

Aalener Jahrbuch 1978

Herausgegeben vom Geschichts-
und Altertumsverein Aalen e. V.

Bearbeitet von Karlheinz Bauer

Konrad Theiss Verlag
Stuttgart und Aalen

Der Wasseralfinger Altar von Martin Schaffner

Hermann Baumhauer

Der Altar des Ulmer Meisters Martin Schaffner in der kleinen Stephanuskirche zu Wasseralfinger ist das bedeutendste spätmittelalterliche Kunstwerk im Aalener Stadt-
raum. Anlaß, ihn zu würdigen, geben der 500. Geburtstag Schaffners im Jahre 1978
und die Neuaufstellung des Altars in der am 5. Juni 1977 geweihten, grundlegend er-
neuerten Kapelle.¹

Der Schaffner-Altar ist ein Flügelaltar spätgotischen Charakters mit zwei beweglichen
Flügeln und zwei Standflügeln. In seinem Schrein stehen drei farbig gefaßte unter-
lebensgroße Schnitzfiguren: Maria mit Kind, links von ihr der Kapellenpatron Ste-
phanus (mit Steinen und Buch), rechts der Evangelist Matthäus (mit Buch). Zu Füßen
der Madonna kniet das betende Stifterpaar Wolfgang von Ahelfingen und seine Ehe-
frau Margarete geborene von Rechberg, beide ausgewiesen durch ihr Wappen; die Ge-
sichter der Kleinfiguren tragen offensichtlich porträthafte Züge.² Über der Madonna
schweben zwei kronenhaltende Engelkinder.

Der Schrein ruht auf einer schreinbreiten Predella (45:95 cm) mit den drei gemalten
Halbfiguren der hl. Ursula zwischen Petrus und Paulus. Er kann mit zwei oben ge-
schweiften Flügeln (je 141/148:49 cm) geschlossen werden, die auf Vorder- und
Rückseite gemalte Ganzfiguren tragen. Ist der Schrein geöffnet, zeigen diese links die
hl. Anna selbdritt, rechts Johannes den Täufer; ist er geschlossen, erscheinen links die
hl. Margareta, rechts die hl. Katharina. Bei geschlossenem Zustand werden auch zwei
schmale, oben gerundete Standflügel (148:37 cm) sichtbar, der linke mit dem hl.
Christophorus, der rechte mit dem Ritter St. Georg. Die in Leimfarbe ausgeführte
Bemalung der Rückseite ist schlecht erhalten. Sie zeigt den Schmerzensmann und Ma-
ria, umgeben von Zeichen der Passion und flankiert von Engeln mit Leidenswerkzeu-
gen, unter dem Kreuz.³

Der Altar hat seinen ursprünglichen Standort behalten dürfen. Als 1832 die Step-
hanuskapelle zur Pfarrkirche von Wasseralfinger erhoben wurde, erfuhr er eine Umge-
staltung. Er konnte jedoch 1924/25 in Stuttgart aufgrund von Zeichnungen, die der
Hüttenwerksmodelleur Christian Plock vor 1832 angefertigt hatte⁴, von Professor
von Tettenborn und Bildhauer Gerdes in den ursprünglichen Zustand zurückversetzt
werden.⁵ Eine Restaurierung, die ihm aus Anlaß des 600jährigen Bestehens der Ste-
phanuskapelle im Jahre 1953 in der Ellwanger Werkstatt Geiselhart zuteil wurde, be-

schränkte sich auf das Notwendigste; bei der jüngsten Neuaufstellung begnügte man sich mit Reinigung und Konservierung.

Datierungsfragen

Der Schaffner-Altar trägt weder Datum noch Signatur. Seitdem der in Aalen als Geistlicher tätig gewesene Prälat Dr. Heinrich Merz 1846 als Erster Schaffners Hand erkannt hat⁶, machte darum seine Datierung immer wieder Kopfzerbrechen. Nach Auskunft von Figuren und Wappen der Stifter, deren Ehe von 1527/28 bis 1540 dauerte, ist er ein Geschenk der Jahre „um 1530“. Zu diesem Zeitpunkt hat Wolf von Ahelfingen die von seinem Ahnen Ulrich II. gestiftete Kapelle erweitern lassen und ihr den neuen erhöhten Chorraum gegeben. Ursache dazu hatte er genug, denn er stand auf der Höhe seiner herrschaftlichen Geltung: Um 1530 war ein langwieriger Streit mit der Propstei Ellwangen um das Lehen Oberalfingen zu seinen Gunsten beendet worden und 1531 erfolgte seine erneute (und letzte) Belehnung mit der gesamten Herrschaft. Dennoch sprach sich 1899 Siegfried Graf Pückler-Limpurg aus stilistischen Gründen für eine Datierung zwischen 1510 und 1514 aus⁷; er erklärte die Wappen als später angebrachte Zutaten. Ihm pflichtete dann 1923 Julius Baum bei⁸: Flügelbilder und Schreinfiguren seien „etwa um 1510“ von verschiedenen Händen geschaffen worden; der Ahelfingen habe den Altar wahrscheinlich anlässlich des Ulmer Bildersturms von 1531 kaufen können und die Stifterfigürchen mit ihren Wappen hinzufügen lassen, denn „der stilistische Gegensatz zwischen den großen Heiligenstatuen und den Stifterfigürchen ist unverkennbar“. Richard W. Schmidt, der die Restaurierung von 1924/25 betreut hatte, sprach sich für eine Datierung von 1510 bis 1515 aus. Da es sich aber gezeigt habe, daß die Stifterfiguren aus demselben Holz sind wie die Madonna, stellte er die Vermutung in den Raum, daß die Gesichtszüge der Stifterfigürchen nachträglich verändert worden sein könnten.

Inzwischen ist das Werk Schaffners in seinen Entwicklungsphasen wesentlich erhellt worden, vornehmlich durch Susanne Beeh-Lustenberger und den von ihr erarbeiteten Katalog der Ulmer Schaffner-Ausstellung (20. 9. bis 15. 11. 1959), bei der auch der Wasserafinger Altar gezeigt wurde.⁹ Auch über die dem Ulmer Bildersturm zum Opfer gefallen Altäre besteht heute größere Klarheit¹⁰, wenngleich bisher keine Akten über Veräußerungen weggeschaffter oder eventuell zurückgenommener Altäre gefunden wurden.¹¹ So darf man mit Susanne Beeh-Lustenberger für den Wasserafinger Altar die nicht belegbare Kauf- und Veränderungshypothese ausschließen und ihr Urteil übernehmen, daß der Stil der Gemälde auf den Außenseiten des Altars „einwandfrei“ den Spätstil erkennen lasse, den Schaffner nach seinem zweiten Altar für Wettenhausen (1523/24) entwickelt habe, eine für eine Datierung „um 1530“ wesentliche Feststellung. Auch sie unterscheidet verschiedene Hände für Malerei und Plastik. Über die

genannten Autoren hinaus unterscheidet sie auch zwischen der Hand Schaffners (auf den Flügelaußenseiten) und der Mitwirkung seiner Werkstatt auf den Flügellinnenseiten. Daß das Werk von vornherein für Wasseralfingen bestimmt war, steht für sie außer Zweifel.

Martin Schaffner

Martin Schaffner, Anfang 1478 geboren, war von 1490 an Mitglied der Ulmer Malerbruderschaft „Zu den Wengen“. 1526 zum Stadtmaler berufen, trat er 1530 bei der Ulmer Konfessionsabstimmung der Reformation nicht bei, blieb jedoch in Ulm bis zu seinem Tod. Wahrscheinlich starb er 1547 an der Pest, die wohl durch eine spanische Besatzung Kaiser Karls V. eingeschleppt worden war. Da mit der Reformierung der Stadt die ulmische Altarkunst zum Erliegen kam, ist der Wasseralfinger Altar das letzte religiöse Werk, das mit Schaffner in Verbindung gebracht werden kann.

Schaffner war Kind und Künstler einer turbulenten Übergangszeit, in der die religiösen, sozialen und politischen Spannungen des ausgehenden Mittelalters zur Entladung kamen und die Ideen des Humanismus ein verändertes Menschen- und Weltbild vorbereiteten. Auf künstlerischem Gebiet vollzog sich damals eine Abkehr von spätgotischen Bildtraditionen zugunsten der Formtendenzen der Renaissance, ein Wandel, dessen synkretistische, Altes und Neues miteinander verbindende Kraft eine „deutsche Renaissance“ mit stark nachwirkenden spätgotischen Merkmalen bewirkte. Schaffners Werk ist ein schwäbisches Hauptbeispiel für die Tendenzen dieses Synkretismus.

Als 1496 Schaffners Name zum erstenmal aufscheint, wuchs er als Angehöriger der Werkstatt des Ulmer Meisters Jörg Stocker in die von Stocker, Zeitblom und Schüchlin repräsentierte ulmische Altarbildtradition hinein. Deren Streben ging nach feierlich verhaltener Zuständlichkeit. Darum drängte sie die dramatische Erzählfreude zurück zugunsten einer gelassenen Kontemplation und vermied die Bewegung in die Raumtiefe hinein, indem sie die Figuren als im Umriss gut geschlossene Gruppen in der vordersten Bildschicht anordnete. Von etwa 1512 an setzte sich Schaffner mit den Bildauffassungen Hans Holbeins d. Ä. und der Dürergeneration auseinander. Die Anteilnahme seiner Figuren am Bildgeschehen steigerte sich, die Farbe löste sich aus dem Zwang der Form, wurde Wirkungselement und raumordnendes Kolorit. Hauptbeispiel dieser Entwicklung ist Schaffners Hutz-Altar von 1521 im Ulmer Münster, ein Altar der Heiligen Sippe, der zugleich Altar einer portraitierten bürgerlichen Sippe ist. Wie kein anderer ulmischer Altar zuvor widerspiegelt er in Programm, Figurengestaltung und Raumbehandlung den Geist des frühen Humanismus.¹²

Schaffner war kein Stürmer und Dränger. Er näherte sich der Renaissance mit Bedacht. Charakteristisch dafür ist das gleichsam gotische Bestreben seiner gegen 1525

beginnenden Spätphase, den neugewonnenen Realismus der Figur zu vergeistigen, zu spiritualisieren. Er gelangte auf diesem Weg zu quasi-manieristischen Figurationen von hoher Eigenständigkeit, deren „Modernität“ erst eigentlich augenfällig wird, wenn ihnen Figuren von altulmischem Geist gegenüberstehen. Und eben dies ist bei Schaffners letztem bekannten Altarwerk, dem Wasseralfinger Altar, der Fall. Betrachten wir darauf hin die beiden Aspekte des Altars!

Bei geschlossenem Schrein

Ist der Figureschrein geschlossen, zeigt das Werktagsgesicht des Altars auf den Außenseiten der beweglichen Flügel zwei einander gegenüberstehende gekrönte Frauen gestalten: links die hl. Margareta, rechts die hl. Katharina. Margareta, die Namenspatronin der Altarstifterin, deren Bild im Werktagsaspekt sinnigerweise die Stelle des Kapellenpatrons St. Stephanus innehat, hält als Attribut den Kreuzstab in der Linken und den Zweig der Märtyrerin in der Rechten. Sie trägt einen faltenreich ausschwingenden weißen Mantel mit gelbem Schulterkragen über einem dunkelgrünen Kleid, ihr zu Füßen kauert hechelnd der von ihr besiegte Drache der Versuchung. Katharina, die zyprische Königstochter, hält mit beiden Händen das Schwert ihres Martyriums und stützt es in der Nabe ihres Hauptattributs, des vom göttlichen Blitz zerstörten Rades. Auch ihr Gewand ist festlich. Ein weiter roter Mantel umhüllt ein bräunlichgelbes Kleid mit blaugrünem Mieder.

Es ist unschwer zu sehen, daß die beiden Damen, die vor einem bis in Kopfhöhe reichenden goldenen Vorhang stehen, malerisch die schönsten und menschlich die zeitgemähesten Personen des Altars sind. Ihre Bedeutung wird unterstrichen durch den kleineren Maßstab der sie flankierenden Standflügelfiguren Christophorus und Georg, vor allem aber durch die Sorgfalt der Gewandgestaltung, die rational erfaßte Wirklichkeitsmerkmale mit irrationaler Sprache zu erfüllen versteht. „Die Körperlichkeit der Dinge wird durch scharfe lineare Abgrenzung und durch makellose Plastizität in einer über die Natur hinausgehenden Weise perfektioniert und – leise erstarrend – in eine nicht mehr völlig begreifbare Ausdruckswelt gehoben.“¹³ Beide Gestalten gleichen in dieser „regotisierenden“ Tendenz, die eine Idealisierung der wirklichkeitswahren Mittel durch faltenreiche Gewänder von ornamentalem Eigenwert und durch eine Überlängung der Figuren anstrebt, Schaffners nach 1524 geschaffenen Altarflügeln mit Elisabeth und Anna selbdritt, die das Ulmer Münster verwahrt (Conrad-Sam-Kapelle). Auf die Standflügelfiguren, die unter Beengung leiden, trifft diese Beobachtung nur in sehr eingeschränkter Weise zu, der Realismus der Männerfiguren ist vordergründiger. Ihre Gewandung – Christophorus in dunkelrotem Gewand und Georg in Stahlrüstung und Purpurmantel – bestechen mehr durch ihre untadelige Plastizität als durch ornamentalen Selbstwert.

Da das Werktagsgesicht des Wasserafinger Altars nur aus gemalten Figuren besteht, benützte Schaffner die Unterschiede in den Größenverhältnissen von Flügel-, Standflügel- und Predellafiguren zur Rhythmisierung der Altarkomposition. Ein einheitlich bestirnter dunkelblauer Hintergrundhimmel faßt die vier Flügelfiguren zusammen, der hellgoldene Brokatgrund der Predella wirkt wie ein auszeichnender und zusammenfassender Sockel für die zwei Hauptfiguren.¹⁴

Der Sonntagsaspekt

Sind die beweglichen Flügel aufgeschlagen, zeigen sich die Schreinfiguren mit den Gestalten der Flügellinnenseiten: Anna selbdritt zur Linken, Johannes der Täufer zur Rechten. Zwei Inschriften stellen sie vor: „S. Anna Ain Muotter maria“ und „Sant Johannis der tauffer“. Alle acht Heiligen erscheinen nun vor dem mit großer Sorgfalt gemusterten Goldvorhang. Da jeder Gestalt genügend Raum gewährt ist, bestätigt ihre Reihung den „durchaus gehaltenen Geist“, den schon Merz als besonderen Vorzug des Altars gerühmt hat.

Die einheitlich präsentierende Wirkung des Goldvorhangs läßt auf dem Sonntagsaspekt die unterschiedlichen Größenmaße kaum zur Wirkung kommen. Die (körperlich größten) Flügelfiguren scheinen sich vielmehr darauf zu beschränken, den statuarischen Charakter der Gesamtkomposition zu betonen und ihre symmetrische Ordnung zu stabilisieren. Da deren Mittelachse Maria mit dem Jesuskind bildet, erfüllen sie damit zugleich eine Aufgabe der Hinweisung. Diese wird fast lehrhaft betont, denn sie wird gleichsam in paralleler Haltung von den Schreinfiguren Stephanus und Matthäus aufgenommen und als leise Figurenbewegung von links und von rechts zur Zentralfigur hin weitergeleitet.

Die in Gold und Silber gefaßten Schreinskulpturen verleugnen die Schaffner-Werkstatt weder in Gesichtern noch in Gewändern. In der Aura ihres Fürsichseins klingt jedoch noch viel altulmische Tradition nach, die sie von den heiligen Jungfrauen der Flügelaußenseiten in leicht erkennbarer Weise unterscheidet.

Aber trifft dies auch für die Gestalt der Mutter Anna zu, die immer wieder als „altertümlich“ bezeichnet worden ist, wobei sich zum Vergleich die Anna selbdritt des oben genannten Ulmer Flügels anbot? Wir meinen: nein. Altulmischer Tradition gehört sie bei aller statuarischen Steifheit nicht mehr zu. Dafür sprechen vor allem die Farben ihrer Kleider. Deren sonorer, auf Braungrau gestimmter Zusammenklang hat alle Merkmale von Schaffners Realismus aufgenommen. Schwerfällig faltet sich das schwere rotbraune Manteltuch, das braungrüne Oberkleid ist anspruchslos, die Falten des graugrünen Unterkleides bilden einfache parallele Röhren: – Alltagsbild einer Hausfrau, die demütigen Gesichts ihren mütterlichen Dienst tut. Dieses vom blaugrünen Kleid des gekrönten Marienkindes bereicherte und vom hellen Fleischton des

nackten Jesuskindes zum Leuchten gebrachte tonige Farbreister hat sein nicht minder wirkungsvolles Gegenstück im vielstufig differenzierten Weiß des Mantels, den Johannes der Täufer über sandfarbenem Fell und nackten Beinen trägt: einem auf grausilberne Gesamtwirkung abgestimmten Weiß, das sein Lichtzentrum im Christuslamm des apokalyptischen Buches besitzt.

Das Vermächtnis

So zeigt der Wasserralfinger Altar in beiden Aspekten eine gemessene Festlichkeit, zu der eine klare und einfache Gliederung, eine verhaltene Farbigekeit und eine harmonische Bewegung der Umrisslinien der Figuren beitragen. Auffällige Effekte liegen ihm fern, seine Auseinandersetzung mit altulmischer Tradition und augsburgisch-nürnbergischer Renaissance geschieht auf schwäbische Weise mit zurückhaltendem Bedacht.

Wenn nun geschrieben worden ist, der Altar lasse „die Einheitlichkeit oder Planmäßigkeit des Gedankengehalts, die bei gotischen Altären sonst nicht fehlt“, vermischen¹⁵, so ließe sich das schon für viele ältere ulmische Altäre sagen. In seiner Untersuchung über die ehemaligen Münsteraltäre hat Hermann Tüchle angesichts der Fülle von speziellen Patrozinien erstaunt auf den „Individualismus der Frömmigkeit des ganzen Jahrhunderts“¹⁶ aufmerksam gemacht, einen Individualismus, der zwar eine „Übersteigerung des mittelalterlichen Heiligenkultes“ darstellte, aber sowohl für Stifter wie für Künstler den ganzen Heiligenhimmel auftat. Man wird darum dem schon im Vorhof der Renaissance lebenden Wolf von Ahelfingen solchen Individualismus erst recht zubilligen müssen. Sein ritterlicher Stand erklärt die Anwesenheit des Ritterheiligen St. Georg, Margarete war die Namenpatronin seiner Frau und Mitstifterin¹⁷, und Katharina war außerdem zusammen mit St. Georg Patronin der Schloßkapelle von Oberalfingen. Gewiß darf auch Wolfs persönliches Schicksal der Kinderlosigkeit nicht außer acht gelassen werden: das Ahelfingergeschlecht drohte mit ihm auszusterben. Was lag da näher, als der Mutter Anna, der Stamm-Mutter der Heiligen Sippe und Schutzheiligen für Kindersegen, den Ehrenplatz neben dem Kapellenpatron Stephanus einzuräumen!

Doch wichtiger erscheint es, den Altar auf dem Hintergrund einer drangvollen geistigen Wendezeit zu sehen. Was sich in ihm besonders deutlich zu erkennen gibt, ist der Wunsch, anstelle der traditionell erzählten heiligen Szene dem Existenzbild Raum zu geben. Der im geistigen Hin und Her kritisch gewordene Mensch verlangte nach sittlichen Vorbildern, die ihm Orientierung bedeuten konnten. Der Altar gab sie ihm in seinem Werktagsgesicht.

Der Sonntagsaspekt dagegen bot sich ihm dar als ein Manifest des Glaubens an das Heil, das durch Maria als das Weib der Offenbarung in die Welt gekommen ist. Mat-

thäus, dessen Evangelium die Identität des alttestamentarischen Messias mit Christus zum Hauptthema hat und zugleich als einziges der Evangelien die Verheißung des Primats an Petrus enthält, vertritt als Schriftzeuge das Neue Testament. Ihm assistiert Johannes der Täufer, der als Vertreter des Alten Testaments in gleicher Weise auf Christus als den verheißenen Messias verweist. Stephanus steht als Blutzeuge des Glaubens im Schrein. Und wie rechts der Täufer, so bildet links Anna selbdritt die Klammer über die Zeitenwende hinweg. Die Predella mit den Apostelfürsten zu Seiten der adligen Märtyrerin Ursula dürfen wir als Hinweis auf die kämpfende Kirche interpretieren, deren Einheit durch die Infragestellung des petrinischen Primats in eben diesen Jahrzehnten ernstlich bedroht war.

Der Himmel hat die Bitte des Stifters um Kindersegen nicht erhört. Rund zehn Jahre nach der Erweiterung der Stephanuskirche notierte man in der Ellwanger Propstei sachlich: „Auch ist er allso, daß khein leibeserb mehr von Im zu hoffen ist“ – und bereitete sich darauf vor, die ahelfingischen Güter nach Jahrhunderten wieder in eigene Regie zu nehmen. 1545 starb der letzte Ahelfingen. Der Schaffner-Altar, eines der letzten Zeugnisse der mit der Reformationsabstimmung erloschenen Ulmer Altarkunst, wurde damit zum Vermächtnis eines in allen Zweigen ausgeblühten Adelsgeschlechts.

Anmerkungen

- 1 Bauherrin Kath. Kirchengemeinde Wasseralfingen, Gesamtleitung Architekt Hermann Gauckler, Ellwangen, in Zusammenarbeit mit dem Landesamt für Denkmalpflege. Restaurator Baldur Emmerich, Stuttgart. Künstlerische Gestaltung der Kapelle Helmut Schuster, Wasseralfingen. Einweihung am 5. 6. 1977 durch Diözesanbischof Dr. Georg Moser.
- 2 Theurer, Hugo, Die Ahelfingen. Beiträge zur Heimatkunde von Aalen und Umgebung, 1, Aalen. o. D. Rothfuß, Otto, Wolf von Ahelfingen zu Hohen-Ahelfingen, 1965 (Nachlaß).
- 3 Abbildung in: Haecker, Otto und Wengert, Eduard, Auf den Spuren der Ahelfinger. Sonderabdruck aus dem Ellwanger Jahrbuch 1922/23, hrsg. und neu bearbeitet von Werner Bieg, Wasseralfingen 1958, S. 19.
- 4 Wiedergabe der Zeichnungen Plocks als Bildnummern 59 und 60 bei Baum, Julius, Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923. Originale heute als Stiftung Wengert beim Bund für Heimatpflege, Wasseralfingen.
- 5 Schmidt, Richard W. in: Zeitschrift für Denkmalpflege II, 1928/29, S. 41 ff. – Rückgabe des Altars am 4. 1. 1927. Anlässlich der 600-Jahr-Feier des Kirchleins wurde der Altar 1953 in der Werkstatt Geiselhart, Ellwangen, restauriert. 1977 wurde er lediglich gereinigt und konserviert und ohne den nicht dazugehörigen Tabernakel wiederaufgestellt.
- 6 Merz, Heinrich, Verh. d. Ver. III (Malerei und Zeichnung) in: Verh. d. Vereins f. Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, 4. Bericht, 1846, S. 25 ff.
- 7 Pückler-Limpurg, Siegfried: Martin Schaffner (Studien zur deutschen Kunstgeschichte XX), Straßburg 1899.
- 8 Baum, Julius, a. a. O., S. 85.
- 9 Martin Schaffner, Maler zu Ulm. Schriften des Ulmer Museums. Neue Folge Band 2, Ulm 1959.
- 10 Tüchle, Hermann, Die Münsteraltäre des Spätmittelalters. Stifter, Heilige, Patrone, Altäre. In: 600 Jahre Ulmer Münster, hrsg. von Hans Eugen Specker und Reinhard Wortmann, Ulm 1977, S. 126 ff.

- 11 Tüchle, Hermann, a. a. O., S. 132. Die Ulmensien 7007–7012 im Stadtarchiv Ulm betreffen ausschließlich Schaffners Hutz-Altar.
- 12 Baumhauer, Hermann, Das Ulmer Münster, Stuttgart und Aalen, 1977, S. 76 ff.
- 13 Martin Schaffner, Katalog, S. 34.
- 14 1899 bezeichnete Graf Pückler-Limpurg den Himmel als teilweise „sehr verdorben“. Nach R. W. Schmidt ist der Schrein ursprünglich, dagegen scheinen ihm die feststehenden Flügel seitlich abgenommen worden zu sein. Originalfarben und Originalfassung seien bei der Restaurierung fast unversehrt freigelegt worden.
- 15 Haecker, Otto, a. a. O., Sonderdruck S. 17.
- 16 Tüchle, Hermann, a. a. O., S. 130.
- 17 Wolf von Ahelfingen, um 1475 geboren, heiratete 1504 Amalie von Woellwarth, die 1517 verstarb. Etwa ein Jahr später heiratete er Dorothea von Ehingen, die 1527 starb. Ihre Nachfolgerin wurde Margarete von Rechberg, die 1540 verschied. Seine 4. Frau war Dorothea von Ow, die er 1541 ehelichte. Alle vier Ehen blieben kinderlos. Am 4. Mai 1545 teilte Propst Heinrich dem Obervogt und den Räten zu Ellwangen den „tödlichen Abgang weiland unseres lieben getreuen Wolfen von Alfingen“ mit.