



12. Die erythräische Sibylle weissagt den Schmerzensmann und das Weltende(?).
Boccaccio, *Von etlichen frowen*. Ulm s. a. (1473), Bl. 26^v. Ulm, Stadtbibliothek

II. SYRLINS WANGENBÜSTEN ALS PAARE

1. Die Sibyllen des Dreisitzes. Die Stimmung der Büsten und das Ornament. *Pythagoras und Phrygia*

Wenn es nun darauf abgesehen war, den in zwei Hälften zertrennten Zyklus an seinen Enden zu verknüpfen, warum ließ man dann nicht auf dem Dreisitze, als der Brücke, die Wangenbüstenreihen von beiden Trakten her zusammenlaufen, an die Nordseite des Pultes den Protagonisten der Philosophen, an die Südseite die Chorführerin der Sibyllen setzend? Warum setzte man zwei Sibyllen auf das Pult? Hat man an eine Philosophenfolge damals noch nicht gedacht? Doch; denn das Zyklus-exemplum, das eine Sibyllen- und Philosophenfolge vorsah, ist schon für die Dreisitzsibyllen zu Rate gehalten worden, die Idee des Wangenbüstenzyklus somit um 1467/1468 bereits vor Augen gewesen. Aber die beiden Figurenreihen des Exemplums waren ungleich lang¹. Während für den nördlichen Trakt des geplanten Gestühls die Zahl seiner Philosophen nicht zureichte, vermochte man am südlichen die zehn Sibyllen, die es vorsah, nicht unterzubringen. Das war der Grund, weshalb man das Dreisitzpult ganz den Sibyllen einräumte.

Schon 1467/1468 muß also, in den Umrissen wenigstens, das Bild der ganzen Gestühlanlage gegenwärtig gewesen sein, als deren Teilstück der Dreisitz gedacht war. Als ein Probestück, im Hinblick auf ein bereits vor Augen stehendes Ganze, ist er in Auftrag gegeben².

¹ Sehr wahrscheinlich.

² Jul. Baum, *Die Ulmer Plastik um 1500*, Stuttgart 1911, S. 22.



13. Arbor Jesse (Ausschnitt) und erythräische Sibylle. Aus dem Psalter der Königin Ingeborg. Nordostfranzösisch (Anchin?), um 1210. Chantilly, Musée Condé

Mit den Büsten der beiden Sibyllen — Erythräas und Samias³ — auf seinem Pult (Grundriß T. 1, I A und B), mit den männlichen Gestalten in seinen Giebeln, seinem Baldachin steht er vermittelnd zwischen der „weiblichen“ und der „männlichen“ Seite des Chorgestühls und ist doch, dem Thema seiner Bildwerke nach, ein in sich Geschlossenes, wie er auch seinem Aufbau nach ein Besonderes ist und doch den Rhythmus des Chorgestühls schon angibt.

Die wortkargen Sprüche seiner beiden Sibyllen schließen gar die ganze Erlösungsgeschichte von der ersten zur zweiten Ankunft in sich⁴. Denn Samias stark gekürzter, doch noch durchsichtiger Text spricht zugleich von Christi Geburt und Leiden, während Erythräa über das Ende der Erde sinnt: „Omnia cessabunt, tellus confracta peribit“. Das noch ungedeutete OMNIA auf der Borte ihres Gewandes ist diesem Verse, dem einundzwanzigsten des „Judicii signum“ entnommen, dessen zweiter auf ihrer Schriftrolle steht. Das tut der köstliche, von Byzanz und einem Hauche der Antike berührte französische Psalter der Ingeborg von Dänemark (der Gattin Philipps II. August) dar (Abb. 13)⁵.

³ Samia, die als die sechste in den Sibyllenlisten erscheint (vgl. unten), ist im Gefolge Erythräas, als der fünften, in Ulm mit an die Spitze des Zyklus genommen, wie schon in dem zur Sippschaft von Syrlins Büstenzyklus gehörenden Wiener „Spruchzyklus“ (unten Anhang II, 1); wobei gewiß mitgesprochen hat, daß Samia seit Eusebius, der sie in seinem Chronicon als einzige namhaft gemachte Sibylle zweimal aufnennt, auch in der historischen Literatur geführt wurde, so, ebenfalls als einzige genannte, in Rudolfs v. Ems Weltchronik (her. v. Gustav Ehrismann, Berlin 1915, D. Texte des MA's, her. v. d. preuß. Akad. d. Wiss.) und selbst noch in Steinhöwels kurzer tütscher Cronica, Ulm 1473 (hier zu Sauria verdruckt). Eusebius folgend, hatte auch Augustinus Samia, als zu Numas Zeiten lebend, in seiner Civitas Dei aufgenannt (l. XVIII, c. 24), während er Erythräa unter Romulus auführt. Als die zwei Sibyllen, die angeblich unter den beiden ersten römischen Königen gelebt hatten, thronen Erythräa und Samia in Ulm auf dem Dreisitzpulte. ⁴ Vgl. unten Anhang I Tabelle I und II. ⁵ Wo das „omnia cessabunt. telus (sic) confracta peribit“ auf dem Cartellino der Sibylle steht (Jacques Meurgey, Les principaux manuscrits à peintures du musée Condé à Chantilly, Paris 1930, Pl. X).

Erythräa ist die Grübelnde, eine passive Natur, ihr Mund Mitleid und Vorwurf in einem (Taf. 4, 6). Eine Mischung von Melancholie und Phlegma, von Empfindsamkeit und Nüchternheit ist in den vollen, faltenlosen, etwas gedunsenen Zügen. Ein Kleinod muß die hohe Wölbung der Stirn belasten. Daß Syrlin gefissentlich das Kleinod schwer (schwerer) gemacht hat, das Band, an dem es hängt, dünn (dünner) und das Kleinod tief (tiefer) auf die Stirn gesenkt, läßt mathematisch genau das Exemplum (Abb. 64) wissen. Ein Schal muß im Sichausbreiten seiner Enden das Haupt umschatten. Rechts hängt er herab wie ein Gewicht, dem großzügigen Lineamente einige Straffung gebend. So kommt der Eindruck des Weichlichen nicht auf, obschon das Pathos der Kurven, ihr Ausholen, Absinken, Sacken (die Lider), ihr langsames Fließen das Schwermütige der Stimmung betont. Am Halsausschnitte wird gar der winklige Umbruch der Konturen hervorgekehrt; dem „weichen Stile“ ist Syrlin fern, auch wo er in Moll schreibt. (Man vgl., was oben zu Syrlins Signatur an der Südseite des Gestühls gesagt worden ist.)

Samia ist als die Rege, Festgebaute, Feste der Weicheren Widerpart⁶. Ihr Antlitz ist durchgearbeitet, kantig (Taf. 5, 7), das Gesamt des Kopfes, von einem straffen Gebäude fest zusammengehalten, kann einem unregelmäßigen Vieleck einbeschrieben werden; die Hand ist gratig, sehnig. So muß das Gewandzeug kraftvoll belebt und striemig sein. Die Säume, bei Erythräa glatt und unbelebt, sind bei Samia mit munter sich drehenden festen Schnüren beaspelt, die Tasseln zentralisiert, als kleine Räder aus Strahlenbüscheln usf. Kurz, die zwei Dreisitzsibyllen, die, neben denen des Chorgestühles gesehen, doch etwas Unbestimmtes zu haben scheinen, sind völlig in sich geschlossene Gebilde⁷. Bei jedem Linienzuge war Syrlin erfüllt von der Vorstellung der zu gestaltenden Wesenheit.

Die Idee zu diesem Sibyllenduo aber mag ihm aus der — schon vorschwebenden — zum Ganzen des Ulmer Bilderzyklus aufgestiegen sein, der in eine männlich und eine weiblich betonte Hälfte sich sondern sollte. Indem dann der *sensitiven* Dreisitzsibylle, als der Führerin des Sibyllenchorus, der Platz an der Nordseite zufiel, ist sie das Schräggegenüber der wichtigsten unter den Männerbüsten des Chorgestühls, des angeblichen Selbstbildnisses Syrlins, geworden.

Das Gewandzeug hat Syrlin auch sonst gestaltet, als wär's ein Stück der Dargestellten selber. Solche Ausdruckskunst war gotisches Erbe; man findet sie auch bei den anderen Gotikern von Rang⁸. Grüblerisch fast, bis in letzte Nebensächlichkeiten, sucht Syrlin die Stimmung festzuhalten (sein Seneca). Wie wenig beschwerten aber den „Meister der Masken“, Syrlins Mitarbeiter schon am Drei-

⁶ „In schönem Gegensatz zu ihrer Schwester“; (R. Pfeleiderer, Münsterbuch 1923², S. 67, der zwar das Thema von Syrlins Büstenpaaren nicht verfolgt hat). ⁷ Bis in den Nackenschopf (Samia). ⁸ „Der Gotik war das Gewandzeug, so sehr es sich vordrängt, nichts äußerlich Aufgeheftetes, Gestalt und Gewand verwachsen ihr unter dem Finger. Das gotische Gewand hat so von dem Wesen des Trägers gemeinhin etwas angenommen“... (JB. f. Kunstwissenschaft 1927, S. 28, 32f.). Man vgl. auch über zwei gepanzerte Rittersleute die Festschrift Wilhelm Pinder, Leipzig 1938, S. 327ff. und lese, was Wolfgang Mohr dazu aus dem germanischen Altertum beizutragen hat. „Waffen und Schmuck“, sagt Mohr, „sind die Stücke der Tracht, die für den Germanen vor allem einen Gefühlswert hatten.“ „Brünne und Helm, Linnen und Geschmeide“ werden ihm „zu wesentlichen Bestandteilen des Menschlichen.“ „Kleidung ist [dem Germanen] nicht eine ungelegte Draperie des Menschen, sondern ein wichtiger Bestandteil seines Wesens“ (in: Germanische Altertumskunde her. v. Hermann Schneider, München 1938, S. 85f.). Wozu auch Herm. Schweitzer, Die spätantiken Grundlagen der mittelalt. Kunst, Leipzig 1949, S. 38, 42.

sitz, solch gotische Formprobleme! Just an den schematischen Einzelheiten des Kostümes sind seine Werke zu kennen.

Daß Syrlin bei den Dreisitzsibyllen so entschieden und mehr selbst als bei einigen der Philosophen des Chorgestühls darauf aus gewesen ist, sie zueinander in Kontrast zu setzen, um sie zu einem Paare zu binden, überrascht auch deshalb, weil es sich hier um ein Rücken gegen Rücken handelt, und weil sich bei diesem ältesten Büstenpaare wie weiterhin noch bei denen des Nordtraktes neben der hohen bildhauerischen Ambition auch dekorative Rücksichten geltend machen, darauf zielend, die paarweis Zusammengehörigen motivisch einander *entsprechend* zu machen (etwa wie man zwei Leuchter- oder Wappenengel einander sich entsprechen läßt, oder wie in Limburg a. d. L. der monumentale Wandmaler des 13. Jahrhunderts die Sibyllen und Philosophen).

Erythräa und Samia *ikonographisch* einander *unentsprechend* zu machen, darauf ist kein Gewicht gelegt: Beide weisen sie mit ihrer Rechten auf den Schriftstreifen, er schlingt sich beiden um die weisende Hand usf., wie ähnlich die drei von Syrlin selbst gestalteten bzw. entworfenen *Giebelbüsten* des Dreisitzes an dessen dem Langhause zugekehrter Westseite mit ihrer weisenden Rechten auf das Schriftband deuten, im Gleichtakte der Gebärde der gleichmäßigen Wiederkehr der Architektur-motive Rechenschaft gebend.

Zwar tritt dann bei den Dreisitzsibyllen, die durch die Art ihrer Aufstellung dem Banne des Architektonischen mehr entrückt sind, am wiederkehrenden Motive das bildhauerische Vermögen, die Kunst, die scheinbar mühelose Leichtigkeit der Umsetzung nur um so mehr hervor: Samia weist geradeswegs auf ihren Spruch, auf das caelestis der Inschrift (Taf. 5), auf welchem auch der Akzent liegt; Erythräas Rechte dagegen bleibt in der Umrollung, in der Schleife der Schriftrolle stecken, ihr weisender Finger auf deren unbeschrifteter Rückseite. Und selbstverständlich zeigen auch die zwei Schriftstreifen selber ein gänzlich verschiedenes Gepräge; der Samias ordnet sich mehr der Gestalt der Trägerin unter und ist doch elastisch, ist federnd.

Bei Erythräas *linker* Hand „taucht das Motiv der zwischen Mittel- und Ringfinger gelegten Zäsur herauf, das die großen Italiener liebten. Daß es den Eindruck des Versonnenen gibt, mag mit *daran* liegen, daß es Finger in Tätigkeit setzt, die bei vielen alltäglichen Hantierungen zu feiern pflegen“⁹. Doch der enge Zusammenhang mit dem Architektonischen des Stuhlwerks tritt noch in anderer Weise hervor. Nicht zufällig sicherlich neigt sich das Haupt der Melancholischen der *sinkenden* Seite der Pultfläche zu, während Samia, die Sanguinische, der *steigenden* folgt, an der Schräge des Pultes wie hinaufklimmend. Die Schräglage der Pultfläche — des Auflagers für die Büsten — war an sich ein mißlicher Umstand. Und die Schwierigkeiten, die darin lagen, sind, wenigstens bei der älteren Büste, der frühesten von allen, bei Erythräa, von Syrlin auch nicht ganz bemeistert worden¹⁰; sie fällt zur Seite über. Doch Syrlin, der Bildhauer, hat aus der Unregelmäßigkeit des Tisches eine Tugend zu machen, die abgünstige Schrägfläche zur Unterstreichung seiner Charakterzeichnung, seiner Kontrastsetzung zu nutzen gesucht. Seine beiden Büsten sind, jede nach ihrer Komplexion, mit ihrem

⁹ JB. f. Kunstwiss. a. a. O. ¹⁰ Wozu Bd. I.

schrägen Sockel verbündet wie — bzw. weil — *Syrlyn der Bildschnitzer mit Syrlyn dem Tischmacher verbündet, ein und derselbe war.*

Wichtiger aber als das Überwirken des Stuhlwerks auf das Bildwerk ist uns das Umgekehrte, ist das am Dreisitz sowohl als auch bei verschiedenen Büstenpaaren des Chorgestühles eindeutig zu beobachtende Überstrahlen der Stimmung von den Büsten auf das Gestühl und seinen Dekor¹¹. *Erst daran begreift man es, daß hinter diesem Schreinerwerke ein Bildhauer gestanden ist, sich in dem Pultwerk auswirkend, Syrlyn, Schreinerarchitekt und Bildschnitzer, Dekorator und Poet.*

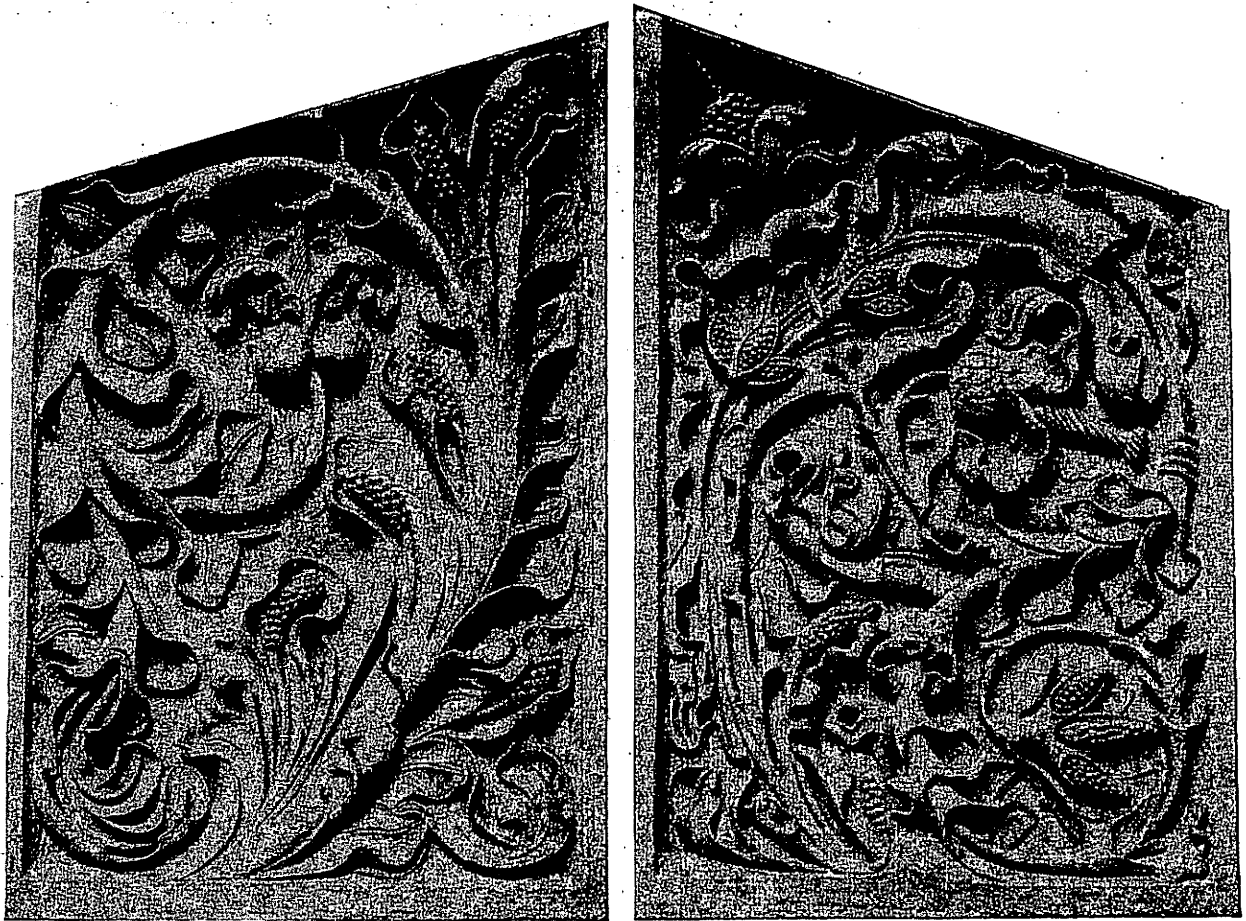
Denn ein Werk, dessen verschiedenartige Teile in der Stimmung so sinnig zusammengehalten sind, kann da nicht entstehen, wo, im Namen der Wirtschaftlichkeit des Betriebes, Gehilfen unter geschäftlicher Leitung nebeneinander her arbeiten. Weshalb denn auch am Chorgestühle des Konstanzer Domes z. B. ein innerlicher Bezug, geheimer Einklang von Bildwerk und von Laubwerk nicht wahrzunehmen ist. Wobei noch zu erwägen ist, daß die allgemeinen Voraussetzungen für solch ein Fortfluten der Stimmung vom Bildwerke her — das gotische Nichtabsetzen-können, Nichtinnehalten-können¹², wie andererseits das gotische (das ewig-deutsche, auf der herzhaften deutschen Innerlichkeit, Sachlichkeit fußende) Ausgehen von der „Materie“, vom „Poetischen“ bei der Gestaltung des Formalen — in Konstanz ja gleichfalls gegeben waren.

Die Ulmer Gestühle sind eben, obwohl zwei verschiedene Meister mit ihren Werkstätten notgedrungen an ihrem Bildwerk geschafft haben, in einem ganz anderen Sinne und Ausmaße die persönliche Schöpfung des leitenden Meisters, der sicherlich auch an den ihm besonders wichtig erscheinenden Teilen, den Füllungen wie den dekorativen Köpfen, selber mitgetan hat¹³ und, weit entfernt, ein kalt rechnender Großunternehmer zu sein, am liebsten wohl mit einigen untergeordneten Hilfskräften das Ganze auf sich selbst genommen hätte, wie Michelangelo seine Decke.

Nicht nur der Dreisitzsybllen seitlich schließende Blätterknäufe, die ja ein Zubehör zugleich des Schreinerwerks und der Büsten sind, sondern auch die großen Rankenfüllungen der Wangen nehmen so den Ton der Büsten auf, gehen mit, wie eine Begleitung mit der Singstimme.

Neben der Melancholischen haben auch die Knäufe das Unbelebte der Oberfläche, das Schwere; die S-Schleife, in der das Blatt sich bewegt, sinkt hintüber; an Samias Seite federt sie, ist das Blattwerk mehr durchgeformt (Taf. 4, 5, 11). Das Bäumchen der Rankenfüllung an Samias Pultwange (Taf. 3, 10 u. Abb. 14) muß die kräftigere Struktur des Schaftes haben, *seine Blüte sich in der Achse des Rankenfeldes aufrichten*; besäumt von steigend gereihten, sprossenden Blättern und Fruchtknollen, die wie die Sprossen eines Wimpergs oder Strebebogens sind, hebt es sich schwungvollen Zuges, als solle es die höhere Kante des Pultes verstreben, betonen, während an Erythräas Seite der Blätterbaum sich unter der sinkenden Platte zusammenzurollen, zu ducken

¹¹ Vgl. dazu auch Bd. I. ¹² Dieser Drang, dieses In-Bewegung-bleiben-Wollen ist nicht erst etwas Spätgotisches. In der Hochgotik bejaht er sich allerdings vornehmlich in vertikaler Richtung. ¹³ Wobei auch dies in Erwägung zu nehmen ist, daß das Laubschneiden ein Hauptstück der spätgotischen Schreinerei gewesen ist, so daß in einzelnen Gegenden, besonders am Rhein und in Norddeutschland, für den Kistler die Bezeichnung Schnitzer üblich wurde (Bd. I)!



14. u. 15. Die seitlichen Rankenfüllungen des Dreispitzpultes.
Ulm, Münsterchor. Nach den Gipsen im Germ. Nat.-Museum zu Nürnberg

scheint (Taf. 2 u. Abb. 15). Beide Bäume, Märchenbäume aus Syrlins Gärten, gehören jedoch der nämlichen Spezies an.

Man kann die Büsten somit von ihren Brüstungen nicht ablösen (mit denen sie ja auch aus der gleichen Bohle sind (Bd. I)), ohne zarte Verbindungsfäden zu zerschneiden, den geheimen Einklang des Ganzen. Das gleiche aber gilt auch von den Wangenbüsten des Chorgestühls. Bild und Wange sind eins. Am Dreisitz hat sich selbst dem Rankenspalier, das die Schmalwangen der *Stuhlreihe* bedeckt, vom Wesen der beiden Büsten etwas mitgeteilt (Taf. 2, 3): Die Rebe an der Südseite neben Samia dringt entschiedener auf, der feinstengelige Hopfen neben der Melancholischen ist haltloser, nachgebender, schwanker, das Stabwerk an dieser Seite minder kräftig. Zwar spiegeln diese Spaliere die Stimmung nicht in dem Maße ab wie jene schließenden Blätterknollen, die mit den Büsten fast verwachsen sind. Denn wie reizend belebt ist diese Hopfenstaude mit dem unablässigen, bunten, das Auge bestrickenden Richtungswechsel der Früchte, *von denen jedoch nicht eine sich starr emporrichten darf(!)*, mit dem feinen Liniengeschlänge der Rispen, welche in flachem Relief den Grund bemustern.

Man entsinnt sich hier, daß dem feinen Blätterwerke von jeher in der Gotik die Rolle zugefallen war,

der Schlichtheit, der Großlinigkeit der figürlichen Plastik die ziere Bekränzung zu sein, die krause Folie.

Syrlin ist Meister solchen Dekors gewesen. Vergebens würde man sich für eine seiner prächtigen Füllungen bei Zeichnern und bei Stechern nach Vorbildern umtun, wie solche doch z. B. am Chorgestühle des Konstanzer Doms bedenkenlos und gerade zu einem Glanzstück herangezogen worden sind! Vielmehr ist alles eigenwüchsig hier und von erstaunlichem Leben. Nicht etwa, weil Syrlin, wie die französischen Frühgotiker oder wie L. Ghiberti die Frische aus der Natur hineingeschöpft hätte; die Blattmotive sind vielmehr zumeist die überkommenen. Doch mit begeisteter Hand — die es verschmäh't, sich zu wiederholen — sind sie, nach Form und nach Ausdruck, abgeschattet und strömend über die meist unregelmäßigen Felder der Pultwangen ausgebreitet.

Neben denen des Chorgestühles gesehen, haben die Blattfüllungen der beiden Dreisitzwangen allerdings noch etwas Ungelenkes. Doch am Dreisitze schon als seinem Probestücke hat Syrlin sich zu einer dekorativen Höchstleistung emporgerafft in jener annähernd quadratischen Tafel, die zwischen den beiden Türchen an der Stirnseite des Pultes ihren Platz — einen Ehrenplatz — erhalten hat; es ist Syrlins Meisterstück in dieser Gattung (Taf. 10). Niemand, kein Auftraggeber hatte solch prächtige Füllung an dieser Stelle ausbedungen. Doch an dem Geschränke für die Bücher des Chordienstes schien dem Meister das Beste gerade gut genug. So wandte er sein Können auf. In der großzügigen Behandlung des Blätterwerkes ist er über die krause Ausführlichkeit, die hier ist, am Chorgestühl allerdings hinausgekommen¹⁴. Doch in der Kunst der Reliefbehandlung ist diese Tafel einmalig. Reizvoll abgestuft, kunstreich hinterschnitten und schon an den auf dem Grunde haftenden Blattsäumen hinterarbeitet, steigt sie zu etwa sechs Zentimeter Reliefhöhe auf, als das einzige Hochrelief dieser Art in Syrlins Œuvre, der Erfindung nach, bei schäumendem Blatterguß, doch der Feierlichkeit des Platzes angemessen. Denn nur eine symmetrische Lösung konnte an dieser von weitem sichtbaren Stelle, in der Mittellinie des Chorraumes, in Betracht sein, ein Rankenpaar somit. Mit gotischer Freiheitlichkeit ist der Symmetrie jedoch die Starre genommen; ein dünn- und -harter und ein voll- und -saftiger Schaft sind zu einer X-Schleife miteinander verbunden, zu einem Symbole des Verknüpfens, das der Funktion, die dem Dreisitz inmitten der Gestühlanlage obliegt, Ausdruck gibt!

Der Gedanke, den Dreisitz mit den Chorgestühlhälften und diese wieder unter sich zu verspinnen, scheint Syrlin, den bis zum Grüblerischen Nachdenksamen, nicht wenig beschäftigt zu haben. Er verwirklicht ihn mit Hilfe des Rankendekors und der Büsten. Geflissentlich läßt er die beiden Kontrastmotive Hopfen und Rebe, die am Dreisitz dicht neben den westlichen Eingängen in den Chor den Eintretenden empfangen, an den entferntesten Stellen des Gestühls, den östlichen Endwangen, welche die Büsten von Pythagoras und von Phrygia tragen, in gleicher Ordnung wiederkehren, den Hopfen nördlich, den Wein südlich (Taf. 38). Daß auf den Dreisitz hier zurückgegriffen worden ist,

¹⁴ In Vergleichung zu stellen ist vor allem die temperamentvolle Füllung unterhalb der Libycabüste (Taf. 58), wo, von schöpfernder Hand umgeformt, das Motiv der Wurzelhilfe (das auch am Konstanzer Schnegg begegnet) und ein ähnlich stilisiertes Eichenlaub wiederkehren, in Weiterbildung der rechten Ranke der Füllung am Dreisitz.

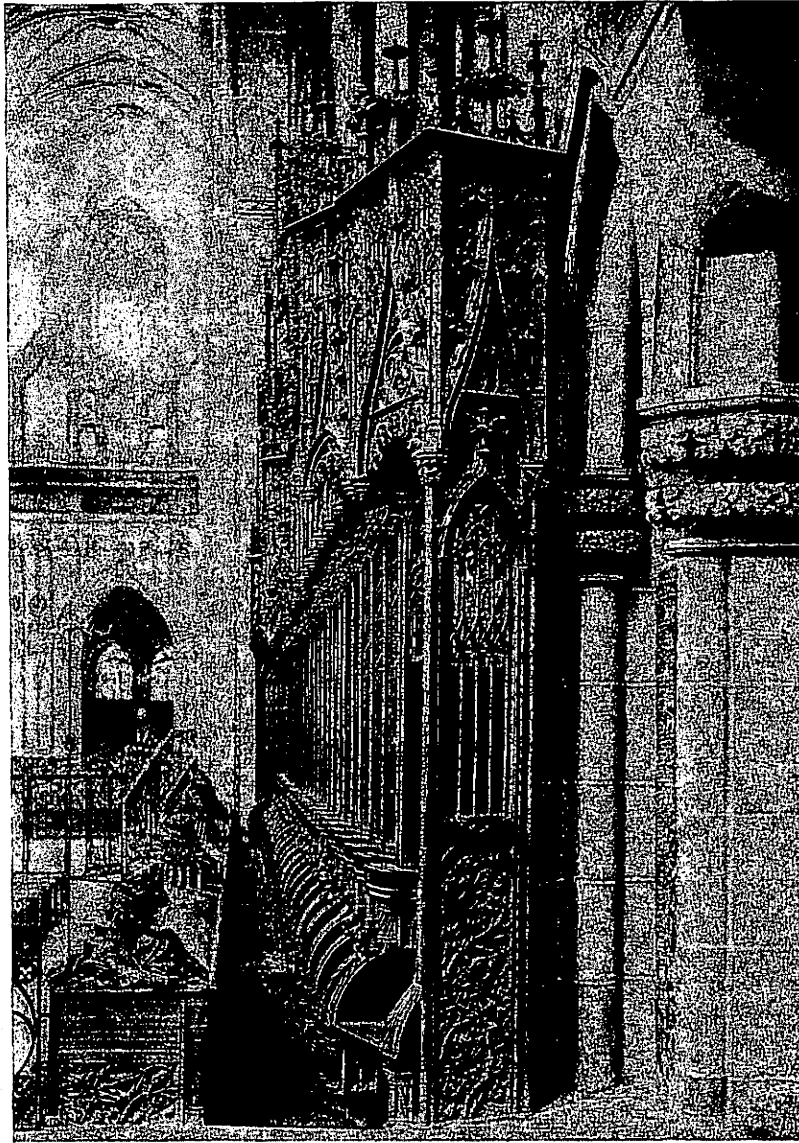
darauf deuten, durch einzelne ihrer Formen und Motive, auch die Büsten¹⁵. Die Antithese: Hopfen und Rebe aber sagt es aus, daß auch sie als Gegenstücke gedacht sind, als ein Paar.

Die Büsten auf den Flanken, den westlichen wie den östlichen, transversal, chorüber miteinander in Verbindung zu setzen, es war ein naheliegender Gedanke. Hatten doch schon die Ulmer Programm-macher darauf gesonnen, die Enden der Trakte querüber zu vernesteln. Und ergab sich doch auf den Flanken die Möglichkeit, paarweise Philosoph und *Sibylle* zusammenzuordnen, Mann und Frau. Das westliche dieser zwei Paare ist das als „Meister“ und „Meisterin“ berühmte. In dem unbeachteten östlichen von Pythagoras und Phrygia aber (Grundriß Taf. 1, K u. L) hat Syrlin — wie Hopfen und Rebe bekunden — eine ähnliche Gegensätzlichkeit der Stimmung, der Temperamente aufgesucht wie in den Dreisitzsibyllen. Er hat es mit Sinnen getan. Der Büstenzyklus des Chorgestühles sollte mit seinen östlichen Ausläufern den Büsten des Dreisitzes Echo sein. Nur der Meister der Wangen-büsten und des Dekors kann diesen Gedanken gedacht, ihn ausgeführt haben. Kein anderer aber als der, dem als einzigem die Gestühle in Auftrag gegeben worden waren, kann das Gesamt derselben so in die Hand genommen, seine drei Teile vernestelt, bei der Gestaltung der beiden Chorgestühle sich des älteren Stuhlwerks, des Probestückes, so sinnig entsonnen, die Erinnerung an dieses frühere, im Sinne einer Rundung des Ganzen, dem späteren angewoben haben. *So wird es sichtbar hier, Syrlin und der Meister der Büsten sind eins. Der Meister der Büsten hat sich dem Ganzen des Stuhlwerks verantwort-lich gewußt.*

Und seine Büsten sind — was wesentlich ist — Schreinerwerk auch ihren wirklichen Voraussetzungen nach, sind *Schreinerbüsten*, bestehend aus Bohlen und aus — Leim und mit den Wandungen des Stuhlwerks bündig (Bd. I).

Geistreich hat Syrlin am Chorgestühle den lyrischen Part dem Manne zugeschoben; Pythagoras, „musice inventor“, begleitet sich auf der Mandoline eine getragene Weise¹⁶ (Taf. 40, 41). Das Saitenspiel erläutert die pythagoräische Lehre genauer als das sonst auf mittelalterlichen Pythagoras-bildern, im Anschluß an Boëthius, gegebene Hämmern der Töne¹⁷. Das Öffnen des Mundes, schon die frühgotische Plastik kannte es bei Engelköpfen und Einzelstatuen, weshalb es ein Lieblingsmotiv noch der spätgotischen, nicht zuletzt der ulmischen, wie auch der Büstenmeister des italienischen Quattrocento(!) geworden ist, und Syrlin, als der Erbe, im Ausdruck geöffneter Lippen, jeder Ab-

¹⁵ Vgl. Bd. I. ¹⁶ Von der auf der Mandoline ruhenden Hand ist nur der zur mittleren Bohle gehörende Stumpf ursprünglich; Handrücken und Finger sind ergänzt. Die nicht ganz seltenen Darstellungen von Mandolinenspielern auf Ulmer Holzschnitten dieser Zeit lassen glauben, daß die Hand ursprünglich ein kurzes Plektron, einen Griffel zum Schlagen der Saiten hielt wie die Sappho des Ulmer Boccaccio von 1473 (Abb. 20); zu vgl. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke Bd. 6, Leipzig 1923, Taf. 44, Abb. 22 und Bd. 7, Taf. 114, Abb. 396, und der bedeutende Ulmer Einblattdruck mit dem Mandoline spielenden Bruder von etwa 1485 (E. Weil im Gutenberg-JB. 1932, S. 123 f. Abb.), wie auch die Musikengel Abb. 31. Allerdings wird die Mandoline auch wohl mit dem Finger, dem Daumen geschlagen; so schlägt sie an einer Misericordie des Konstanzer Domgestühls ein nackter Putto; ein Gewandengel ebendort bedient sich dagegen des Plektrons. Und beides findet man nebeneinander auch an den schönen Statuenkonsolen der Langhauspfeiler des Ulmer Münsters. ¹⁷ Pythagoras „erkannte die mathematischen Grundlagen der Musik im Verhältnis der Saitenlänge und Tonhöhe“; die Töne der (im Kreisen) tönenden Gestirne des Planetenhimmels „sollten sich nach Pythagoras in ihren Verhältnissen wie die Saiten der Lyra verhalten“ (Hans Lamer).



16. Die Philosophenseite des Ulmer Chorgestühls. Von Osten. Ulm, Münster

schattung Meister. Sein Besonderes: die scheue Zierlichkeit der Lippen. Wie beim Singen von hohen Tönen verschiebt sich ein wenig — nach der Seite — Pythagoras' Unterlippe, indes sich gleichzeitig die Stirn überfaltet¹⁸. In ausgreifender Saumlinie wölbt sich die Haube¹⁹: das Beiwerk nimmt den hohen Ton auf, den Anflug von Wohllaut auch und Weiche. Doch ein nicht unedles Phlegma ist zu-

¹⁸ Wie bei einzelnen der „musizierenden Engel“ von Jan van Eyck, der singenden Knaben von Luca della Robbia ist das Verkräusen der Stirn auch hier ein Bewegungsreflex, ausgelöst durch das hohe Singen, nicht aber die Miene eines um letzte Einsichten ringenden Philosophen. Den Eindruck eines „denkenden Nachlauschens hinter den Tönen“ (Pinder) mögen ehestens die Ansichten von der Seite geben (Taf. 42). ¹⁹ Bei dem Kostümlichen, möchte man meinen, könnten ältere mittelalterliche Pythagorasbilder hineingesprochen haben; denn bärtig, in spitzzipfelter Tuchhaube erscheint er auch in der Bible historique des Herzogs Jean de Berry, London, Brit. Mus. Harley ms. 4381 fol. 3 (Publications d. l. Soc. française de reproduction des manuscrits à peintures 17^e Année, Pl. XLII). Und eine Zeichnung des 12. Jahrhunderts aus Salzburg zeigt ihn in phrygischer Mütze (Georg Swarzenski, D. Salzburger Malerei, Leipzig 1913, S. 94).



17. Die rechte Hand der Pythagorasbüste (ergänzt). Ulm, Münster, Chorgestühl

gleich in diesem Sänger, widerlagert das Sentiment, wie ähnlich in der Erythräerin Melancholie und Phlegma verflochten sind.

Der Wohllaut aber ist am reinsten dem Instrumente aufgeprägt, dem Maßwerke seiner Schallöffnung! Man vergleiche die ähnlichen, doch spitzigeren Fischblasenrosen an Syrlins Schrank von 1465, um das Melodische der mehr gerundeten, gelösten Schleifen sogleich zu empfinden²⁰. In dieser kleinen kreisenden Rose der Mandoline habe, so könnte man denken, Syrlin das tönende Kreisen, kreisende Tönen der Gestirne, von welchem Pythagoras wußte, graphisch darstellen wollen, die Sphärenharmonie. Zwar war's im Grunde die Gotik, als ein „Bewegungsstil“, die hier für Syrlin dichtete. Als ein Bewegungsstil war sie den Weltgeheimnissen nah.

Dem lyrisch Gestimmten, in sein Lied Versponnenen aber ist mit Bedacht die nüchternste von Syrlins Frauen gegenüber, hartknochig und hartfaltig, von harten Richtungskontrasten auch in ihren Bewegungen, redselig bei festgeschlossenen Lippen, mit darlegender Gebärde sich ihrem Publikum entgegenwendend²¹, mit Angelegentlichkeit, wie die Seitenansicht sehen läßt (Taf. 42). Dem verschränkten Motive ist das offene entgegengestellt. Man glaubt, eine muntere alte Geschäftsfrau, eine bekannte Größe der Krämerstadt, hier vor sich zu sehen, bei engem Horizont nicht auf den Kopf gefallen und in der Debatte ihren Mann stehend. Doch man betrachte auch die Face (Taf. 43) — auf der Face liegt frauliche Milde — und sehe die an sich nicht tiefer Interessierende auf dem Hintergrunde, den ihr der Partner gibt. Mit Humor und wohl aus persönlichen Erfahrungen des Künstlers heraus ist das Thema vom Gegensatze des Männlichen und des Weiblichen hier glossiert.

Das Symmetrische aber ist zum Symbol des nüchtern Verstandesmäßigen hier genommen. Das Rankenwerk symmetrisch zu ordnen, dazu lud das regelmäßige Breitformat der Felder hier ein (Taf. 38 u. Abb. 16). Unterhalb Phrygias ist die Symmetrie denn auch, wenn schon auf gotisch verwogene

²⁰ Nicht zufällig hat Jan v. Eyck auf seinem Engelkonzerte am Genter Altar die Orgel mit ähnlichen kreisenden Fischblasenrosen ausgeziert, während man sie an dem nicht tönenden Sängerpulte vergebens sucht. ²¹ Die Hände, eine unglückliche Ergänzung (aus der Barockzeit, von Hurter?), sollten womöglich wieder entfernt werden.



18. Die Pythagorasbüste des Ulmer Chorgestühls.
Von Südwesten. Ulm, Münster



19. Die Büste der phrygischen Sibylle.
Von Nordwesten. Ulm, Münster. Chorgestühl

Weise, durchgeführt, bei dem versonnenen Sänger dagegen mit Fleiß verwischt, verunklärt, wie auch bei Pythagoras selber das Asymmetrisch-„Malerische“ gesucht worden ist: im Bausche des Mantels über der einen Schulter, in der über die eine Seite der Stirn herunterlangenden Locke, in dem seitlichen Ausweichen der Unterlippe usf. Bei der lebhaften und adretten Partnerin aber ist mit der Sauberkeit eines Schemas, am Gewande vorn auf der Brust wie am Kopfputz das symmetrisch Geordnete hervorgekehrt, das Haar bis in den Nacken durchgescheitelt; selbst seine gelösten Enden müssen sich noch zu vier symmetrischen Einrollungen aufkräuseln.

Noch an einer anderen Stelle des Büstenzyklus, bei einem der schönsten Sibyllenpaare, bei Cimmeria und Cumana, hat Syrlin das Symmetrische und das Asymmetrische in den Dienst der Charakterzeichnung, seiner Kontrastsetzung, genommen.

Rebe und Hopfen läßt er dann nochmals an den östlichen Endwangen wiederkehren: in jenen reizenden Borten, welche über die Viertelkreisbogen laufen (Taf. 39). Und hier vertauscht er, um querüber zu verknüpfen, die Plätze, bringt das Weingerank nördlich²², den Hopfen südlich. Selbst am Rückge-
täfel des Gestühles müssen über den östlichen Ecksitzen die Kontrastmotive noch einmal auftauchen²³.

Syrlin widerlegt so selber die These, wonach die Dreisitzsibyllen, als geringeren Wertes, von den Wangenbüsten des Chorgestühles zu trennen wären. *In Wahrheit ist der Kreis der achtzehn Ulmer Wangenbüsten in sich geschlossen wie ein Ring.*

Doch es mag noch einem anderen Werke Syrlins ein Blick hier gegönnt sein, dem Schranke von 1465.

²² Noch im Geranke dieser Borte klingt die Melodie von Pythagoras' Gesang.

²³ Am nördlichen Dorsal der Hopfen in der Lünette.

Der Zusammenhang zwischen Syrlin dem Schreiner und Syrlin dem Bildschnitzer kann freilich an diesem Schreinerwerke und seinem Dekor nicht an den Tag kommen. Doch auch hinter dem *Schrank*-werke stand ja der nämliche Mensch, ein Schreiner, der anders als die anderen war. Figürliches war hier nicht darzustellen. Syrlin aber denkt sich sogleich zwei Menschen hinzu, die beiden nämlich, für welche der Aussteuerschrank bestimmt war, Mann und Frau (was doch denen, die ihm das Schrank-schema dargeboten hatten, nicht in den Sinn gekommen war). Und er spricht uns von diesen beiden, von ihrer verschiedenen Wesenheit in den etwas breiteren Füllungen unten am Sockel. Sie fallen in die Augen durch ihre atektonische Asymmetrie, ihre unbefugte Gegensätzlichkeit. Links ist in der symmetrischen Anordnung der Zweige, in der Durchsichtigkeit des Ganzen, in der Betonung der Mittelachse und der aufrechten, der männlichen Dimension auf das Gestraffte, Zusammen-genommene des Mannes hingezigt, rechts in einem von Blättern überkrauten, unübersichtlichen Gewinde auf das Alogische einer Frau. Die Füllungen unter Pythagoras und Phrygia aber bescheinigen es uns, daß wir richtig auslegen, wenngleich am Gestühl die Rollen von Mann und Frau vertauscht worden sind. Und auch das Laubwerk, das Syrlins Signaturen, die an der Männer- und die an der Frauenseite, überkrönt, bescheinigt es uns, daß wir nichts hier hineinsehen.

Wie nah sich in seinem Dekor der Schrank mit dem um zwei, drei Jahre späteren Dreisitz begegnet, in den waagerechten Blattwellen, die den Stab mit den Ästchen umkreisen, in dem steigenden Weingerank mit seinem Wechsel von Blatt und Frucht, dem Spiel des Geäders auf den Blättern, in der flachen Berahmung der unteren Füllungen besonders mit ihren Eckzwickelchen — ist anmerkwürdig. Vergleicht man genauer, so ermißt man dann zwar — am schäumenden Spiele der Wellenranken, an der Zartheit des Hopfenspaliers, an den kleinen Rispen —, wie Syrlin bei seinem Probestücke sich selbst übertroffen hat.



20. Sappho. Boccaccio, *Von etlichen frowen*. Ulm s. a. (1473), Bl. 65^r. Ulm, Stadtbibliothek



21. Senecas Sterben. Boccaccio, Von etlichen frowen. Ulm s. a. (1473), Bl. 124^v. Ulm, Stadtbibliothek

2. Die drei Paare der Philosophenseite. Syrlins Büsten als Bildnisse. Die Zuverlässigen und die Garstigen

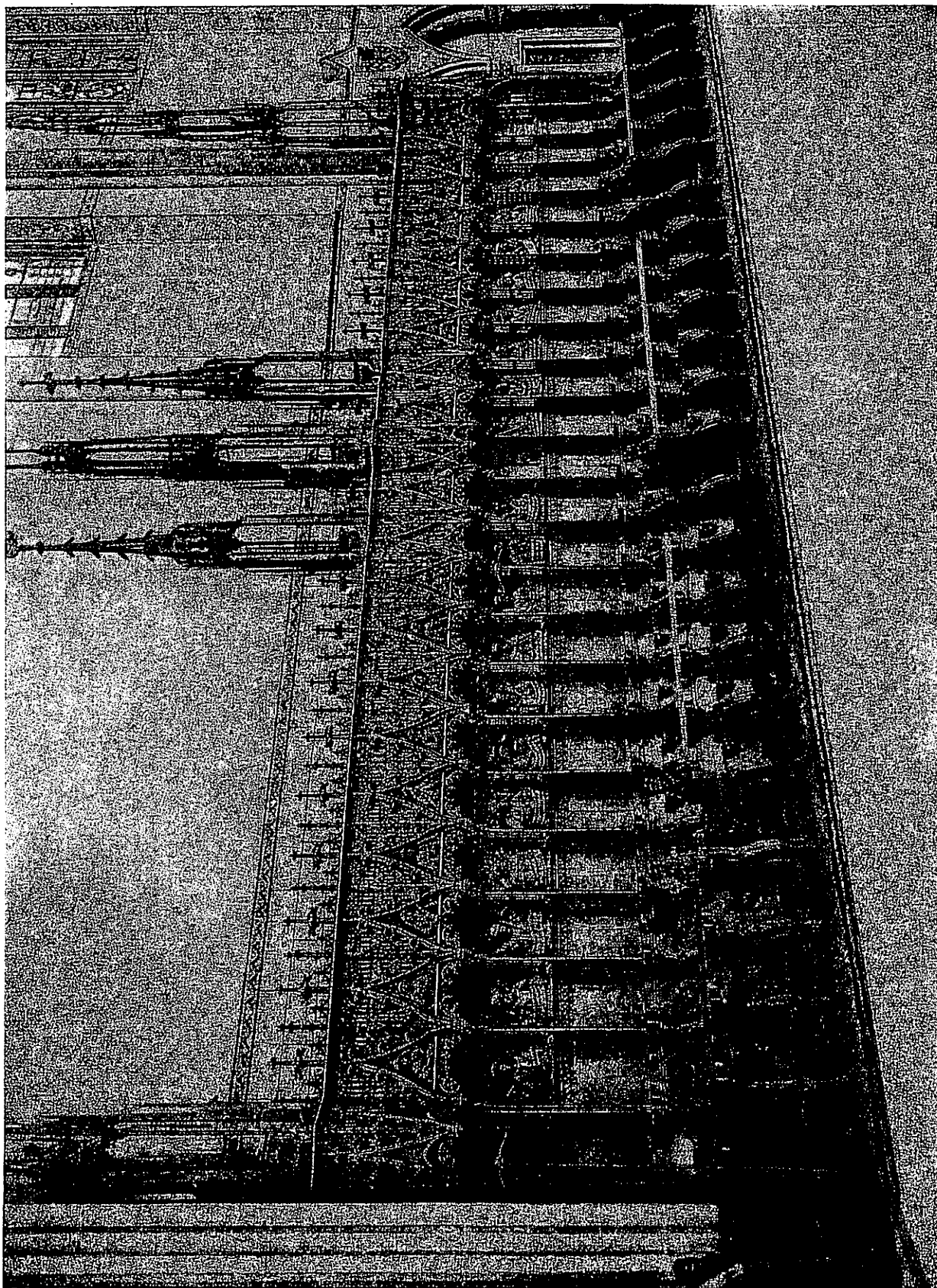
Die drei Büstenpaare an den Durchlässen der Nordseite, an der die Arbeit begonnen worden ist, lassen in der Erfindung die Nähe des Dreisitzes noch spüren. Bei zweien der Paare hat, wie bei den Dreisitzsibyllen, das dekorative Absehen hineingesprochen, die Partner in den Äußerlichkeiten eher ähnlich als unentsprechend zu machen, wovon an der Südseite dann nicht mehr die Rede ist.

Nur am mittelisten Durchlaß (Grundriß Taf. 1, F, G) sind die zwei Partner — Seneca und Ptolemäus — in allem einander ungleich gemacht, zu fruchtbarer Gegensätzlichkeit bis in die seitlich schließenden Blätterknäufe. Doch bei diesem anscheinend frühesten Büstenpaare des Chorgestühls macht sich die Nähe des Dreisitzes eben in dem sonst nicht mehr wiederkehrenden Begleitmotive der Blätterknollen bemerkbar, in der Kontrastsetzung insofern, als, wie am Dreisitzpulte, die eine der Büsten die dunkle Folie der anderen ist.

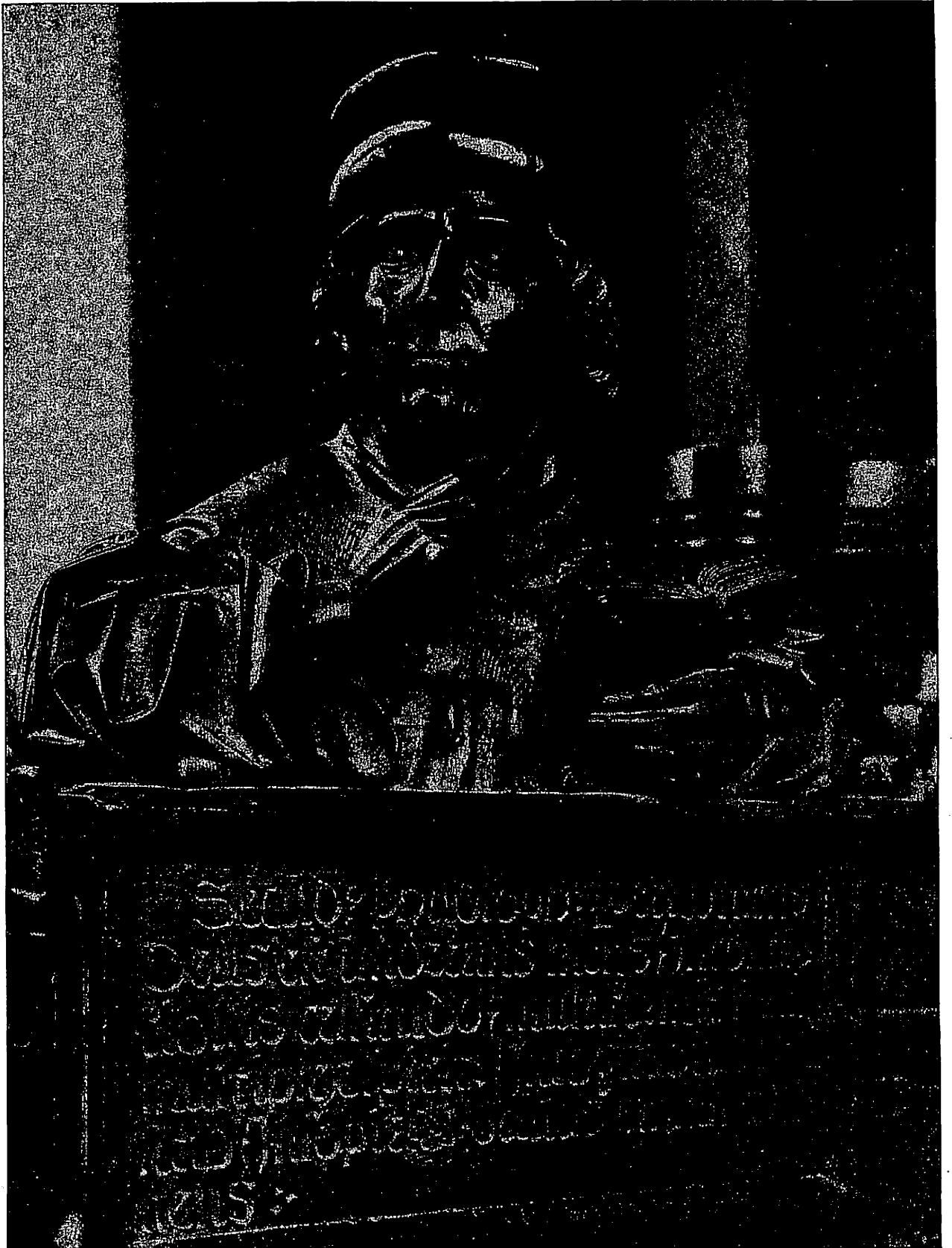
Denn Seneca (Grundriß F) ist als Sterbender dargestellt¹, wie nicht ganz selten auf Bildern von Malern und Zeichnern. In einer Büste konnte der Vorgang nur angedeutet werden. Seneca setzt — nicht ein „Stäbchen“, sondern ein Instrument zum Öffnen der Adern auf das Geäder seines linken Handrückens (Taf. 23, 27)². „Unde et quodam presagio recte vocatum est nomen eius Seneca id est: se necans“, heißt es bei Burläus. Auf diese Stelle werden Syrlins Berater hingewiesen haben. Das ety-

¹ R. Pfeiderer (Das Münster zu Ulm, Stuttgart 1905, Sp. 37) meint, zwischen den Sprüchen der „Philosophen“ und Syrlins Büsten bestehe keinerlei Zusammenhang, es sei denn, man klügele ihn hinein. Doch Syrlins Seneca ist ein Zeuge dagegen. Und bei Secundus war das perpetuo silens der Inschrift Syrlin jedenfalls gegenwärtig. ² Auf der Sterbeszene im Ulmer Boccaccio (Abb. 21) liegen auf einem Kissen rechts des Arztes, der Senecas Gattin betreut, mehrere ganz ähnliche hakenartige Instrumente zum Schlagen der Adern.

IN: JÖRG SYRLIN DER ÄLTERE
UND SEINE BILDWERKE



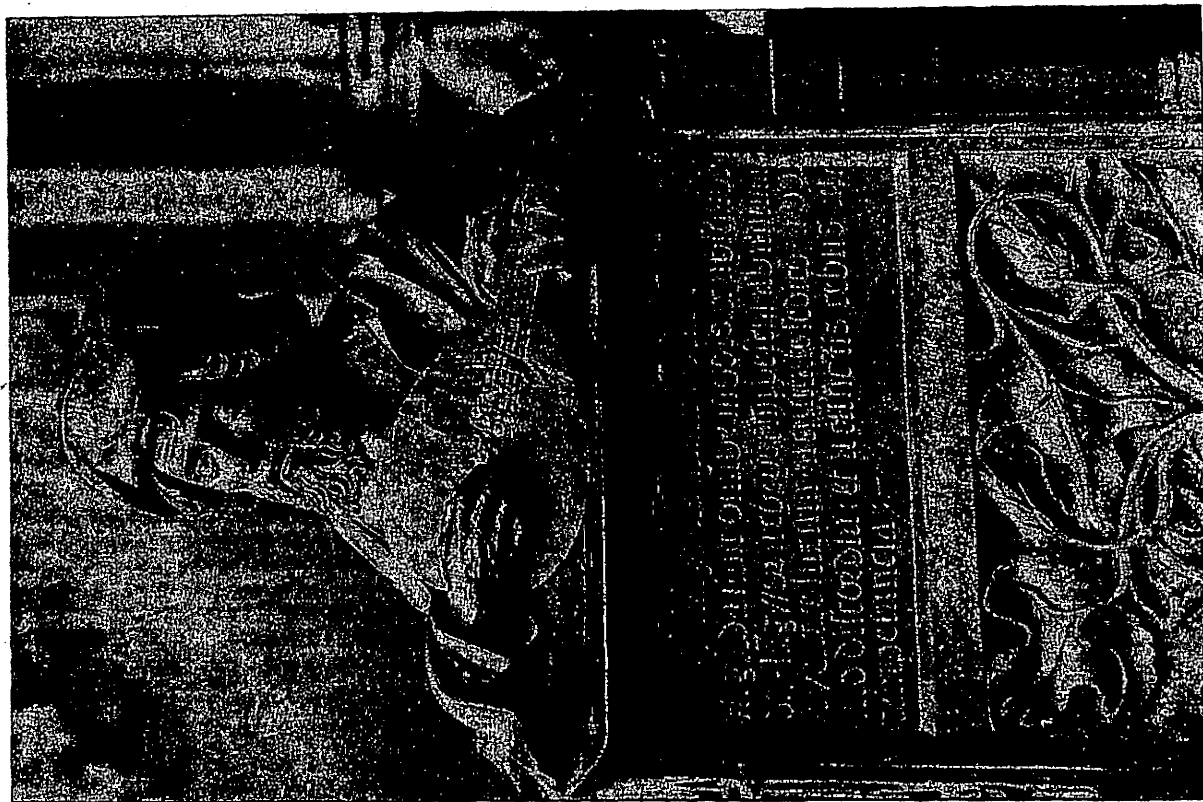
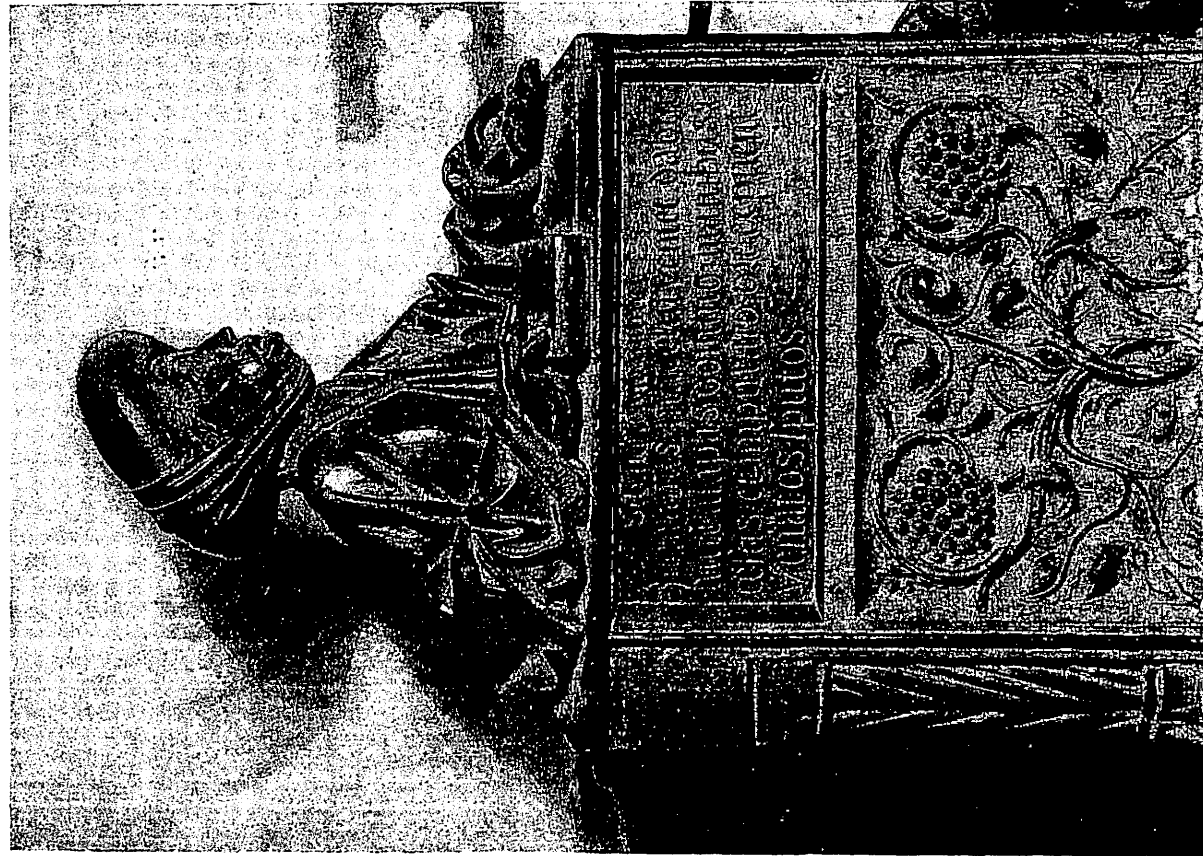
Tafel 12 Jörg Syrlin d. Ä.: Die Philosophenhenseite des Chorgestühls. Ulm, Münster, Grundriß II



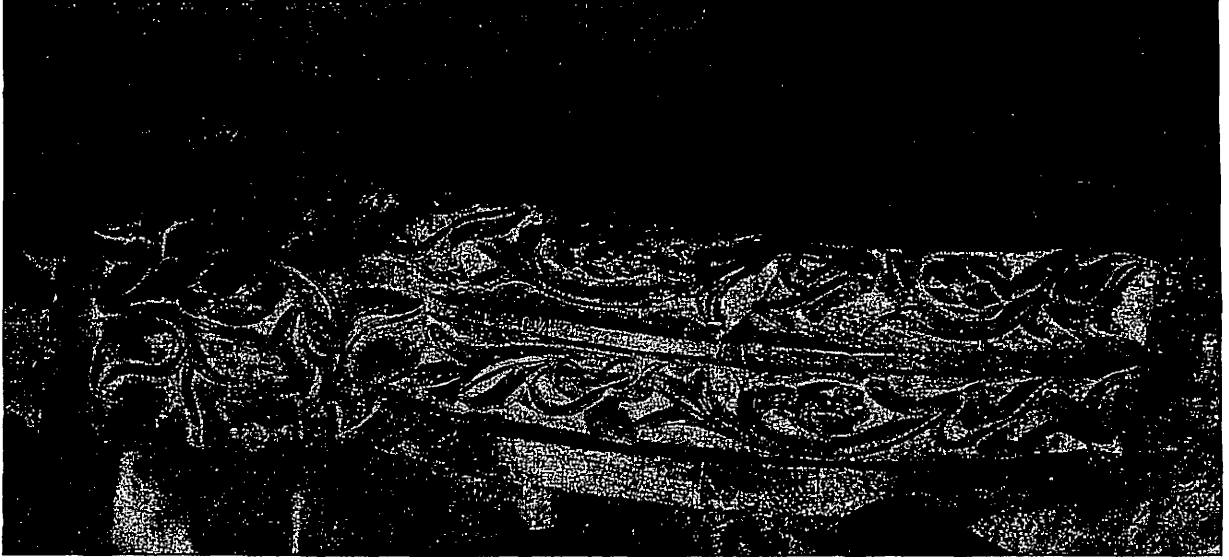
Tafel 16 Jörg Syrlin d. Ä.: Die Büste des Secundus



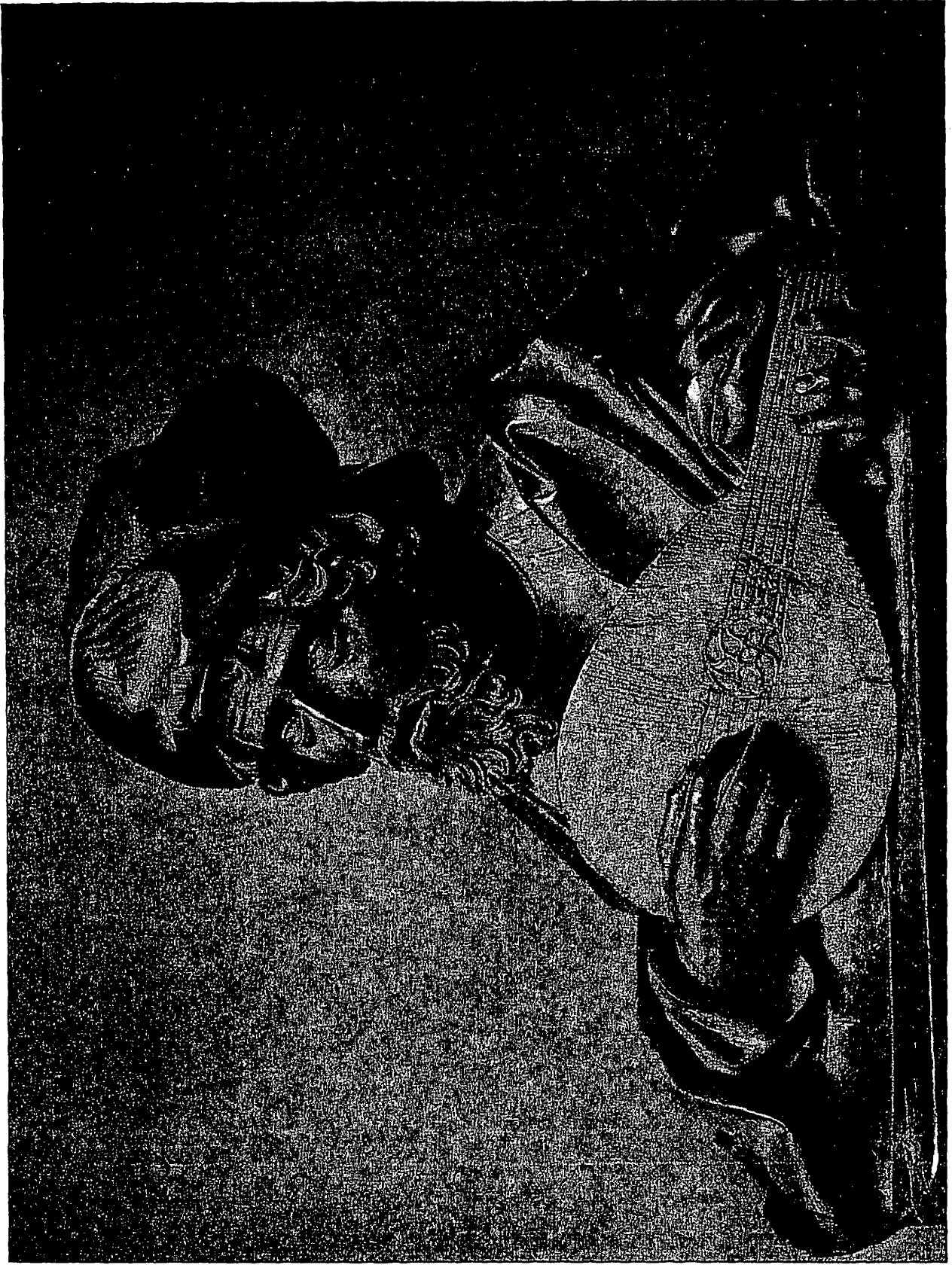
Tafel 17 Jörg Syrlin d. Ä.: 1. Der linke Arm der Secundusbüste. 2. Die Büste des Secundus, Rückseite



Tafel 38 Jörg Syrlin d. Ä.: 1. u. 2. Die Pultwangen mit den Büsten der phrygischen Sibylle und des Pythagoras.
Ulm, Münster, Chorgestühl, Grundriß L und K



Tafel 39 Jörg Syrlin d. Ä.: 1. u. 2. Blätterkranz und Rankenfrieze von den Pultwangen der phrygischen Sibylle und des Pythagoras (rechts)



Tafel 40 Jörg Syrlin d. Ä.: Die Büste des Pythagoras. Ulm, Münster, Chorgestühl



Tafel 41. Jörg Syrlin d. Ä.: 1. u. 2. Kopf und Blüte des Pythagoras von der Seite

*

Sehr geehrter Herr Dr. Seifert,

Bei meinem letzten Besuch in Ulm habe ich ~~gras~~ Ulmer Münster wieder besichtigt und dabei auch das von Ihnen geschriebene Führer „Das Chorgestühl im Ulmer Münster“ gekauft.

Da ich die Absicht habe in diesem Frühling in einer Zusammenkunft des Pythagoreischen Vereins einen Vortrag über das Porträt des Pythagoras zu halten.

DH V 1814

Für diesen Zweck möchte ich auch gerne weitere Literatur über das Pythagoras Porträt am Chorgestühl der Ulmer Münsterkirche haben.

Die Arbeit des Wilhelm Voge: „J. Syllin der Ältere und seine Bildwerke“ ist mir bekannt über dieses ist schon in 1959 erschienen und ~~es gibt~~ vielleicht gibt es noch spätere Aufsätze die Das Chorgestühl und das Syll Bild ins besondere beschreiben und vielleicht auch neues Licht auf mögliche Exemplare des Pyth. Kopfes oder ~~der~~ ~~et~~ ganze Photosyken Reihe werfen In der Hoffnung dass es Ihnen möglich ist mich mit den Literaturangaben ~~an~~ mit zu teilen ~~bleibe~~ verbleibe ich Hochachtungsvoll