb. 13)³⁸, die aus einem ligierten MW und einem weiß-schwarz gespaltenen Kreis darunter besteht³⁹. Auf dem Louvrebild erscheint sie abgekürzt, das W ohne M und der Kreis ungespalten. Darüber ist in kleinerer Schrift «Jörg» zu lesen, die einzige sicher zu entziffernde Signatur, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Jerg Ziegler zugewiesen werden darf. So weist das Kaiphasbild sich als eine gemeinsame Arbeit zweier in der Werkstatt Wilhalms tätiger Mitarbeiter aus, vielleicht als ein ihnen überlassenes Probestück für die Meßkircher Passionsaltäre; die Entstehung fiel dann etwa in das Jahr 1536. Jerg lebte noch im Haus des Vaters, ihm gelegentlich helfend. Damit erklärten sich die geheimnisvollen Buchstaben, die Pöhlmann an mehreren Werken des Meßkirchers sah, und von denen am ehesten jene am Wildensteiner Retabel zu entziffern sind⁴⁰, als Mitarbeiterzeichen Jergs. Nach abgeschlossener Lehrzeit bei dem Vater hält Jerg sich in «Kemett» auf, zieht nach Augsburg weiter, wird Tochtermann des Jerg Lutz und empfängt 1540 die Augsburger Meistergerechtigkeit⁴¹; er mag also um 1515 geboren sein. Wenn Hebeisens Vermutung recht hat, so wäre er 1547 und 1548 am Hof des Grafen Jos Niclas von Zollern in Hechingen tätig⁴², wo wieder 1561 dem «maister Georgen Ziegler dem mahler von Rotenburg» für verschiedene Arbeiten Zahlung geleistet wird. Geben die Rechnungseinträge nur über handwerkliche Arbeiten Jergs Aufschluß, so spricht doch die aus einem von I gekreuzten Z gebildete Signatur auf einem verschollenen, bis 1894 in der Sigmaringer Galerie verwahrten, 1562 datierten Dreikönigsbild⁴³ dafür, daß Jerg auch künstlerisch tätig war und daß er sich in späterer Zeit des modifizierten Handzeichens seines Vaters bediente. Rott weist «Jörg Ziegler den maler» noch 1562–1572 in Rottenburger Urkunden nach. Hier gelangt der Maler Andreas Ziegler, nachweisbar 1581–1629, bis zur Würde des Bürgermeisters, während sein Bruder Sebastian 1582 in Bamberg als Maler tätig ist⁴⁴. Andreas ist der Schöpfer des heute im Rottenburger Museum verwahrten städtischen Wappenbuches, das zweimal sein Wappen enthält, in Rot drei silberne Ziegel in der üblichen heraldischen Gruppierung⁴⁵. Ist diese auch von der Anordnung der Ziegel im rechten Wappenfeld des Berliner Joachimbildes verschieden, so spricht die

³⁷) Suida, Monogrammist W O, der Meister von Meßkirch, Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, p. 62. – Demonts, Musée nat. du Louvre, Catalogue des Peintures, III, 1922, No. 2739. – Feurstein, a. a. O., p. 103, 122. Photographische Wiedergabe der Signatur nur bei Hecht, Forschungen, a. a. O., Abb. 9.

³⁸) Hugelshofer, Zur Frage nach dem Namen des Meisters von Meßkirch, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, XLVI, 1925, p. 33 ff.

³⁹) Feurstein, a. a. O., p. 117.

⁴⁰) Hecht, a. a. O., Abb. 4, 7.

⁴¹) Baum, a. a. O., p. 55.

⁴²) Hebeisen, a. a. O., p. 5. – Hecht, a. a. O., p. 78.

⁴³) Abbildung der Signatur, nach Lehnerts Sigmaringer Katalog von 1883, bei Hecht, a. a. O., Abb. 8. Die Anbetung der Könige, vielleicht ein Predellenbild, war 0,16 m hoch, 0,54 m breit.

⁴⁴) Rott, a. a. O., Altschwaben und die Reichsstädte, Text, 1934, p. 53, Quellen 1934, p. 258.

⁴⁵) Herrn A. Pfeffer, Custos des Rottenburger Diözesanmuseums, sei für freundliche Übermittlung von Nachbildungen der Rottenburger Wappen gedankt. Sie bestätigen die Richtigkeit der Angaben Rotts, a. a. O., p. 258.

gleiche Tingierung beider Wappen doch zu Gunsten der Vermutung, daß der Meister jenes Bildes der Vorfahr der Rottenburger Ziegler war.

Besser als über Jerg Ziegler sind wir über Marx Weiß von Balingen unterrichtet⁴⁶. Stammt das Kaiphasbild im Louvre tatsächlich aus der Zeit des Beginns der Meßkircher Tätigkeit Wilhalm Zieglers, so mag Marx Weiß wohl bei Ziegler gelernt und an dessen Übersiedlung nach Meßkirch teilgenommen haben. Bald darauf aber, bereits 1536, finden wir ihn in württembergischen Diensten, vielleicht im Schloß Hohentübingen, beschäftigt. Da das Kaiphasbild, an dem er gemäß der größeren Signatur den Hauptanteil hat, weitgehende Angleichung seiner Kunst an den Meßkirchstil verrät, wäre ihm wohl das allerdings reifere Epitaph für die Familie Bubenhofen in der Kasseler Galerie zuzutrauen, das sich durch ruhigeren Kontur und kräftigere Färbung von den Meßkircher Tafeln unterscheidet. Das Epitaph stammt aus der Grablege der Bubenhofen in dem Tübingen benachbarten Zisterzienserkloster Bebenhausen. Es stellt die Verehrung der Dreifaltigkeit durch Mitglieder der Familie dar. Von den meisten der unterhalb der himmlischen Gestalten Knieenden läßt sich nachweisen, daß sie zur Zeit der Herstellung des Epitaphs bereits verstorben waren, Konrat vor 1503, seine Gattin Margaretha von Klingenberg 1520, ihre Tochter Apollonia, Gattin des Wendel von Hailfingen, 1518, die Söhne Veit 1512, Mathäus, Domdechant in Konstanz, 1523. Rott möchte die Tafel anfangs der zwanziger Jahre entstanden sein lassen⁴⁷. Daraus ergäbe sich die Folgerung, daß der Meßkirchstil zu der Zeit, da Wilhalm Ziegler noch in Freiburg weilte, bereits fertig ausgebildet gewesen wäre, und daß auch die beiden Zollernbildnisse im Vatikan vor 1524 gemalt sein könnten. Marx Weiss müßte dann diese Malweise um mehr als ein Dutzend Jahre vorweg genommen haben. Hiergegen spricht die Tatsache, daß das Epitaph des 1527 gestorbenen Gemahls der Apollonia von Bubenhofen, Wendel von Hailfingen, in Bebenhausen, kaum einen leichten Vorgeschmack des Meßkirchstiles gibt. Feurstein hält das Kasseler Epitaph mit Recht für wesentlich jünger; den gleichen Stil, sogar die genau gleiche Stellung des Kreuzigten, zeigt das in die Moskauer Tretjakowgalerie gelangte, wohl aus dem Dominikanerinnenkloster Kirchberg bei Haigerloch stammende Epitaph des Rudolf von Ehingen und der Sophia von Neuneck⁴⁸. Leider ist das urkundlich gesicherte, 1539 gemalte Epitaph für den Grafen Christoph von Nellenburg, das allein über den Stil der Frühzeit des Marx Weiß hätte Aufschluß geben können, verschollen; noch 1858 befand es sich in der Kirche von Empfingen⁴⁹. 1538 kehrt Marx Weiß nach Balingen zurück, wo er bis 1542 bei Joseph dem Maler wohnt. 1543, nach dem Tode des Wilhalm Ziegler, übernimmt er, nach Feursteins Vermutung, dessen Meßkircher Werkstatt, um sich gegen 1550 in Überlingen anzusiedeln, wo er 1580 stirbt. Seine erste Arbeit im neuen Wirkungskreis ist der von Ganz in der Zürcher Zentralbibliothek entdeckte Scheibenriß für den Konstanzer Domherrn Hercules Göldlin, seit 8. März 1542 Propst von Bischofszell, Petrus zwischen den Konstanzer Heiligen Konrad und Pelagius darstellend, mit der Jahreszahl 1543 und seinem Zeichen, dem aus M und W gebildeten Monogramm mit dem von Weiß und Schwarz gespaltenen Kreis (Abb. 13)⁵⁰. Feurstein nahm fälschlich an, daß die Zeichnung in schwarzer Tusche ausgeführt, Monogramm und Jahreszahl aber in brauner Tinte zugefügt seien, und schloß daraus, Marx Weiß habe die Zeichnung nach dem Tode des

⁴⁶) Baum in Thieme-Becker, Künstlerlexikon, XXXV, 1942, p. 319 f.

⁴⁷) Rott, a. a. O., Bodensee, Text, 1933, p. 165.

⁴⁸) Feurstein, a. a. O., p. 97f.

⁴⁹) Zingeler und Laur, Die Bau- und Kunstdenkmäler in Hohenzollern, 1896, p. 71. – Rott, a. a. O., Bodensee, Text, p. 160f., Quellen, p. 167f.

⁵⁰) Ganz, a. a. O., p. 39.

Meisters von Meßkirch zu Unrecht mit seinem Zeichen versehen⁵¹. Mit der unrichtigen Voraussetzung fällt auch die Folgerung dahin. Zeichnung und Signatur sind einheitlich. Stand Marx Weiß mit dem Bubenhofenepitaph kaum hinter Wilhalm Ziegler zurück, sodaß durch diese frühere Arbeit auch der Göldlinriß in Zürich gerechtfertigt wird⁵², so zeigt er sich in den urkundlich gesicherten Wandmalereien seiner Spätzeit, den 1555 datierten Chorgewölbmalereien des Münsters auf der Reichenau und der 1559–1560 vollendeten Ausschmückung des Überlinger Münsterchores, als überwiegend dekorativ begabter Künstler. Die nach der Jahrhundertmitte datierbaren Altarbilder, die Feurstein ihm zuweist⁵³, die jedoch mit gleichem Recht als Schöpfungen des Jerg Ziegler angesprochen werden dürfen, wie die zwischen 1567 und 1573 entstandenen Flügelaltäre der Meßkircher Ablachkirche (Donaueschingen Galerie Nr. 416–418), beweisen nochmals, wie der Meßkirchstil an der oberen Donau noch jahrzehntelang kraftlos weiterlebt.

Wir sind zu dem Ergebnis gelangt, daß das Zeichen auf dem neu gefundenen Joachim- und Anna-Bild nur die Deutung auf Wilhalm Ziegler zuläßt. Dieser dürfte damit, unter Zubilligung einer in stilistischer und qualitativer Hinsicht außergewöhnlichen Entwicklung, zum Meister von Meßkirch aufrücken, während Jerg Ziegler, Marx Weiß und Joseph Maler zu Balingen als drei seinen Stil fortsetzende Schüler gelten müssen.

⁵¹) Feurstein, a. a. O., p. 112.

⁵²) Angesichts der nicht völlig übereinstimmenden Haltung des Wiener und des Zürcher Scheibenrisses, Feurstein, a. a. O., p. 116, 117, wäre zu erwägen, ob nicht in dem malerischen Wiener Blatt die Hand des Wilhalm Ziegler festgestellt werden könnte, während die Zürcher Zeichnung dem Marx Weiß verbliebe.

⁵³) Feurstein, a. a. O., p. 129.



Phot. Mezger, Ueberlingen

WILHALM ZIEGLER

Abb. 1. Anbetung der Könige, 1538. Meßkirch, Stadtkirche



Phot. Alinari, Florenz

WILHALM ZIEGLER

Abb. 2, 3. Eitelfriedrich III. von Zollern und Johanna von Beersel, Rom, Pinacoteca Vaticana

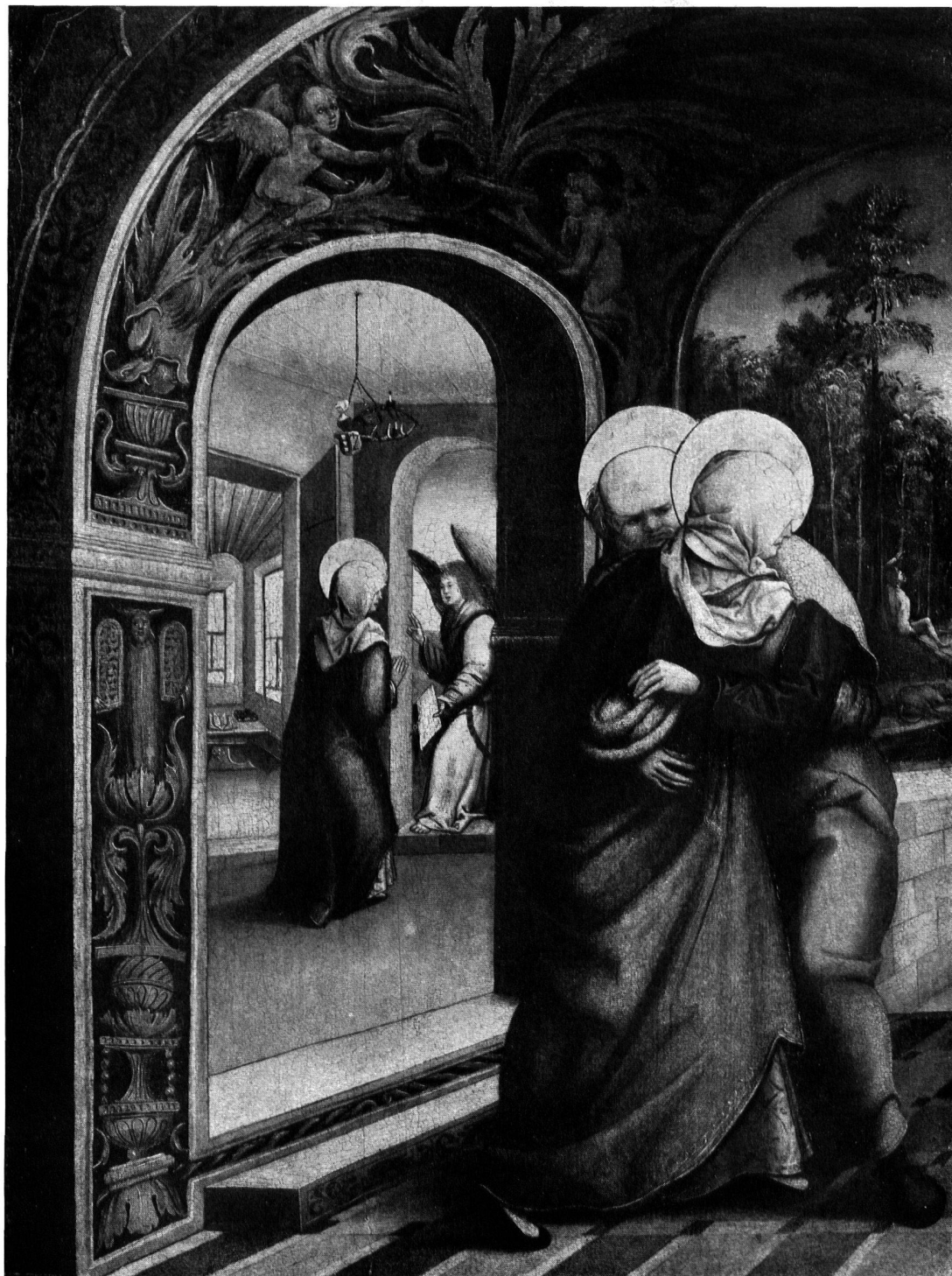


Phot. Museum Sigmaringen

JOSEPH MALER ZU BALINGEN

Abb. 4. Eitelfriedrich III. von Zollern

Sigmaringen, Fürstl. Museum



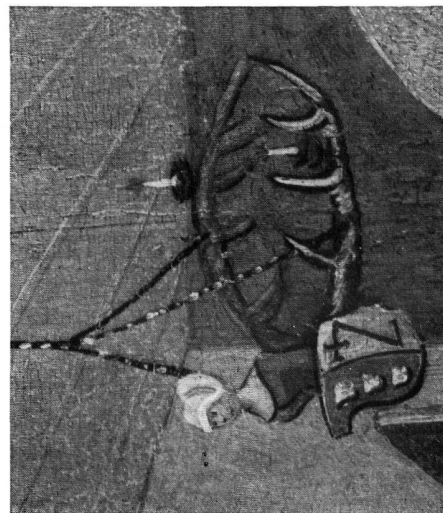
Phot. Haberstock, Berlin

WILHALM ZIEGLER

Abb. 5. Joachim und Anna an der goldenen Pforte
Berlin, Galerie Karl Haberstock



6



7 Phot. Haberstok, Berlin



Phot. Boissonas, Zürich

8

WILHELM ZIEGLER

Abb. 6, 7. Joachim und Anna an der goldenen Pforte
Details, Galerie Haberstok, Berlin

Abb. 8. Heimsuchung vom Altar aus Hauterive,
Detail. Freiburg, Kunstmuseum



Phot. Boissonas, Zürich

WILHELM ZIEGLER, WERKSTATT

Predella aus Gruyères. Details

Abb. 9. Christus – Abb. 10. Apostel. Freiburg, Kunstmuseum



Phot. Schweizerisches Landesmuseum, Zürich

UMKREIS ZIEGLERS

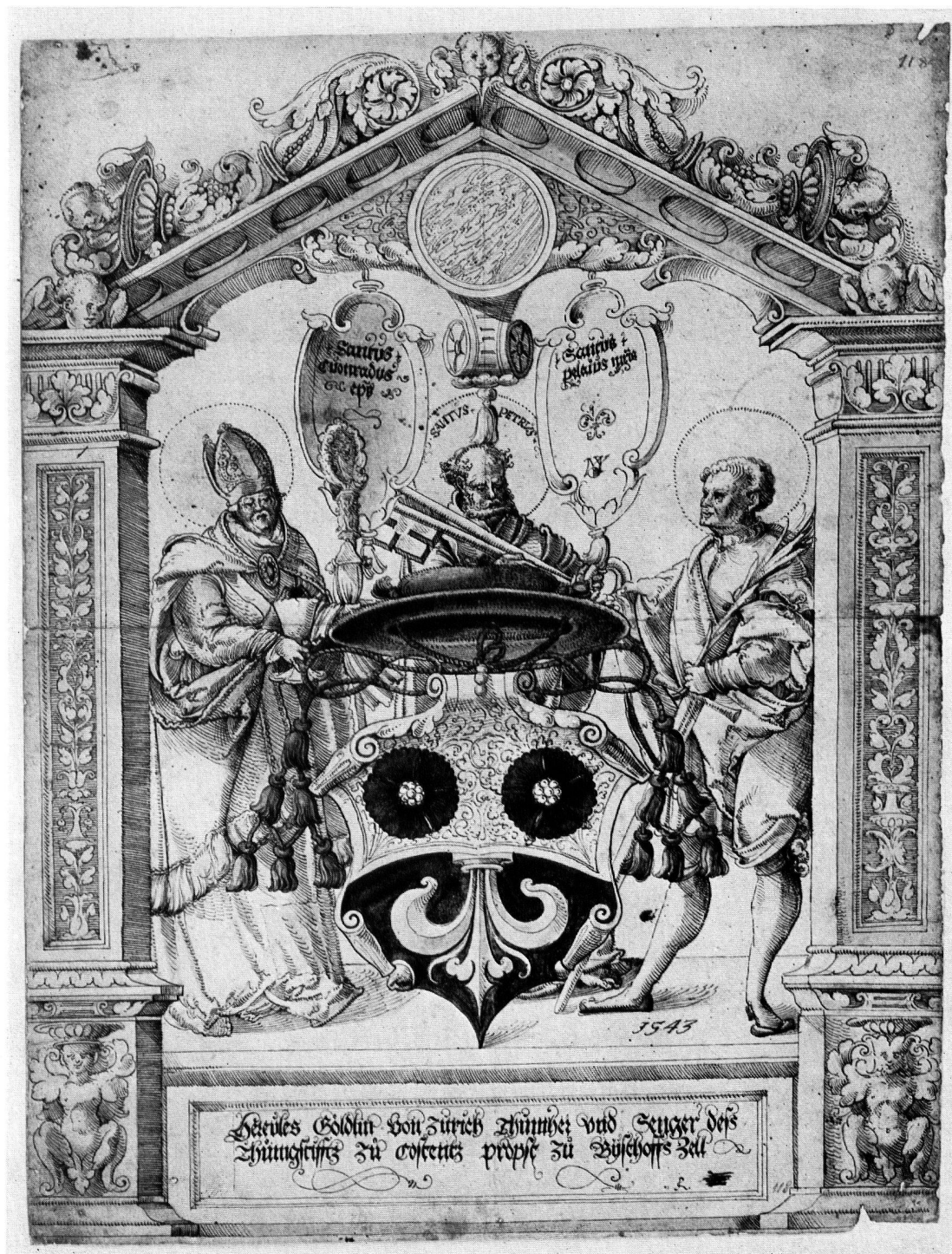
Abb. 11. Anbetung der Könige. Aus dem Wallis. 1520
Zürich, Schweiz. Landesmuseum



Phot. Museum Signaringen

UMKREIS ZIEGLERS

Abb. 12. Anbetung der Könige
Signaringen, Fürstl. Museum



Phot. Zentralbibliothek Zürich

MARX WEISS VON BALINGEN

Abb. 13. Scheibenriß des Konstanzer Domherrn Hercules Göldlin,
Propst von Bischofszell, 1543 – Zürich, Zentralbibliothek