



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

9. Die manieristische Abwandlung des weichen Stiles in Blauplastik und  
Grabmalkunst

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41954**

### 9. Die manieristische Abwandlung des weichen Stiles in Bauplastik und Grabmalkunst.

Noch einmal: das Wort manieristisch wird hier ohne tadelnden Sinn, moralisch neutralisiert, jedoch allerdings charakterisierend für eine Krisis gebraucht. Es bezeichnet eine gewisse Verfremdung der Figur nach dem Gesetze vorgefaßter Formvorstellungen, die sich in erster Linie an der Gestalt des Menschen „vergewaltigend“ äußern. Der Manierismus schlechthin, der des 16. Jahrhunderts, ist nicht umsonst weit weniger eine Angelegenheit der Landschaftsmalerei als der Gestaltenkunst. Er verfremdet sich dem Raume, er wird flächenhaft, um eigentümliche Linien schärfer zu prägen, und selbst an der Gestalt des Tieres „vergreift“ er sich seltener als an der des Menschen. An dieser kann er seine eigentümliche Weltempfindung, sein Anderssein, seine „Manier“ als Formwert am stärksten zur Geltung bringen. Sie, das unmittelbare Kleid des Ichs, erleidet eine Bedingtheit, die sie — im extremen Falle — gleichsam nach innen preßt. Beim 16. Jahrhundert braucht man nur einmal den fälschenden Schleier wegzuhalten, den die gröbliche Verallgemeinerung des Begriffes „Renaissance“ darüber gelegt hat. Namentlich die Literarhistoriker treiben mit der Gleichsetzung von Renaissance und 16. Jahrhundert und mit der Unterschichtung der „freudigen Weltbejahung“ unter beides Unfug. Kein Jahrhundert vielleicht hat so deutlich — gerade gegenüber der kurzen „klassischen Zeit“ — die Revolte des Bedingtheitsbewußtseins, das Gefühl vom Tode überall zum Ausdruck gebracht. Hier wird es sich auch literarisch nachweisen lassen. Der Hamlet, in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts, ist sein deutlichstes Schlußbekenntnis: das Drama des Bedingtheits- und Gehemmtheitsgefühles. Bei dem mittleren 15. Jahrhundert, dem das Wort noch viel weniger bedeutet, dessen Gefühle noch immer am stärksten in den Stein oder das Holz einströmen, wird das Vergleichbare — ohnehin dumpfer — durch sichtbare Formen bezeugt. In dem artfremden Material der Sprache wird es hier und da schwieriger zu erläutern sein. Fühlbar und schließlich beweisbar bleibt es doch.

Manierismus setzt eine gewisse Spältigkeit des Bewußtseins, eine gewisse Bewußtheit des Veränderens voraus. Er bedarf eines Großen, Freudigen, das nun nicht mehr geglaubt wird. Der Manierismus des Sechszehnten hatte es an der kurzen Zeit der „klassischen Kunst“ um 1500 gehabt. Selbst wo er — wie nachweisbar sehr weitgehend — in seiner Doktrin glaubte, nur die Konsequenz des Klassischen zu ziehen, verrät er sich. Man kann sich einen Glauben vortäuschen, gegen den man handelt. „Man spricht gern von den Eigenschaften, die man nicht hat.“ Den Kunsthistoriker sollte der Manierismus gerade in dem interessieren, was er veränderte, gerade wenn er glaubte nachzuahmen, wodurch er veränderte, zuletzt: warum. Offenbar setzt er ein inneres Irrewerden voraus, er kommt — blutleerer, raffinierter, weit weniger naiv, als das barocke Empfinden — zu dem erzwungenen Panzer einer Haltung, die seine Nervosität maskiert. Die Dissonanz, im Barock als ein Mittel naiver Leidenschaft häufig, im mittleren Fünfzehnten typisch für die Madonna von Freising und noch mehr die von S. Severin, ist als formales Mittel zwar auch dem Manierismus nicht ganz fremd; aber dessen typisches Mittel ist nicht sie, sondern ihr Gegenteil: die auf- und vordringliche Konsonanz. In der vordringlichen Konsonanz des Formalen — wie das Brunn-Grabmal in seinen ständig wiederholten Parallelen sie zeigt — liegt ein verräterischer Wille zum Mathematisieren, ein Wille, die Regel über das „Leben“ zu stellen. Daher: maniera. In der äußersten Konsequenz führt er zur Kristallisation. Dahinter steht — wo es sich um organische Formen handelt — der Tod. Daß aber die Kristallisation nie ganz vollendet, daß sie nur als verändernde Möglichkeit angedeutet wird, verleiht den seltsam schwebenden, bei den tieferen Meistern bänglich oder mystisch, bei den flacheren oft fast kokett wirkenden

Klang — abgesehen davon, daß es hier auch noch eine zeitliche Ordnung gibt und dem expressiven Manierismus ein dekorativer vorangeht und die Wege ebnet. Die Nüancen sind zahllos. Nie aber wird — das ist außerordentlich bezeichnend — eine manieristische Figur den Eindruck selbstverständlichen Daseins, formal: den der schwellenden Breite machen. Immer wird sie — wie Parmigianinos Madonna — „col collo lungho“ empfunden sein und eine Tendenz zur Länge zeigen. Länge (gleich Höhe) ist das sicherste Mittel, Breite und Tiefe des Körperlichen auszutreiben. Länge ist auch das sicherste Mittel, Linie empfinden zu machen. Der Manierismus des Vierzehnten, der im Bamberger Hohenlohe gipfelt, trifft sich darin mit jenem des Sechzehnten, der in Greco gipfelt (beide Male in Ländern, die man nicht europäisch vorbildliche, nicht schulbildende, sondern „Konsequenzen ziehende“ nennen kann). Beide Male erscheint der Körper wie ein durchsichtiger Buchstabe für „Geist“. Beide Male gehen allgemeiner verbreitete, weit weniger extreme Vorformen voraus. Beide Male aber schaut zum Ende das Todesbewußtsein heraus, noch einmal ein Bewußtsein vom Verändernden im organischen Leben selbst, aber nicht vom jugendlichen Wachstum, sondern vom verdorrten Alter.

Der Manierismus der dunklen Zeit hat im Grunde durchaus Vergleichbares gewollt. Gewiß, er sieht im Ganzen anders aus. Aber die ähnlichen seelischen Grundlagen, zunächst die Bewußtheit des Veränderns, müssen wir ihm durchaus zusprechen. Dazu gehört keineswegs die Vorstellung, daß die Künstler — wie heute — darüber viel geredet hätten. Es ist allzu offenbar — man erinnere sich noch einmal der Hauptbeispiele aus den 40er Jahren — daß ein Wille zum Anders-Sein, zum Anders-Machen vorhanden und als solcher deutlich war. Hier interessiert zunächst sein manieristischer Weg: die Vergewaltigung der Figur durch Tektonisierung und Graphisierung, d. h. durch eine Form von vordringlicher Konsonanz, die noch einmal die Figur dem „Natürlichen“ entfremdet. Und mit ihr zusammen geht überall jene seltsame Verdunkelung und Vertrübung des Seelischen, die dann plötzlich in hohen Fällen die Maskenhaftigkeit des Menschlichen spiritualistisch durchscheinend macht.

#### a) Die Bauplastik der manieristischen Richtung.

Das Datum des Halberstädter Andreas von 1427 gibt erwünschte Gelegenheit, von festem Punkte aus in einem Zusammenhange, in der inneren Stilgeschichte einer Bauhütte einen sehr markanten Fall dieses Geschehens durch die ganze Epoche hindurch zu verfolgen. Noch immer also, noch einmal Bauplastik. Sie war — das wissen wir — das Absterbende, die untergehende Ausdrucksform, und darum wohl besonders geeignet für die neuen Formen, soweit sie sich als Tugenden der Not begreifen lassen. Die spätere Lösung aus dem „Dunkel“ kam nicht mehr von ihr, kaum noch für sie. Das macht sie besonders disponiert; das sieht man ihr oft schon an.

Die Bauplastik von Halberstadt ist von Dr. Hildegard Marchand in einer vorzüglichen, leider noch ungedruckten Leipziger Dissertation untersucht worden. Nur kurz kann hier der Weg beschrieben werden. Im kleinen läßt sich zunächst noch einmal — in einer Bauhütte von vorwiegend manieristischer Stimmung — der Gegensatz zwischen einer Kunst der Störungszonen und einer Kunst der Neutralisierung beobachten. Es gibt im Halberstädter Dome eine Katharina — in deutlicher Beziehung zu der Braunschweiger Bauhütte der Annenkapelle — die das Irwerden des weichen Stiles an sich selbst wesentlich in der Setzung eines „gelenklosen massiven Blockes“ (Marchand) beweist. Kaum eine Spur von Störungszonen — Anorganisation der Masse. Dieser Wille bestimmt unter den Aposteln den Johannes und in einigem den Bartholomäus. Der 1427 datierte Andreas aber mitsamt Paulus und Petrus (offenbar von gleicher Hand) arbeitet zunächst mit der Bewegungsfülle des weichen Stiles. Er steigert sie nur ins Unruhige und schärft die einzelnen Falten — wie es sehr gerne und früh die Alabasterplastik tut, an die man sich unwillkürlich erinnert fühlt (Schwertel). Er arbeitet also mit gewissen Störungszonen. Gleichzeitig aber meldet sich im Barte des Andreas, noch mehr des Paulus, eine



228. Paulus im Halberstädter Dome.



229. Petrus im Halberstädter Dome.



230. Sixtus im Halberstädter Dome.

derartige Ornamentalisierung, daß man von bewußtem Archaismus reden möchte (Abb. 228). Selbst die Bartformen des 14. Jahrhunderts gehen nicht so weit. Schon hier möchte der Verfasser aber an das Vorkommen westfälischer Parallelerscheinungen erinnern. Dem Nordosten — man denke an Konrad von Einbeck — liegt damals zuweilen eine „götzenhafte“, schreckhafte Heraldisierung. Ein Apostel im Pfarrhause von Roxel (Kreis Münster-Land), zwei Reliquienköpfe im Paderborner Altertumsverein, ein Johanneskopf der Dortmunder Propsteikirche — alles Werke der frühen „dunklen Zeit“ — zeigen in Stimmung und Form Verwandteres, als sonst irgendwo zu finden scheint (Inventar Kreis Münster-Land, Taf. 97, 1, auch 3, Kr. Paderborn, Taf. 100, Kr. Dortmund-Stadt, Taf. 34). Freilich nur für diesen beschränkten Formenumkreis des Kopfes und vor allem des Bartes. Das Ganze ist in Halberstadt weit lebendiger, und es steigert sich in dem Petrus als Papst zu einer wirklich monumentalen Größe (Abb. 229). Hier spielt die im weichen Stile beliebte Horizontalzone mit dem Motive der Hängelalten als Pendelgewichten noch einmal eine große Rolle. Aber wie der Oberkörper mit dem eigen-schmalen Kopfe sich darüber hinausreckt, verrät er einen neuen Willen. Der Bartholomäus, ca. 1440 ansetzbar, stößt die Horizontalzone aus. Er beschränkt sie auf eine schmalste Gürtelzone. Die Erstarrung geht weiter, zumal auch im Haar, das man mit dem starren Stil des späteren Dreizehnten (Regensburger Verkündigung!) vergleichen möge. Schwächere Werke sind dann Simon und Thaddäus. Hier wird wieder der Zusammenhang mit der Annen-Kapelle von Braunschweig fühlbar, zugleich aber der mit dem Grabmal des Semeca in Halberstadt selbst, dessen leere Formenfestigkeit verschieden gedeutet wurde, durch Marchands Untersuchungen aber endgültig für unsere Periode gesichert ist. Die Trauernden an der Tumba gehören in die Reihe der mitteldeutschen Klagefiguren, die sich von Arnstadt und Querfurt über Schulpforta und Meißen aus dem 14. Jahrhundert bis in unsere Epoche verfolgen lassen. Sie sind weit lebensvoller als die Grabfigur, aber ihre Stimmung ist typisch „dunkel“; sie ist jedoch positiv betont, während die Gestalt des Dompropstes



231. Jacobus maior im Halberstädter Dome.



232. Philippus im Halberstädter Dome.



233. Hieronymus im Halberstädter Dome.

fast eine Negation ist: wesentlich Block, kaum Menschenbild. Die Form der Tumbanischen findet Marchand mehr im Osten, in österreichischen Werken des späteren 14. Jahrhunderts. Sie erinnert auch an das krakauer Grabmal Kasimirs des Großen († 1370), dessen Verbindung mit der Parlerplastik (die sie auch hier noch, wie in Bremen und Braunschweig im Hintergrunde fühlt) ihr sicher scheint. — Unter den Chorstatuen aber folgt wieder eine bedeutende Figur, die eine neue Stufe darstellt: der Sixtus (Abb. 230). Sein Kopf hat die kubische Kantigkeit, die Konrat Witz — wohl ganz gleichzeitig — liebt. Aber er hat keineswegs die „Seelenlosigkeit“, die Dehio bei dem großen Maler findet, als Korrelat seiner wesentlich formalen Problemstellung, die die Spiegelung des Kubischen im Raume sucht. In den sorglichen Stirnfalten, dem eingesogenen Munde kommt eine fein gefühlte Geistigkeit heraus. Das Haar sehr ornamental. Im Gewande keine Horizontalzone mehr, dafür ein wie auseinander geblätternes Obergewand. In den Falten viel eigentümliche Unruhe — aber nicht wolkig, sondern streifig. — Ein neuer Schritt: Jacobus maior, dem sich Thomas und Matthäus anschließen lassen (Abb. 231). Ein „Wachstum der Vorderansicht“, dessen Bedeutung wir schon kennen, eine ganz neue Diagonalführung der Falten, vor allem aber ein in edelstem Sinne manieristisches Gesicht: ein Nachtwanderer, Nachtwandler, gespenstisch fast und tief ergreifend. Man gestehe sich doch, daß im weichen Stile, dessen Gewandssystem hier immer noch von ferne als das abgewandelte Grundphänomen durchblickt, ein solcher Klang völlig unmöglich war. Es ist eine ergreifende Eisigkeit und Ferne, die auch ein neues Verhältnis zum Raume offenbart: man fühlt etwas wie ein tastendes, blindes Vorschreiten in einen Raum, der im weichen Stile so doch noch nicht um die Figur da war. Und man sieht wieder — wozu diese Darstellung ja vor allem helfen will —, daß man nicht verallgemeinernd gerade Linien ziehen darf. Das Brunn-Grabmal ist, etwa dem Mainzer Berthold Daun gegenüber, enträumlicht. Diese Figur hier, eine Pfeilerfigur, müßte man mit den Aachener Chorstatuen von 1430 (s. unten) vergleichen, und man würde umgekehrt eine innere Lösung vom Banne des Architektonischen finden,

die in ganz entgegengesetzter Richtung sich bewegt. Gemeinsam ist zunächst nur das Negative: fort von der blühenden Naivität des weichen Stiles! — Für den Matthäus ist wichtig, daß er nach dem Hoymischen Wappen am Sockel nicht vor 1458, also dem Jahre des Sterzinger Altares geschaffen sein kann. Hier regt sich ein eckiger Schwung, der mit dem Stil der „langen Linie“ eine leichte Verwandtschaft hat, gleichzeitig aber in der Heftigkeit der Brechungen ein wenig an die Passauer Madonna von S. Severin erinnert. Matthäus und Thomas stehen dem Jacobusmeister nahe. Aber etwas völlig Neues bricht dann mit Philippus und Jacobus minor an (Abb. 23). Hier sind wir in der typischen E.-S.-Zeit, der späten. Nicht vor 1466 kann der Philippus entstanden sein, da der Stifter Ludwig Stammer, hier als Bischof dargestellt, erst 1466 das Bistum Magdeburg übernahm. Hier ist vollendete Brüchigkeit der Linie. Die Steilfalten, die wie gefrorene Blitze eckig durcheinander fahren, können etwas an das Würzburger Grumbach-Monument von 1466, mehr freilich noch an das Limpurg-Denkmal ebenda von 1455 gemahnen. Verschiedene Schulen und Bedingungen, aber dieses Mal eine Stilstufe. Im Gesichte ist der Norddeutsche wieder weit überlegen. In den gleichen 60er Jahren aber folgt nun der Hieronymus (Abb. 234), nach Marchand ein Spätwerk des Meisters der Braunschweiger Wandköpfe in der Annenkapelle. Hier bricht gleichsam eine äußerste Konsequenz dessen durch, was im Andreas von 1427, im Paulus sich an heraldisierenden Tendenzen geregt. „Zurückführung auf geometrische Urformen“ nennt es Marchand. Eine völlige Steilheit und Verstartheit, ein Triumph des Ansichtszwanges. Zumal im Löwen, der rein als Wappentier behandelt, in Aufsicht vorgelegt ist („anspringen“ wäre ein irreführendes Wort aus dem Leben, das diese konsequente Kunst der Starre gerade verlöschen will). Kein Zufall, sondern mindestens ein Dokument des Zeitgefühles ist die Tatsache, daß Meister E. S. in sehr vergleichbarer Weise auf dem Blatte L. 205 (Geisberg: Bl. 208, T. 210) zwei Tiere in flach gebügelter Aufsicht zeigt (Abb. 233, 234). Das untere ist ein Löwe von einer gewissen Ähnlichkeit an manieristischer Lebensstarre. — Aber nun der Kopf des Hieronymus: ist das nicht wieder vollendeter Manierismus? Ein panzerhart zusammengefrorenes, knochiges Steingefüge, das durchaus vielsagend ist, schmal wie die extremen Leistungen des 14. und des späten 16. Jahrhunderts, und wie sie — nur noch starrer, steiniger — als Maske asketischen Lebensgefühles redend. Es ist ein alter Meister offenbar: Regungen der Frühzeit bringt er spät zu einem vollendeten Ausdruck. Aber die späte Form gibt das Gesicht dieser manieristisch anorganisch denkenden Richtung am deutlichsten.

Es wird wohl doch kein Zufall sein, daß eine so extreme Prägung auf norddeutschem Boden auftritt. Im Südosten, in Kaschauers Heimat, wird sich kaum etwas Derartiges finden. Bis zur Küste reichen die geheimen Fäden dieser Stimmung. Auch der Schweriner Gottvater (I. Teil, Abb. 221) hat im ganzen Süden keine Parallelen. Es ist bemerkenswert, daß die Bauplastik im Norden wohl gewiß das Stärkste dieser einen Richtung hervorgebracht hat. Der Norden ist konservativer, wie ja auch sein härterer Dialekt dieser ganzen Richtung besonders entgegenkommt.

Die Halberstädter Höchstleistungen sind solche für den ganzen Norden. Der Lettneraltar des Magdeburger Domes von 1448 — auch er ein spätes Werk der Hüttenplastik —, steht schon qualitativ zurück. Manieristisch darf auch er heißen: eine Abwandlung des weichen Stiles nach Längung und Härtung unter Wahrung der alten Grundform. In den vollplastischen Figuren des Lettners ist dann auch mit dieser ge-



234. Kupferstich des Meisters E. S.



235. Matthäus im Aachener Münster.

brochen: eine nicht sehr geschickte, aber sehr markante steife Eckigkeit beherrscht sie. Die Proportionen sind bereits die „spätgotischen“ der zweiten Jahrhunderthälfte.

Noch ungünstiger steht es um Braunschweig.

In den Skulpturen der Annenkapelle, von deren Werkstatt, wie es scheint, die des Halberstädter Domchores z. T. ausgegangen ist, hatte es — offenbar durch eine Verbindung mit dem Südosten, die auch in Bremen da war — noch eine reiche und relativ glückliche Leistung späten weichen Stils erlebt. In den Fürstenstandbildern aber, mit denen 1447—68 das Altstädter Rathaus unter Leitung Hans Hesses versehen wurde, kam eine unsäglich trockene und langweilige Werkstattkunst zu Wort,

die zwar als Dokument der Zeit vermerkt werden muß, aber nicht von Rang ist. Diese Skulpturen sind immer noch wichtig, weil sie zweifellos in keiner anderen Zeit so möglich waren. Aber man spürt die Gefahren des Verstarrungsstiles: gleich dem „primitiven“ um 1300 hat er eine zweifelloste Neigung, sich schwachen Naturen auszuliefern. Auch das bescheidene Talent zehrte um 1400 wie im Dreizehnten von der Sicherheit eines gefestigten großen Stiles. In einer Übergangszeit ertrinken die Schwachen schneller. An den Brüsseler Figuren des Jacob Kopperslagere kann man sich einen Begriff machen, wie bessere Vorbilder dieses Stiles wirklich aussehen können.



236. Aus dem „Marienschlafaltar“ des Frankfurter Domes.

Daß Westfalen für die Schärfung und Verdunkelung besonderen Sinn hatte, wurde bei Gelegenheit von Halberstadt schon vermerkt. Nicht unmöglich, daß in Halberstadt doch auch eine wirkliche westfälische Mitarbeit stattgefunden hat.

In der Bauplastik wäre die Reihe der Chorstatuen von S. Johannes zu Osnabrück auf diesen Ausdruck hin zu untersuchen. Wie sehr der Stammescharakter solchen Formen ohnedies zudrängte, zeigen schon am Ende des 14. Jahrhunderts die Statuen der Soester Wiesenkirche.

Sobald man sich dem Niederrhein nähert, weichen diese stammlichen Grundbedingungen zurück.

Hier ist vor allem die Apostelfolge des Aachener Münsterchores das erste wichtige Dokument. Sie ist gleichzeitig, ja sogar noch etwas später, als die frühen Zeugnisse der Wandlung in Halberstadt. 1430 wurden die Figuren aufgestellt (nach Bericht der kl. Aachener Chronik. Vgl. Faymonville, Der Dom zu Aachen, 1909, S. 193). Das Datum fügt sich gut in das Gesamtbild. Der weiche Stil ist durchaus noch für den Gesamtentwurf maßgebend. Die ganze Anordnung und Proportionisierung bis in die Form der Baldachine und Konsolen hinein entspricht der Apostelfolge am Hochaltar von S. Martin zu Landshut von 1424 auffallend genau — ein neuer Beweis übrigens für dessen Herkunft aus dem Kreise der überstammlichen Hüttenkunst. Die Art aber, wie der weiche Stil sich abwandelt, ist an einem anderen datierten Werke — nun auch der westlichen Kunstgegenden — so verwandt, daß fast an Identität der Werkstatt gedacht werden muß. Es ist der 1434 gestiftete „Marienschlafaltar“ des Frankfurter Domes. Auch er trägt hüttenplastischen Charakter. Man vergleiche einmal

den Apostel Matthäus in Aachen (Abb. 235) mit dem zu Häupten Mariä Sitzenden in Frankfurt (Abb. 236). Der Matthäus ist unter den Aachener Figuren die neuartigste. Auf ganzen Strecken (Schulterpartie) ist der alte Faltenreichtum verschwunden. Zur Sparsamkeit der Falten tritt dann eine feine Schärfung, zumal über dem Knie des Spielbeines, die beweist, daß auch ohne Opferung des „Lebendigen“ schon viel Neues zu sagen war. Gerade diese Partie ist mit der entsprechenden der Frankfurter Figur nahe verwandt. Auch die Bärte sind charakteristisch. Ihre Regelmäßigkeit ist stärker als in der Frühzeit, vermeidet aber in beiden Fällen in ganz gleichem Grade die extreme Heraldisierung von Halberstadt. In den Aachener Figuren ist noch ein Stück Slutzerzeit zu spüren. Aber Einzelheiten verraten überall das Neue: Sparsamkeit der Falten als angedeuteter Weg einer neuen Vereinigung von Körpermasse und Gewandmasse, also von Tektonisierung, Schärfung als Andeutung von Graphisierung, plötzliches Umknicken der Stauungslinien am Sockel als Andeutung der Brüchigkeit. Der verschiedene Grad des Neuen, z. B. zwischen Matthäus und Paulus, gibt zu dem Eindruck bedeutender Qualität noch einen unverkennbaren historischen Reiz hinzu. Gerade unter der fast altertümlichsten Figur, dem Paulus, ist der schalmeiblasende Engel der Konsole ein typisches Werk beginnender Verschärfung, ja Verstarrung, schon rein „dunkle Zeit“. Wir stehen erst an ihrem Beginne. Die Köpfe, wie die Gestalten noch warm durchflutet, haben einen majestätischen Ernst, der hier und da — bei dem großartigen Philippus und bei dem tiefen Matthias — schon in das Sorgenvolle übergeht. Indes von dem geheimen Pessimismus, der in Halberstadt hinter einer energischer manieristischen Haltung durchscheint, ist dies erst ein Hauch. Sehr zu beachten ist in vielen Fällen das Motiv des eng angelegten Armes, so bei Philippus des rechten, bei Matthias und besonders bei Jacobus minor des linken. Hier meldet sich schon ein Formgefühl, ja ein Formenmotiv, das für die „Multscherzeit“ (1450—60, manche glauben vielleicht heute noch: für den Multscher-Stil) charakteristisch ist: der Arm legt sich eng an und windet sich wie ängstlich (offenbar doch unter dem Zwange eines sehr massiv empfundenen Figurenblockes) nach vorne herum. E. S., Multscher und viele andere Künstler bald nach der Jahrhundertmitte lieben es sehr, durch einen hier durchgezogenen Mantelschlauf die Enge zu betonen, zugleich aber die kommende Möglichkeit einer neuen Aufbrechung anzubahnen.

Daß im allgemeinen der Norden für die extrem-manieristische Richtung stärkere Vorbedingungen in sich trägt, wurde schon gesagt. Aber auch, daß sie in der Bauplastik als solcher zu liegen scheinen. Sie ist an sich das „Sterbende“ in dieser Zeit, und mit Eifer scheint sie besonders die manieristische Möglichkeit zu suchen. Auch im Süden. Nur ist hier zu bedenken, daß da, wo die westliche außerdeutsche Kunstspäre sich nähert (wie schon in Aachen), diese stets mildernd wirkt. Denn Konsequenzziehend im extremsten Sinne ist immer nur Deutschland selbst.

An der äußersten Südwestgrenze des deutschen Kulturgebietes, in Freiburg in der Schweiz, bezeugen die Portalfiguren, 1438 (unter der Figur des Simon) datiert, noch immer deutlich genug die Wandlung in manieristischem Sinne. Die Falten werden sparsam (Vereinheitlichung), sie brechen, dünn und verhärtet, durch. Die Gestalten strecken sich. In den Köpfen mit riesigen aufgerissenen Augen, verdrossen-schweren Mündern, hängenden heraldisch anstilisierten Bärten, ist der Protest gegen den holden Fluß des weichen Stiles wie gegen sein Ethos völlig deutlich. Es ist das Jahr des Wurzacher Altares! Am großartigsten Simon (Abb. 237), eine wahrhafte Statue. In anderen, wie dem Petrus, eine übermäßige Biegung, wie sie E. S. bringen wird. Die acht Jahre Entfernung von den Aachener Aposteln beweisen sich im Fortschritte der Verdunkelung.



237. Simon am Münster von Freiburg i. d. Schweiz.





238. Kreuztragung des Speyerer Domes.

Der Skulpturenschmuck am „Schneck“ des Konstanzer Münsters gehört nicht der hier besprochenen Richtung an. Er spielt eine große Rolle, aber in anderem Sinne. Dagegen am Mittelrhein — dessen schönstes Bekenntnis zum Manierismus wir freilich außerhalb der Bauplastik, in der Madonna von Castellaun finden werden — ist die Kreuztragung des Speyerer Domes sehr bemerkenswert (Abb. 238). Man gut tut, sie — obwohl ein Relief — mit der Lorcher zu vergleichen (I. Teil, S. 152). Wie sanft und zahm erscheint hier der „Realismus“ des älteren Werkes, wie lyrisch! Man kann vergleichen, was man will: überall spürt man einen rauhen, rissigen Laut an der Stelle der früheren Melodik. Es ist der gleiche Unterschied, wie zwischen den Bildern des Würzacher Altares (1438) und dem Münchener Veronikabilde. Christus, im Terrakotta-Altare ein einziger weicher, zart auseinander gefaseter Linienzug, in Speyer gereckt, von Brüchen überknistert, eine riesige wilde Klage. Johannes, die Frauengruppe nicht minder ins Drastische übersetzt. Dazu eine Stopfung der Figuren unter dem Ansichtszwange, eine atembenehmende Beklemmtheit und Gedrängtheit, die wieder ganz an „Mulscher“ erinnert. Hier zeigt sich der neue Geist zunächst als Dramatisierung, ja Drastik. Aber in der Länglichkeit und Schärfung des Figürlichen tritt er zugleich als Manierismus auf. Und auch dessen unstatistisches Wesen spricht: aus der radiantem Stellung der äußeren und hinteren Figuren, die nicht auf die Erdachse, sondern auf die Bildachse bezogen sind, als unselbständige Wesen von ihr ausstrahlen.

Viel derber und schwächer die Kreuztragung von S. Agatha zu Aschaffenburg (Inventar Stadt-Archiv Fig. 119). Daß die verwitterte Inschrift 1483 zu lesen sei, ist nicht wohl denkbar. 1443 wird richtig sein.

In Unterfranken, im Lande des Johann von Brunn, ist es Haßfurth, mit seinen zwei wichtigen Kirchen, das die neue Richtung spiegelt, wie sie im Grabmal des Fürstbischofs gipfelt.

Die Sandsteinfigürchen der Sakristeikapelle in der Pfarrkirche, mit dieser bald nach 1440 geschaffen, sind zwar ganz gewiß nicht bedeutend. Aber ihr starker Gleichklang mit dem Würzburger Denkmal macht sie historisch interessant. Der Hieronymus ist völlig steil und durchgeriefelt von Längsfalten, die plötzlich unten umknicken. Ähnlich die anderen. Sie können an die „Primitivität“ von 1300 erinnern. Gewiß: das ist gar keine Qualität, aber die Form kommt hier doch nicht einfach aus mangelnder Qualität, sondern aus dem Geiste eines wirklichen Stiles. An der Ritterkapelle findet man diesen selbst. Schon das früher (I. Teil, S. 81) erwähnte Tympanon des Dreikönigszuges (vor 1438) kennt die Versteilung und Durchriefelung der Figuren, der in dem Kreuzigungs-Tympanon des östlichen Südportales (vor 1461 gestiftet) die Konsequenz der Brechung bereits folgt. Den starken heraldischen Stil aber, als eine Äußerung heraldischen Wollens offenbart der Gedächtnisstein von 1438. Eine vollendete Symmetrie, wie sie so härtend und verfestend im weichen Stile undenkbar

war, in Wappen, Tafeln, fliegenden Engeln (die „karolingisch“ aussehen können). In der Mitte ein durchaus fein und streng, mit imposantem Ernst entworfenen Engel, völlig steil stehend. Man muß die Wappenengel der 60er Jahre (Epitaph Elisabeth von Görlitz in der Trierer Dreifaltigkeitskirche) dagegen sehen, um das Spätere, die heraldischen Grabsteine des Salzachgebietes (1. Teil, S. 182, 183), um das Frühere dagegen abzusetzen. Man sieht: die Starre ist gewollt, und sie wirkt durchaus notwendig, zwischen einer noch mehr in der Fläche und einer völlig im Raume spielenden Bewegtheit. Der Wappenkopf vor den Füßen des Engels ebenso dunkel in der Stimmung, wie die gleichzeitigen Figuren zu Freiburg in der Schweiz.

In Nürnberg, das uns weiterhin mit einer kleinen Reihe sehr wichtiger datierter Werke beschäftigen wird — dem Rieterschen Christus von 1437, dem Schlüsselfelderschen Christophorus von 1442, der Grablegung in S. Aegidien von 1446, dem Nikolaus in S. Lorenz von 1452 — ist die Bauplastik normalerweise immer schon von einer gewissen Derbheit und Zurückgebliebenheit gewesen.

Daß freilich der Meister der Pfeilerapostel von S. Lorenz wirklich erst unserer Zeit angehört — wie Loßnitzer annahm, der in diesem „spätgotischen Manieristen“ den „letzten Vertreter der gotischen Steinmetzkunst auf Nürnberger Boden“ sah —, vermag ich noch immer nicht zu glauben. Es handelt sich hier doch wohl um spätes Vierzehntes. Als Bauplastik unserer Zeit indessen dürfen die zwei bekannten Gruppen in S. Sebald, die Volkamersche Verkündigung und die Behaimsche Heimsuchung angesehen werden. Die Verkündigung ist das ältere Werk. Man hat es in S. Sebald nicht schwer, gegen die klassischen Werke weichen Stils in nächster Nachbarschaft, die Madonna im Strahlenkranz und den engverwandten tönernen Johannes (1. Teil, S. 192 u. Taf. XI) das Neue zu erkennen: Frost und Härte, so scheint es zunächst, gegen Wärme und Weichheit. Aber die hagere Länge namentlich des Engels (Abb. 239), die scharfen langen konsonierenden Falten, geben der neuen Form eine steile Würde, die der alten fremd war. Es ist die eigentümliche Würde des Manierismus. Auf dem Wege von der weich-strahlenden Schnitzmadonna des Sebalduschores bis zu dem hager-scharfen Engel — einem Wege, kaum länger als ein Jahrzehnt — steht ein steinerner Engel vom Imhofschen Hause (jetzt Germ. Mus., Abb. bei Justus Bier, Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst, Bonn 1922, T. 34). Dieser hat noch die Grundform des alten Stiles. Er hat sie nur im einzelnen geschärft. Die Tunikafalten werden noch weniger energisch, noch an höherer Stelle als beim Brunn-Grabmal, aber doch schon in dessen Art verknickt. Der obere Mantelumschlag läßt auch schon an die Formen der Schnitzerkunst um 1460 vorausdenken. Aber das Ganze ist doch alte Grundform mit verwandelten Einzelheiten. Der Volkamersche Engel dagegen — auch der Imhofsche stammt wohl von einer Verkündigung — ist energisch neu im Sinne des starren Manierismus. Ein Replik der Sebalder Gruppe findet sich in Amberg (Inv. Stadt A. S. 26, Fig. 9). — Die Behaimsche Heimsuchung entstammt einem völlig anderen Meister. Er arbeitet mit der Differenzierung von Kern und Schale; seine Form ist — obwohl viel steifer, bauplastisch noch gebundener — in diesem einen Punkte mit der weit raffinierteren Passauer Madonna von S. Severin zu vergleichen. Nur im inneren Teile der Figuren und in den Proportionen ist sie manieristisch; außen, namentlich im Gewande der Maria, arbeitet sie mit Störungszonen. Das Werk wird den 50er Jahren angehören. Aber von der Volkamerschen Verkündigung kann man dafür wohl zu der berühmten Grablegung von S. Aegidien kommen (Abb. 240). 1446 ist sie datiert. Der Name „Hans Decker“ ist ihr beweislos von Murr angehängt. Sicher ist nur die Stiftung in jenem Jahre. Wir dürfen die Grablegung, gleich den beiden Frauengruppen, zur Bauplastik rechnen, obwohl Werke dieser Art ja nicht mehr im alten Sinne monumentales Dekorationsprogramm sind. Das Entscheidende sind die Menschen. Es sind andere als die Schnitzer. Meister wie diese stammen offenbar aus Bauhütten, sie gehören



239. Engel der Volkamerschen Verkündigung in Nürnberg.



240. Grablegung von S. Aegidien. Nürnberg. 1446

zu der absterbenden Gattung der (oft in höchstem Sinne) dekorativen Steinmetzen. Der Meister von S. Ägidien kennt die Malerei. Es ist ein sehr großartiger Gemäldeentwurf, den er in seine etwas trockene Technik übersetzt. Die Trockenheit hat hier ihren — nicht nur geschichtlichen — Reiz. Sie ist durchaus Reaktion gegen den weichen Stil. Ihre Art, die Formen hager und fest anzuplätten, ist in unserem Sinne manieristisch mit großer Wirkung. Wie eindrucksvoll wirkt die eindringliche Konsonanz der Vertikalen, von links nach der Mitte steigend und sich verkürzend: der von unten aufwachsende Mann mit dem herabhängenden Arme Christi, das Lententuch mit dem Gewande Marias, das Mantelgehänge unter dem Knie des Leichnams. Dazu die herbe Diagonale vom Kopfe Mariens über die Linke, über die Knie des Toten herab, das Überhängen des Ganzen nach unten links, die herbe Brechung in der sinkenden Diagonale von rechts oben nach links unten — es sind alles Züge, die auch der Manierismus des Sechzehnten kennt. Zugleich in dem „Immer wieder“ knochiger Liniensträhnen eine Erinnerung an den des Vierzehnten und seine Vesperbilder. (Zur Nürnberger Plastik der Jahrhundertmitte vgl. Loßnitzer, Veit Stoß, S. 18 ff. und Fr. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg. 1912.)

Erfurt, das mit Nürnberg im 14. Jahrhundert so oft seine Beziehungen hatte, beteiligt sich an der Bauplastik unserer Zeit und Richtung mit dem schon früher (1. Teil, S. 147) erwähnten Augustinus der Augustinerkirche.

Dessen „Reizlosigkeit“ — der des Meisters J vergleichbar, aber innerlich später — ist die des Manierismus. Einige Reliefs, Christus und Thomas (1447 datiert, jetzt Städt. Mus.) und Johannes der Täufer (1448, Stadtmauer neben dem ehemaligen Johannestore) gehören hierher (Overmann, Kunstdenkm. der Stadt Erfurt, Nr. 104, 106, 107). Auf die symptomatische Bedeutung der Meißener Figuren in der Fürstenkapelle des Domes war ebenfalls schon im ersten Teile verwiesen. 1427 (das Datum des Halberstädter Andreas) ist der

Terminus a quo für diese merkwürdige Bauplastik, die schon durch ihr „unerlaubtes“ Material, das Holz, die Krisis der Hüttenkunst beweist. Diese Figuren sind zugleich typische Werke des Manierismus. Sehr schlank, gedörnt, zusammengezogen, versteift und durchgeriefelt, gehören namentlich die Könige der Anbetung zu jener Formenklasse, der auch Figuren Fiesoles und manche Lochners zuzurechnen sind. Auch möge man noch einmal für den jungen König mit dem Füllhorn (Abb. 241) sich des Van Eyckschen Arnolfini in London erinnern. Kein Zweifel, hier ist eine europäische Erscheinung, an der selbst der größte Maler des nordischen Realismus teil hat. Diese durchkannelierte säulensteife Form ist ein Protest gegen die schwellende Breite des weichen Stiles. Viel manieristische Konsonanz von Parallelen, viel manieristische Würde und feierliche Spitzigkeit. Bis in das Gesicht, bis in den schmal konzentrierten Blick, bis in das Greifen der Hände geht die innere Ähnlichkeit so verschiedenwertiger Werke durch die geheime Verbindung der historischen Gleichzeitigkeit. Im übrigen verdient vor allem der Paulus Würdigung. Er ist bereits moderner als der steinerne in Halberstadt. Am Mittelrhein erwähnenswert das Portal der Kirche von Babenhausen; ziemlich derbe Figuren, wohl schon Mitte des 15. Jahrhunderts.

In Eichstätt, wo schon das jüngste Gericht des Mortuariums (noch ca. 1420?) eigentümliche Schärfungen der Form zeigt, hat ein Bildhauer Johann de sabac (oder sabar = Steinamanger?) das Stifterdenkmal zu S. Peter für Gräfin und Grafen von Hirschberg (13. Jahrhundert) signiert. (Inv. M.F. I Fig. 82.) Obwohl nicht auf den ersten Blick in diesen Zusammenhang gehörig, sei es doch hier genannt. Die merkwürdigen Brechungsformen, die neben verallgemeinerten weicheren auftreten, weisen doch in die Richtung. Entschiedener tritt sie in den Konsolfiguren der zwischen 1450 und 1463 erbauten Kapitelsakristei entgegen. Die eines Engels erinnert noch an die Holdheit des weichen Stiles. Die eine Männerbüste dagegen, scharf geriefelt im Gewande, mit ein paar harten Brüchen im Ärmel, mit der dunkel-doppeldeutigen Stimmung des Ausdrucks ist ausgesprochen manieristisch. Am stärksten das Veronikaschweiß Tuch. Hier kann man sich der norddeutschen Dinge, des oben (S. 263) erwähnten Dortmunder Johanneskopfes erinnern. Fahrige Falten des Tuches umknistern ein bitterernstes Gesicht, von ornamentalisiertem Haare gerahmt. Vielleicht nicht viel später die Terrakottafiguren an den Seitenwänden der Nordwesthalle des Domes. Die köstlichen älteren Figuren der Anbetung in den Bogenlaibungen selbst geben gute Gelegenheit, die neue Herbheit mit der alten Holdheit zu vergleichen (Inv. M.F. I, Fig. 24 u. 23).

In Straubing wurde das östliche Südportal der Jakobskirche noch vor 1440 vollendet. Offenbar stehen wir hier in der zweiten Hälfte der 30er Jahre. In der Verkündigung (Bogenlaibung) überwiegt beim Engel das Auftreten unruhiger Störungszonen, bei beiden Figuren aber ist der Umbruch der Staufalten unten von der am Brunn-Grabmal erläuterten Form. Zur völligen Rassereinheit gedeiht die manieristische Richtung in einer Sitzfigur der Vorhalle (Inv., Fig. 14 rechts). Später, offenbar schon den 40er Jahren zugehörig, die rechte der beiden Standfiguren über dem Portal.

Regensburg hatte in der Bauplastik des Dom-Westportales seinen sehr deutlichen Beitrag zum weichen Stile geliefert (I. Teil, S. 146). Auch in ihr stecken aber schon einige Züge des Neuen. Namentlich der Laurentius, die innerste Figur der rechten Gewändeseite, mit dem eigentümlich schräggenommenen Kopfe, den seitlich gedrehten Haaren, den parallelen Röhren des Ober-, den Umbrüchen des Untergewandes, geht auf Versteifung und kommende Brüchigkeit des Formalen, auf harten Ernst des Menschlichen aus. Aber auch in seinen Nachbarn ist — leiser — eine manieristische Regung. Den schon früher (I. Teil, S. 146) betonten großen Unterschied des Dominikus an der Dominikanerkirche aber möchte der Verfasser heute mit voller Deutlichkeit als großartiges Dokument der dunklen Zeit angesehen wissen. Die breite steile Zwischenzone, die wie ein Keilbrett die Pendelfalten mitten auseinander hält, ist ein grandioses Mittel des neuen Ansichtszwanges, gerade-



241. Junger König aus der Meißener Fürstenkapelle.



242. Hl. Bischof von S. Stephan  
in Wien.

zu monumentale Frontalität, schwerer Ernst, nur freilich keine völlige Trennung vom weichen Stile. — In Ingolstadt bemerkenswert die Skulpturen des West- und des Südportales der Oberen Pfarrkirche, besonders erstere: ca. 1460 (Inv. O.-Bayern, Taf. 5).

Die Bauplastik von S. Stephan zu Wien, quantitativ sehr reich in der „dunklen Zeit“, wird von Bruno Fürst einer Untersuchung unterzogen, der hier nicht vorgegriffen werden soll. Es handelt sich vor allem um eine große Reihe von Pfeilerfiguren, die verschiedene Stadien zeigen; alle schlank, oft von prismatischer Härte. Einige Mönchsfiguren darunter, die an den Stil des Brunn-Grabmales erinnern können. Andere dann, in denen ein leises Schlingern der Falten durchgeht. — An der äußeren Vorhalle des Sängertores imponiert der Geist manieristischer Haltung besonders in der Stephanusgruppe. Sie betont eine Kante des polygonalen Baues in streng vertikaler Übereinander-Ordnung des knienden Heiligen und eines einzigen Steinigers. Von außerordentlicher Großartigkeit der Kopf des Märtyrers. — Vom Außenbau ist bekanntlich Vieles, so auch die früher (1. Teil, S. 64) schon genannten verschraubten Fürstenfiguren, in das Historische Museum der Stadt gelangt. Ein Bischof mit einem Fische in der Hand (S. Zeno?) ist in Abb. 242 wiedergegeben. Ein wundervolles Werk, wohl der späteren 40er Jahre, das keiner Erläuterungen mehr bedarf. Üppiger und derber eine lesende weibliche Heilige, ebenda und ebenfalls von S. Stephan. Ob die 1805 größtenteils zerschlagenen Figuren des sehr reichen Portales von Seefeld in Tirol der dunklen Zeit angehörten, ist nach der Abbildung nicht festzustellen, es scheint aber möglich (vgl. Atz, Kunstgesch. Tirols, S. 295 und 447).

#### b) Die Grabmäler der manieristischen Richtung.

Wie die Bauplastik durch ihren eigenen damaligen Lebenszustand dem Manierismus günstig war, so war es das Grabmal durch den stetigen Faktor seiner Bestimmung — sofern es richtig ist, an eine geheime Verbindung zwischen Todesgefühl und brüchiger Formenstarre zu glauben. Straubing ist wohl der Ort, die manieristische Richtung des Grabmals am besten zu studieren. Wir kennen schon aus dem 1. Teil (S. 182, Abb. 157) das bedeutende Grabmal Herzog Albrechts in der Carmelitenkirche. Schon in ihm ist ein Hauch der neuen Stimmung zu spüren: die bittere Verdampfung des Gesichtsausdrucks, der sonderbare Umbruch des Kopfes, das harte Herabzeigen der Linien, die Schärpen und Brüche in den Falten, die herbe Gesamtform der Engel. In einer großartig neuen und sparsamen Form, vorbildlich und geradezu symbolhaft zusammengefaßt, treten diese Züge in der Gedenkplatte des Ratsherrn Ulrich Kastenmayr (Jakobskirche) entgegen (Abb. 243).

Dieser starb 1432. Da die Jahreszahl aber deutlich nachgetragen ist, so muß die Arbeit schon bei Lebzeiten gefertigt sein, vielleicht also noch Ende der 20er Jahre, so daß wir etwa auf Gleichzeitigkeit zum Halberstädter Andreas kommen würden. Wenn Halm's Vermutung zutrifft, daß der Meister des Albrechts-Monumentes auch dieses geschaffen habe, so hat dieser Künstler jedenfalls einen energischen Schritt in neues Land getan. Auch der Manierismus des Vierzehnten hatte — gerade ein Jahrhundert früher — den Eindruck der Leiche zum Ausgange ergreifender Schöpfungen genommen. Schon im Augsburger Grabmale des Bischofs Roth von 1301, dann besonders in den heiligen Gräbern (Freiburg i. Breisgau). Zweifellos wirkt aber der Kastenmayr wie eine neue Entdeckung, in der der Naturalismus dem Manierismus — so sonderbar das klingt — zu Hilfe kam. Man erinnert sich unwillkürlich an Jan van Eycks Arnolfini auf dem Londoner „Verlobungs“-Bilde

von 1434. Das liegt gewiß auch an den Äußerlichkeiten der Tracht. (Ob man aus den Beziehungen von Straubing zu Holland weitgehende Schlüsse ziehen darf, scheint zweifelhaft.) Aber es ist zugleich doch eine innere Verwandtschaft da — mindestens eine Sprache des Zeitgefühles. Die Feierlichkeit der van Eyckschen Figur gehört überhaupt — man muß nur endlich wagen, europäisch zu sehen — in das gleiche Problemgebiet, wie die deutsche Plastik der „dunklen Zeit“. Sie hat die Kerzenstarre, den strengen Rhythmus des Faltengeriefels mit manchen gemeißelten und geschnitzten Formen unserer Kunst von damals ebenso gemeinsam, wie selbst — bei aller großen Verschiedenheit — mit Fra Angelico's Figurenstil. Die jähe Seitwärtsbiegung im Kopfe des Kastenmayr setzt auch ursprünglich die Steilheit einer Arnolfini-Figur voraus. Zu bewegterer Gestalt würde eine weichere Biegung gehören. Das Steife bricht. Die Ansicht der Füße aber erinnert noch einmal an den Arnolfini. Jan van Eyck projiziert gar nicht so sehr anders; die Schrägung der Platte wirkt wie „hoher Horizont“. Eine Vergleichbarkeit, nicht unähnlich jener zwischen dem Löwen des E. S. und dem des Halberstädter Hieronymus (siehe oben S. 264). Es ist jedesmal das Auge einer Generation, das wir fühlen. Über den tiefen Ernst des Ausdrucks, über die Dunkelheit der Stimmung, auch über die — sehr entscheidende — Komplexheit, die totalisierende Zusammenziehung bedarf es neben der Abbildung keiner weiteren Worte. Mit Halm dürfen wir den gleichen Meister auch in dem streng-schönen Grabstein der Agnes Bernauer erkennen (Inv. N.B. VI, Fig. 116). Es ist wirklich über den Kastenmayr bis zum Albrechtsdenkmal zurück ein Grundgefühl. In diesem, wohl letzten Werke des bedeutenden Meisters wirkt vor allem die im Kastenmayr vorgebildete, müde Lage der Hände als deutliche Entsprechung zu der des Kopfes ergreifend stark. Es ist ein Flachrelief, in dem die Tektonisierung als Formensprache eines unzweifelhaft tiefen Gefühles für den Tod unverkennbar zutage tritt. Es ist sehr lehrreich, von hier auf den Manierismus des Sechzehnten zu blicken. Das Grabmal des Johann von Hatstein, 1546 in Heitersheim (Kr. Freiburg, S. 421, Fig. 171) gibt in Stimmung, Haltung, Formensprache erstaunliche Parallelen zum Kastenmayr. Von 1440 datiert ist der Grabstein der Anna Zeller (Inv. Fig. 87).

Auch die zweite Generation der dunklen Zeit hat ihren ausdrucksvollen Meister in Straubing. Wir kennen seinen Namen: Erhart nennt er sich 1455 auf dem Grabstein des Pfarrers Jodocus Gessler († 1468).

Daß das Hauswappen am Platzl Nr. 86, bald nach 1445 datierbar, wirklich schon ein Frühwerk dieses Künstlers sei, wage ich nicht zu behaupten (Inv. Fig. 289). Der trübe Ernst dieser beiden „wilden Männer“, die Spitzigkeit der Bewegungen, die sich gleichwohl hier und da mit brodelnder Unruhe verbindet, macht das Wappen aber jedenfalls zu einem sehr wichtigen Zeitdokument. — Bei Erhart kommt es zweimal vor, daß er ein Grabmal lange vor dem Tode des Dargestellten schon signierte (Geßler, † 1468, dat. 1455; Kaspar Zeller, † 1472, dat. 1464). Seine Wirksamkeit reicht in die 70er Jahre, über den Tod des Meisters E. S., über das Auftreten des neuen Bewegungsstiles hinaus. Aber Erhart ist ein geradezu fanatischer Vertreter des straffen Manierismus. Statt vieler Worte genügt ein Blick auf das Epitaph des Kaspar Zeller in der Carmelitenkirche (Abb. 244). Es ist datiert (1464), freilich nicht signiert. Wieder ist unverkennbar — da beide Werte für sich



243. Grabmal des Ulrich Kastenmayr.  
Straubing, S. Jacob.



244. Epitaph des Caspar Zeller. Straubing, Carmelitenkirche.

aufs Äußerste gesteigert sind und sich vollendet zur Einheit binden —, wie sehr ein leidenschaftlicher Pessimismus, ein ätzendes Todesgefühl und eine Verstarrung der Masse wie der Linien im Geheimen verknüpft sind. Das Doppelgrabmal Wilhelm und Margarete Zeller (Todesdaten 1491! und 1478) wird man nach den oben genannten Tatsachen getrost an das Ende der 60er oder in den Anfang der 70er Jahre datieren dürfen. Die Todesjahre bedeuten nachweislich in Straubing — und wie oft vielleicht sonst! — nicht ohne weiteres das Datum des Werkes. Die Gestalt des Wilhelm Zeller ist in der unteren Partie stellenweise wie ein kannelierter Pilaster durchgeschrafft. Daneben aber, bei der Frau sehr weitgehend, bewegtere Formen im Sinne der Störungszonen bei scharfer Brüchigkeit — wie sie Multscher liebt, und wie wir sie in zahlreichen Fällen gerade um 1460 schon finden werden. Weitere Straubinger Werke, die Erhart nahestehen: Epitaph Wolf Treu und Barbara Zeller (S. Jakob), ca. 1470, (Inv. Taf. XI); Nikolaus Heller (Totenkapelle, † 1474. Inv. Fig. 132); Heinrich und Margarete Nothhaft (Carmelitenkirche, Todesdaten 1446, 1471, Inv. T. XXV). Aus Erharts Zeit, aber wohl nicht von ihm: das ernsthafte Epitaph Frühauf von 1458 in der Bernauer-Kapelle, fest datiert, stilistisch aber innerlich kaum später als das Kronberg-Epitaph von 1439 in Aschaffenburg. Abgewandelt wirkt Erharts Stil sehr unverkennbar nach im Epitaph der Familie Süß (Totenkapelle; mit den Daten 1498 und 1531), vielleicht auch dem des Pfarrers Johann Gemeiner in S. Jakob (Inv. Fig. 52). Dieser starb 1482. Aber gerade die auffallende Grausigkeit des Motives spricht für einen besonderen Wunsch des Bestellers, der sehr wohl der Geistliche selbst gewesen sein kann. Die Arbeit paßt in die 70er Jahre. Hier und da weht ein etwas neuer Schwung in kleinen Einzelheiten. Das Ganze ist — wie spät ausbrechend — das nacktste Bekenntnis dieses Tod-genießenden Manierismus: es ist der verwesende, von Reptilien durchkrochene Leichnam, der eckig und schroff hingetreten, hager und steinig, die Relieffläche füllt.

Ein Beispiel für manche andere gegenständlich gleiche in Augsburg: das Grabmal des Kardinals Peter von Schaumburg († 1467). (Riehl, Augsburg, Fig. 32 auf S. 43.)

Nicht mit voller Sicherheit wage ich mich der Zuschreibung eines Eichstätter Grabmals an Erhart anzuschließen, die das Inventar für Mittelfranken vorschlägt.

Es ist Bischof Johann von Eich († 1464) in der S. Walburgskirche (Inv. M.F. 1, Taf. XXVI). Einiges, wie die Engelfigürchen zu Häupten, sieht zarter und weicher aus. Der Gedanke, daß womöglich im gleichen Jahre der gleiche Künstler dieses Epitaph und das Straubinger des Kaspar Zeller geschaffen haben sollte, ist nicht recht einleuchtend. Das Eichstätter Bischofsgrabmal erinnert stark an das fast gleichzeitige des Würzburger Domes von 1466. Es projiziert überhaupt die Grundform des würzburgischen Typus in Relief. Ich denke hier eher noch an Linhart Romer (s. unten). Die Ähnlichkeiten mit Straubing mögen z. T. auf die Materialgleichheit zurückzuführen sein. Rotmarmor lockt zu harter Form. Denkt man sich aber den Würzburger Grumbach (Abb. 252) aus der Vollform und dem Sandstein in Relief und Rotmarmor übersetzt, so wird die Ähnlichkeit größer. Eichstätt liegt ja an der Begegnungsstelle von Franken, Schwaben und Bayern.

Bis Eichstätt schlägt noch die Welle der alpenländischen Kunst. Salzburg und das Salzachgebiet wirken auf Straubing wie auf Passau.

In Passau ist das entscheidende Frühwerk des Stiles — der hier schon nirgends die extreme Schroffheit der Straubinger Art hat — der Paulus von Polheim († 1440) (Abb. 245). In einem Werke wie diesem könnten wir gleichwohl der Quelle des Erhartschen Stiles näher sein als in Straubing selbst, bei den Arbeiten des „Albrecht-Meisters“. Diese Quelle führt aber immer mehr nach dem Süden; und es ist gut, von Tirol über Salzburg bis Passau ein ganzes Gebiet zusammenzufassen, zumal was die Grabmäler geistlicher Herren angeht.

Die Parallele zum Kastenmayr zunächst gibt der Thomas Pienzenauer in Berchtesgaden († 1435). Gewiß ein Werk eines sehr anderen Meisters. Aber die rücksichtslose und tief Stimmung erweckende Darstellung der Leiche ist hier wie dort. Es ist verräterisch, daß die Kopfneigung unwillkürlich an die der Madonna von S. Severin erinnert. Es ist bei gänzlich verschiedener Motivierung die gleiche trübe Müdigkeit des Gefühls. In den Beifigürchen schon harte Riefelung. In der Hauptfigur eine Überführung der alten Horizontalzone in die Schräge, die wir aus Halberstadt kennen. Ein deutlicher späterer Nachklang: Ulrich Bernauer ebenda († 1495 I), noch aus den 60er Jahren, mit stärkerer Brüchigkeit (Inv. O. Bayern, Taf. 283). Ein noch wichtigerer Meister der Salzburger Gegend aber scheint mir von Tirol auszugehen, vielleicht einfach daher zu kommen. In Brixen finden sich nebeneinander zwei bemerkenswerte Platten. Die des Bischofs Ulrich († 1437) ist die rohere. Ihr „Manierismus“ geht — scheinbar paradox — in die Breite. In der sehr vordringlichen Konsonanz der starken Querlinien spricht aber doch bereits ein Absterben weichen Stiles, sagen wir diesmal getrost: ein Verfall (vgl. Weingärtner, Inv. v. Südtirol II, Abb. 39). Anders der Bischof Berchthold de Nez († 1436) (Abb. 246), dem im nördlichen Baiern nur allenfalls der Abt Albert in Prüfening (B.A. Stadt Amhof, Fig. 155) nahezusetzen wäre. Die Grundform schließt an die feineren des weichen Stiles an: keine Üppigkeit, die erstarrt, sondern eine Weichheit, die sich leise lockert. Der Ernst des Todes nicht — wie bei Pienzenauer — in realistischer Konsequenz, sondern nur durch die tiefe Stimmung des geneigten Kopfes auf dem eingedrückten Kissen angedeutet. Dem Totenkissen zum Trotz lebt und handelt der Mann noch — gedämpft natürlich. Der ganze Typus, die künstlerische Handschrift ist dem Propst Peter in Au (1445) zu ähnlich, um nicht an eine unmittelbare und enge Verbindung glauben zu machen (Abb. 247). Ein Geist und eine Hand offenbar — aber nun eine spätere Stufe, eine Berührung zugleich mit dem strafferen Geiste des Garser Grabmals Hinterkircher von 1420. Der so deutliche Anschluß an den weichen Stil ist aufgegeben. An Stelle der weichen Eindrückung des Kissens fahrig Faltenblitze. Überall Konsonanzen geschärfter Form, und unten der Umbruch. Die Figuren in den Zwickeln typisch für Salzburg und offenbar von hier aus auch nach Straubing gelangt. Zwei — nach den Todesdaten — genau 10 Jahre jüngere Grabplatten schließen sich an: der Thomas Surauer in Gars († 1455) und der Graf Ulrich von Ortenburg in Passau († 1455, Inv. Stadt Passau, Fig. 96); der erstere nahezu eine Replik des Auer Grabmals. Engere Nachfolge bedeuten noch der Konrad Haussner († 1463) und der Seyfried Nothhaft († 1476) in Passau (Inv., Fig. 125, 123). Bis zu wirklicher manieristischer Starre gelangt dieser Typus nur in dem Stifterdenkmal von Fürstenzell (Inv. B.A. Passau, Fig. 51). Das ebendort befindliche



245. Grabmal Paulus von Polheim. Passau.





246. Berchthold de Nez. Brixen.



247. Propst Peter in Au.

des Abtes Johann Schletterer († 1493), offenbar schon in den 60er Jahren gefertigt, gehört dagegen schon der Stilrichtung Linhart Romers (s. unten) an (B.A. Passau, Fig. 50).

Das, was von Brixen ausgeht, ist eine ganze geschlossene Gruppe, die zu Straubing nur allgemeinere Vergleiche bietet. Es fehlt ihr die ätzende Schärfe, die Erhart im Kaspar Zeller-Grabmal erreichte. Sie hat einen gewissen Rest von Wohligkeit, von Leben bei aller Verdunkelung bewahrt. Dagegen ist in Paulus von Polheim — so nahe er zweifellos dieser Gruppe steht — die Möglichkeit wenigstens der Erhartschen Konsequenzen deutlicher vorgebildet.

Gewiß, auch er ist „lebendiger“ als die Straubinger Werke; und da diese ganze Kunst sich bis nahe an die oberitalienische Grenze verfolgen läßt, so ist mit der Möglichkeit einer transalpinen Einströmung zu rechnen, die mäßigend auf die deutschen Tendenzen wirkte — bis vor die Tore Straubings, wo sie erlosch, um einer sehr nordischen (wirklich wohl einer „germanischen“) Kunst der fast abstrakten Linie Platz zu machen. Immerhin, in der großartigen Breite des Polheimgrabmals ist doch so konsequent jede Querung verbannt, um nur noch parallele Längslinien zuzulassen, daß hier ein raffinierter Konsequenzzieher wie Erhart hätte ansetzen können. Und

die Linke des Mannes, ein Bündel harter Strahlen, ist äußerst linear empfunden. Nur darf man nicht verkennen, daß zugleich ein breites Existenzgefühl hier wirkt, einigermaßen verwandt den mächtigen Blöcken von Leidenschaft, die der Nürnberger Meister des Tucher-Altars in seinen gemalten Menschengestalten vor eine wunderbar neutralisierte, aber sprechende Goldfläche setzte.

Oberbayern hat einige Zeugnisse für ein dem Brunn-Grabmal ganz verwandtes Stilgefühl. Die Grabsteine der hl. Anianus und Marinus in Wilparting (Inv. O.B. Taf. 205) sind diesem sehr vergleichbar; sicher um 1440. Bemerkenswert die vom Kopfe abstrahlenden Kissenfalten: ornamentale Eigengesetzlichkeit. — Außerordentlich der Schritt von hier zum Tegernseer Stiftergrabmal von 1457 (ebda. abgeb.). Es verrät seine Gleichzeitigkeit mit dem Sterzinger Altare durch auffallend ähnlichen Formengeist (s. unten).

In unsere Periode — sicher nicht in die von 1420 — gehört nun auch die streng-schöne Gedenkplatte des hl. Vitalis in S. Peter zu Salzburg.

Um 1448 herum hat Halm sie überzeugend datiert. Die Engel des Dorsale — diesem selbst werden wir als einem Lieblingsmotiv der Zeit noch häufig begegnen — scheinen wie an geheimen stählernen Stangen von der Hauptfigur abzustrahlen. Die beiden oberen, wie die Löwen unten, darf man der heraldisierenden Neigung des Manierismus ziemlich deutlich zurechnen. Im übrigen ist unleugbar hier eine Tendenz, vom weichen Stile aus unmittelbar, unter Vermeidung der scharfen Reaktion des Verstarrens, weiter zu kommen. Die freien Falten über der Bauchpartie weisen schon auf das Jahrzehnt des Sterzinger Altars voraus. Es sind hier manche Ähnlichkeiten noch mit dem Seckauer Grabmal des Bischofs Georg Überacker († 1477), jedenfalls genügend, um Leonhardts zu frühe Datierung des Vitalis noch einmal zu widerlegen. Zugleich aber ist es der Kreis der von Brixen aus verfolgten Salzburger Grabmalgruppe, dem wir hier noch einmal begegnen. Hypothetisch und unter Vorbehalt hat Leonhardt für den Künstler den Namen Eybenstock vorgeschlagen. (Abbildungen in Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler d. Salzach-Gebietes. Leipzig 1913, S. 15 u. 40.) Der Name ist im Zusammenhang mit einem Meisterzeichen auf dem Knittelfelder Epitaph des Peter Murar (Leonhardt, S. 36) erschlossen worden. Dieses eines der vielen Dokumente für das reiche Weiterleben des heraldischen Grabmals in diesem Gebiete (vgl. I. Teil, S. 182f.). Der Mann, der hier mit halbem Körper aus der Wappenkrone steigt, hat schon wieder die neue Lebendigkeit der 70er Jahre (Leonhardt, S. 36). Unter den vorangehenden möge der Stein des Magens Reitter v. Teising († 1450) durch den „dunkelen“ Typus des Wappenmenschen für die Veränderung des Zeitgefühls sprechen (Abb. 248). In Niederösterreich bieten die Abtgräber von Michaelbeuren einiges Wichtige. Das frühe des Tybald Aufhaimer († 1418) deutet den Weg zur Erstarrung an. Das des Petrus Hraban († 1477) zeigt den starren Manierismus im Stadium fahrig-blitzender Brüchigkeit (Österr. Kunsttopogr. 10 Fig. 510, 511).

Das Rittergrabmal konnte schon von Hans Haider her, dem älteren Meister des Aribodenkmals in Seon (I. Teil, S. 184) der starren Richtung entgegenkommen.

Die Deckplatte von der Tumba des Grafen Heinrich von Ortenburg in Passau (Inv. Fig. 95) beweist, daß es geschah. Nicht sehr qualitativ, aber für unsere Epoche doch charakteristisch der aus Raitenhaslach in das Museum von Burghausen geratene Stein des Mattheus Granns († 1449) (Leonhardt, S. 43). Bewußt, manieristisch bewußt, werden hier Tiefenanregungen erst verdeutlicht, um wieder negiert zu werden. „Widerhaarig“ kann man das nennen. Das Wort paßt wirklich — wie oft in dieser Zeit — auf die Haare selbst, die ihrer hängenden Richtung widersprechend sich seitlich drehen. Es ist eben nicht die reale Schwergewichts-



248. Epitaph Magens Reitter  
v. Teising.



249. Grabmal Christoph von Parsberg.

„Stil der langen Linie“ bezeichnen läßt. Stark manieristisch das Abensberg-Grabmal von 1469 in Abensberg, Carmelitenkirche (Inv. N.B. VII, Taf. III). Hier in der straffen Strahlung der Hauptfigur eine Erinnerung an Erharts Stil möglich. Die kleinen Wappenmänner oben — für die 60er Jahre eine charakteristische Möglichkeit — regen sich bereits nach dem neuen Bewegungsstile hinüber. Im ganzen ist kein Zweifel, daß hier die Formenstimmung da ist, aus der noch der grandiose Truchseß von Waldburg sich erklärt: eine heraldische Eleganz des Starren, die sich langsam mit Leben erfüllen kann. Im Regensburger Gebiete selbst geben das beste Beispiel für diese Verlebendigung die nahverwandten Platten des Landgrafen Leopold von Leuchtenberg († 1463) in Pfreimd (O.A. Nabburg, Inv. O.Pf. u. Reg. XVIII, Taf. VIII) und des Christoph von Parsberg in Lupburg (Gleiches Inventar, Fig. 132, S. 164) (unsere Abb. 249). Die Abstraktheit des Griffes an die Lanze wird zur Darstellung des Greiffens selbst verwandelt, die Starre der Finger am Schwerte durch gebrochene Biegung ersetzt, der Kopf fein gebogen. Der Meister ist einer der bedeutendsten Künstler der 60er Jahre. Seine schon lebensvoll feine Form leitet sich aber dennoch von ähnlichem her, wie die Abensbergtumba. Wir wollen sie als Ausmündung des Manierismus in die neue Lebendigkeit bewerten. Stimmungsverwandt mit dem Lupburger Werke der Grabstein des Hans Frauenberger († 1428) in Prunn (O.Pf. u. Reg. XIII, Fig. 81). — Ein anderer noch starrer, nur kubisch mehr ausmodellierter, Typ: der Ulrich v. Stauf († 1472) in Sünching (Inv. B.A. Regensburg Fig. 110, S. 157). Zum Gleichen gehört — dem späten Todesdatum (1525) zum Trotz — mit absoluter Sicherheit der Grabstein des Wilhelm v. Raidenbuch in Affeking (Inv. B.A. Kelheim, Fig. 42). Er muß sehr lange vor dem Tode des Dargestellten gefertigt sein. — Weitere Ritterspitaphien der Zeit und der Gegend in Gnadenberg und Kastl (Inv. O.Pf. u. Regensb. XVII, Fig. 78 u. 128). Das erstere verwandt dem Christoph von Parsberg, jedoch mit etwas anderem Standmotiv; das letztere, obwohl von 1461, merkwürdig stark an Konrat Witz erinnernd. Ph. M. Halm in „Kunst und Handwerk“, Bd. XVI (1913) über Hans Heider, Bd. XVII (1914) über die spätgot. Grabplastik Straubings.

In Schwaben hat schon in dem großartigen Doppelgrabe von Mindelheim (I. Teil, S. 199) sich eine Beziehung der südlichen Gegend, des Allgäus, zum Donaulande (Straubing) als sehr wahrscheinlich erwiesen.

achse, die der Erde, sondern die ideale, die heraldische Mittelachse, der sie folgen. Größere Ausbiegung des Körpers wird pariert durch knochenhart herabgezogene Gewandstreifen. Die Tracht selbst noch Nachklang weichen Stiles. Stimmungsverwandt, doch nicht stilgleich der Georg Frauenberger († 1436) in Gars. Hier ist die Orientierung aller Formen, der Kissenfalten vom Kopfe her, der Engel und aller entsprechenden von den Seiten her auf die heraldische Achse besonders bezeichnend. Noch steiler und stiller das Doppelgrabmal Joh. Kuchl († 1436) in Mattighofen (Guby, Kunstdenkm. d. oberösterreich. Innviertels, Abb. 24).

Die zeitlich folgenden Rittergräber sind wohl ausnahmslos auf der Knappheit mantelloser Rüstung aufgebaut.

Eine der wenigen Ausnahmen: der Herzog Otto I. von Mosbach in Reichenbach (B.A. Roding, Inv. O.Pf. u. Reg. I, Taf. V). Ohne den alpenländischen reichen Typus kaum zu denken; Dorsale mit Engeln, der ganze Grund zugewachsene Ornamentplatte; die Figur von schroffer Eckigkeit im Ganzen. Das fette Gesicht stark linear stilisiert. Der Nachklang alter Breite noch stärker im Hans von Parsberg zu Parsberg († 1469, Inv. O.Pf. u. Regensb. III, Taf. VII). In der Regensburger Gegend entwickelt sich dann schon in den 60er Jahren ein neuer Typus von elegantem Manierismus des Ritter-Grabmals, der sich zugleich als der

Nach den Todesdaten (1429, 1432) gehört das Mindelheimer Werk schon der kritischen Zeit an; und es verrät es auch, besonders in der Figur des Herzogs Ulrich von Teck, durch eine beginnende, sehr ausdrucksvoll feine Verstarrung. Vielleicht aus der gleichen Gegend stammt das Grabmal des Ursberger Abtes Ulrich von Thannhausen († 1452), jetzt München Nat.-Mus. (Kat. XIII, 1924, gr. Ausgabe Nr. 210). Das ist freilich schon kaum dem neuen Manierismus zuzurechnen: ein bescheiden feines Überführen weichen Stiles in eine länglichere Form. Der Stein, dem hl. Vitalis in Salzburg nicht ganz fern, ist weniger modern als dieser.

Sehr bedeutend ist die Grabplastik Augsburgs.

Wieder haben wir das erste wichtigere Zeugnis um 1427: Es ist der Grabstein des Apothekers Nikolaus Hofmeier; ein Werk von strenger Eleganz. Auf prachtvoll heraldisch behandeltem Grunde erscheint die Figur dennoch wie auf einer Bildfläche. Ein sehr feinfühlig durchempfunder Kopf, der einen ausgezeichneten Meister der Beobachtung wie der Stimmung verrät; in den Armen etwas Willenloses, d. h. hier heraldisch Bestimmtes. Kühne Knickungen in den Ärmelfalten. Das Gewand steif manieristisch, die Falten in der Figur einer Doppelharfe geordnet (Riehl, Augsburg, Abb. 31. Wolter in Jahrb. d. Ver. f. christl. Kunst IV). — Ein völlig anderer Künstler, für den zwei Werke gesichert sind, ist Ulrich Wolfratshäuser. Nach den Aufzeichnungen des Chronisten Johann Frank von S. Ulrich hat er für die Äbte Johann Kissinger († 1428) und Heinrich Heutter († 1439) die Grabsteine geliefert. Der erstere (Wolter, a. a. O. Abb. 1) steht dem Lechgemünd in Kaisheim so nahe, daß an gleiche Werkstatt gedacht werden muß, trotzdem der Kopf stark abweicht. Weit kühner der Heinrich Heutter (jetzt München Nat.-Mus., Kat. XIII, Nr. 202, Wolter, Abb. 4). Man hat den entschiedenen Eindruck, daß Wolfratshäuser zu den Kreisen der Schnitzer Beziehungen hat. (Daß er nicht bloß Steinbildner war, beweist auch die Nachricht bei Frank, daß Meister Ulrich ein „übersilbertes Brustbild“ im Jahre 1456 gemacht habe.) Er ist zu den Manieristen in unserem Sinne kaum zu rechnen. Wir werden den Heuttergrabstein, die Figur mit dem riesigen Ohre und dem großen Kopfe, mit den weich schlingernden, beobachtet regellosen Bewegungen der Oberfläche noch einmal für das Werden des schwäbischen Altarstiles heranzuziehen haben (Zeller und Scharenstetter Altar). (Der hier benutzte, oben erwähnte Aufsatz von Wolter „Meister Ulrich Wolfratshäuser“ ist nur wissenschaftlich kritischen Lesern zu empfehlen.)

Für die ostschwäbische Epitaphik ist der Augsburger Dom mit dem Kreuzgange ein wahres Museum.

Kanonikus Roth († 1431), Minnwitz († 1442), Westerstetten († 1447) gehören in unsere Zeit. Sehr energisch werden jedoch schon bald nach 1460 (Kanonikus Wilgefort) neue Wege begangen. Schon das Epitaph Höfingen von 1468 hat uns bei dem neuen Bewegungsstile als wichtiges Zeugnis zu dienen. Allgemein mit dem Heuttergrabstein vergleichbar, aber manieristischer in unserem Sinne der offenbar in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts errichtete Gedenkstein des Abtes Werner von Ellerbach († 1125) in Wiblingen bei Ulm. Im Kerne viel Steifheit, darüber ein im einzelnen weich-unruhiges, im ganzen konsonierend wirkendes vertikales Ausstrahlen von Falten. Wahrscheinlich 1464 wurde die Bronzeplatte zu Ehren der Stifter Hariolf und Erlolf in der Ellwanger Stiftskirche gegossen (Ergänzungs-Atlas zum Württ. Inv. O.A. Ellwangen). Bei unteretzten Proportionen und einer gewissen faltenarmen, etwas leeren Breite der Obergewänder ist es in der scharfen Anerkennung der Flächenteilung und dem stellenweise absoluten Vertikalismus der unteren Falten noch wesentlich unserer Richtung zuzurechnen. Neuerdings durch Meller wieder für Vischer in Anspruch genommen.

Unter den Rittergräbern Schwabens nimmt das frühe des Markgrafen Bernhard I. († 1431) in Herrenalb (O.A. Calw, S. 184) eine abseitige Stellung ein. Bei roher Ausführung verleugnet es nicht die Zugehörigkeit zu jenem offenbar westlichen Typus fürstlicher Prunkgräber, dessen schönste Stücke in Dijon sind (auf deutschem Boden S. Arnual und Marburg). Dehio spricht es der Straßburger Schule zu. Es darf hier ausscheiden. Dem starren Typus in der von der Regensburger Gegend bekannten Form nähert sich das prachtvoll steif-elegante Grabmal Ulrichs II. von Hohenrechberg († 1458) in Donzdorf (O.A. Geislingen, S. 189). Es steht zwischen dem Typus der Abensbergtumba und dem des Stinchinger Ritters. Von streng-starrer Form ist auch die Tumba des Joh. von Werdenberg, † 1465 in Trochtelfingen (Inv. Hohenzollern, Tafel zwischen S. 40 u. 41; leider nur Profilansicht). Sie und die Grabplatte eines Sonnebergers in Scheer führt Gröber (Schwäb. Skulptur der Spätgotik, München 1922, Erläut. S. 2 oben) an, um das grandioseste letzte Monument des starren Stiles im Rittergrabmal auf schwäbischem Boden



250. Truchseß Georg I. von Waldburg. Waldsee, Kirche.

zu erklären: die herrliche Bronzeplatte des Truchseß Georg I. von Waldburg († 1467) in der Kirche von Waldsee (Abb. 250).

Es hätte auch noch das steinerne Grabmal des gleichen Ritters „mit dem hübschen Haar“ in Wurzach genannt werden müssen. Es ist sogar das eigentliche Grabmal (O.A. Leutkirch, Abb. 132). Es ist mit dem bronzenen im Typus fast identisch, aber gedrungener und ganz gewiß schwächer, offenbar eine steinerne Übersetzung der Urschöpfung. Diese selbst muß die Bronzeplatte sein, die einst als Decke auf rotmarmorern Hochgrabe mitten im Chöre der Waldseer Pfarrkirche stand (S. Gröber, a. a. O., Erl. S. 1). Wir wissen schon, (vgl. oben S. 258), daß wir in einem großen Jahre der deutschen Kunst sind. Die Todesdaten Multschers und wohl sicher auch des E. S. bezeichnen seine geschichtliche Stellung als Ende der „dunklen Zeit“. Der Erfurter Alabasterengel, der Baden-Badener Crucifixus, der Trierer Michaels-Altar beweisen, daß nicht nur die manieristische, sondern auch die „barocke“ Abwandlung des weichen Stiles damals durch etwas völlig Neues schon an anderen Stellen überwunden war. Sicher ist auch das Waldseer Werk nur als letzte Ausmündung des Verstarrungsstiles in neue Lebendigkeit zu begreifen. Aber was hier endet, erscheint in einer wahren Gloriole gleißender Schönheit. Äußerste Feinheit in jeder Form, — man beachte, wie die Technik des Haares neben dem blanken Kopfe geradezu Farbenwirkung erzielt — ein Rausch heraldischen Feingefühles; auch ein sehr großartig beredter Kopf, dessen Breite aber überall sich nach kantigen Plattungen zerlegt. Es ist im ganzen viel von

der Freude des deutschen Wappners, des Waffenschmiedes, die selbst abseits von der Gestalt am Plattnern und Ziselieren der Rüstung sich zu Ende denkt — die Figuren des Innsbrucker Kaisergrabmals sind ein bekanntes späteres Zeugnis. Hier hat es noch einen anderen, positiven Wert. Es ist hier durchaus in der Anerkennung des Metalls als solchen, in dem Vortrag der Freude an der Art des Materials eine spätere, feinere Parallele zu dem, was im Stein, zumal in der Bauplastik Tektonisierung heißt. Es entspricht der Lejahung des Steinblocks, ja — bei Kaschauers Madonna und vielen anderen — des Holzblocks als eigenen Erscheinungswertes. Nichts überflüssiger, als gerade hier nach fremden Ländern oder Zeiten auszublicken. Metallfreude ist deutsch, Blockfreude ein Merkmal dunkler Zeit, die gedämpfte Aufnahme des Lebens, des wahrhaft und groß gesehenen Menschlichen in ein starrendes Kleid von Erz, zu einer großartig beredten Synthese des Kalt-Tastbaren und des Organischen genau dem Zeitpunkte entsprechend. In der blanken Feinheit kommt nur der (Regensburger?) Meister des Christoph von Parsberg (s. oben S. 278) dem Truchseß-Meister gleich. Ihm nimmt der Rotmarmor metallische Eleganz an — der Feinfähige spürt bei diesen materie-gestaltenden Meistern die verwandt geringe spezifische Wärme von Metall und blankem Marmor —, zugleich aber, was er braucht, feine Biegung. Etwas wie eine — fast barbarisch — dumpfe Vorahnung des Truchseß-Grabmals, eine ältere Form verwandten Typus in Rotmarmor, findet sich in Österreich: der Jörg von Puchheim, † 1457 in Oberndorf bei Raabs (Österr. K. Topogr. 6, Fig. 89).

In Franken führt Würzburg. Die Entwicklung beginnt hier bereits mit dem Grabmal des Johann von Egloffstein, † 1411, im Dome.

Es muß unter Johann von Brunn selbst gesetzt sein, der bis 1440 als Nachfolger regierte. Nicht unmöglich, daß die schlimmen Verhältnisse der Stadt (vgl. Pinder, Mittelalterl. Pl. Würzburgs, 2. Aufl. S. 148) die Erfüllung der Ehrenpflicht durch den Nachfolger verzögert haben. Man möchte, nach Vergleich sicherer datierter Werke, eher an die 30er Jahre denken. Kein Zufall wohl, daß seit dem 15. Jahrhundert noch einmal ein später Aufschwung gotischen Architekturgefühles erfolgte. Im Gerhard von Schwarzburg noch geschmeidig und lebensvoll in Details gespiegelt, zeigt es sich jetzt — wie im 14. Jahrhundert — als tektonisierendes Prinzip des Ganzen. Nicht umsonst ist ja auch die Bauplastik dem starren Manierismus günstiger, als — wie wir sehen werden — die freiere Kunst der Schnitzer. Selbst die gleichzeitigen Siegel verraten zugleich Architekturfreudigkeit im Ornament und Naturentfremdung im Figürlichen. Beim Egloffstein — gerade wenn er als eine Art Kopie des Schwarzburgers von 1400 angesehen wird (vgl. I. Teil, S. 199) — ist alles Weiche schon ins Starre und Brüchige übersetzt. (Der Griff an das Schwert z. B.) Schon hier tauchen eigentümliche Knicke auf. Im Kerne wächst das Heraldische, das wir — nach den oben (S. 268) besprochenen Haßfurter Werken der Bauplastik — geradezu für das Würzburger Gebiet als „Johann-Brunn-Stil“ bezeichnen können, wie es dort 150 Jahre später einen (ebenfalls manieristischen) „Julius-Echter-Stil“ gegeben hat. „Früher vergaß das Siegel seine eigenen Bedingungen, mitgerissen von dem lebhaften Zuge der großen Kunst; jetzt zieht es im Gegenteil jene in die eigene kleine und anorganische Sphäre hinab.“ So hat der Verfasser in seinem älteren Würzburger Buche den Vorgang gesehen. Es braucht nur das Wort „kleine“ fortlassen und das Wort „hinab“ in „hinein“ neutralisiert zu werden, so darf der Satz noch heute stehen. Es gilt nur, sich der Gesamtkrise bewußt zu werden. Daß das Grabmal des Johann von Brunn selbst (s. Abb. 227) mit dem 1443 geprägten Siegel seines Nachfolgers so eng zusammengeht, beweist eben, daß in beiden die gleiche heraldisierende, manieristisch-verstarrende Tendenz wirkte. Es war eine breite Notwendigkeit dahinter, die sich nicht zufällig mehr in Grabmal und Bauplastik als in freier Schnitzerkunst gerade diese Wege wählte. Im Brunngrabmal (oben S. 253) ist diese manieristische Tendenz bis zu monumentaler Energie gediehen. In ihm ist eine geradezu vornehme Form genau jener Stufe erreicht, die wir bei den Stiftergräbern von Wilparting bemerkten. Es ist noch konsequenter als das kurz vorausgehende Rittergrabmal gleicher Richtung: jenes des Martin von Seinsheim († 1434) in der Marienkapelle (Abb. 252). Dieses muß man mit den älteren Werken gleicher Gegend, dem Heinrich v. Bickenbach, † 1403 (München, Nat.-Mus.), dem Ulrich von Hutten, † 1414 und anderen vergleichen (Pinder, Mittelalt. Pl. Würzburgs, Taf. XLVII—XLIX). Dann spricht überall die wohlbekannt Schärfung des weichen Stiles: die starre Achse des Gesichtes als Maß für die stumpfwinkligen Brechungen in der Panzerkante und den Beinen, die spitzwinklige des langen Mützenlappens. Längung und Kantung überall als Mittel einer neuen, etwas trüben Ernsthaftigkeit. Hier und im Brunn ist die ausgesprochene und typische „Verdunkelung“ der Zeit um 1440.

An anderen Orten — in der Halberstädter Bauplastik z. B. — war von ihr aus ein langsam-zähes Sich-Hocharbeiten einer neuen Bewegung lückenlos zu verfolgen, in der die Horizontal-tendenz des weichen Stiles nach einer vertikalen herumgebogen wurde. Schließlich stand der



251. Martin von Seinsheim. Würzburg, Marienkapelle.



252. B. Johann von Grumbach.  
Würzburg, Dom.

Block als vertikales Grundsystem und trug nun ein eigentümliches Durcheinanderfahren „gefrorener Blitze“ von Falten. Zu dieser Stufe gelangen wir in Würzburg, da keine Zwischenglieder erhalten sind, unvermittelt in den beiden, dem Linhart Romer („Strohmaier“) vermutlich zuzuschreibenden Bischofsgrabmälern: Gottfried Schenk von Limpurg, † 1455 und Johann von Grumbach, † 1466 (Abb. 252).

Es war schon gesagt, daß der Bischof von Eyb, † 1464, in Eichstätt und der Schletterer in Fürstzell — in Einigem, schwächer, auch der Petrus Hraban in Michaelbeuren — der gleichen Stufe angehören. Es ist die Stufe des Philippus in Halberstadt, die Stufe der 60er Jahre. Es sind zwei große Unterschiede gegen die Frühstufe von 1440: ein starres Wachstum der selbständigen brüchigen Linien-Bewegungen und ein Wachstum des Kubischen. Gemeinsam bleibt das überwiegende Sprechen des Anorganischen — aber es wirkt jetzt weniger als Flächen- denn als Block-Zwang. Es ist kein „Mensch“, dessen Kolossalität wirkt, sondern es ist die Wucht des Blockes. In diesen drängt sich — fortschreitend vom Limpurg zum Grumbach — eine geradezu absichtlich fahrig Linienbewegung. Krümmungen gibt es überhaupt nicht mehr. Beim Grumbach ist jede „Falte“ eigentlich ein prismatischer Körper. Die Vorstellung des Künstlers, sein Meißel, früher wesentlich an der Fläche entlang ritzend, seltener höhlend und höhend, treibt sich jetzt in tiefen, harten Schrägen senkrecht gegen den Kern, mit dem deutlichen Ausdruck jähren An- und Absplitters kristallischer Partikel noch weit vom Innern der undurchdringlichen Kernmasse. Kristallisation noch immer; auch im Gesichte, das beim Limpurg (den Falten entsprechend) noch etwas weicher war, nun aber ebenfalls völlig durchgekantet ist. Es ist dem Brunn gegenüber eine Plastizierung des Tektonischen mehr als wirkliche „Verlebendigung“. Die Haare wieder sehr bezeichnend: hart seitab gewendet, prismatisch vom Kerne abstrahlend. Im ganzen Kopfe noch immer etwas „Konrat-Witz-Gesinnung“. Hier ist sogar auch eine innere Beziehung zur Freisinger Madonna spürbar. — Das Grabmal des Weibbischofs Georg Antwörter, † 1499 (Franziskanerkirche) (Leitschuh, Würzburg, Abb. 59) gehört allgemein noch in diese Richtung.

Für die Epitaphik des unterfränkisch-mittelrheinischen Grenzgebietes ist der Kreuzgang der Aschaffener Stiftskirche das Gleiche, wie für die schwäbische der des Augsburger Domes. Hier treffen sich wunderbar charakteristische Werke des Stiles von 1440.

1437 starb der Kanonikus Schenk von Weibstadt. Sein Epitaph zeigt ihn klein, anbetend vor der großen schönen Figur der Madonna (Inv. U.Fr. XIX, Taf. XXI). Diese verhältnismäßig voll und weich im Gesichte, aber schon schlank und durch Sparsamkeit wie Vertikalismus der Falten vom eigentlichen weichen Stile entfernt. (Einigermaßen ihr verwandt: die kleine Maria am Portal der nicht weit entfernten Kirche von Babenhausen.) Schon wird die Linienführung unterbrechlich, besonders deutlich meldet sich die „dunkle Zeit“ in dem adorierenden Verstorbenen. Weit zarter noch ist die Andeutung des Manieristischen bei dem wesentlich weich-schön empfundenen Epitaph des Joh. v. Neuenheim, † 1439 in der Frankfurter Abt S. Peterskirche (Wolff u. Jung, Taf. XXV). Auch der Joh. v. Rohrbach, † 1459 (ebda., T. X) ist an anderer Stelle zu behandeln. Wie auf einen Schlag steht dann das Neue vollendet da im Epitaph des Johannes von Kronberg, † 1439 (Abb. 25). Immer sind es die Jahre um 1440, die das Stärkste extrem sagen! Ganz zweifellos ist in der aufdringlichen Konsonanz der Parallelen, in der Kantigkeit und Brüchigkeit hier schon eine Verwandtschaft zum Stile des Straubingers Erhart. Nachklänge im Epitaph Ebbracht und Mutter († 1465 und 1456). Charakteristisch hier die starke Ähnlichkeit zwischen geknickten Stauffalten und Gestein: prismatisches Gefühl. Daß Fritzlar mit dem Mainzer



253. Epitaph Joh. von Kronberg. Aschaffenburg.



254. Grabmal der Pfalzgräfin Johanna. Mosbach, Stadtkirche.

Gebiete und Aschaffenburg zusammenhängt, ist schon früher (I. Teil, S. 141) bei Gelegenheit des Aschaffener Martinus betont worden. Der Martinus des Fritzlärer Rathauses von 1441 ist die Reduktion des mittelrheinischen Werkes durch die dunkle Zeit (Inv. Cassel, Bd. II, Taf. 12). Der Dom aber enthält mehrere Epitaph unserer Epoche, von denen als besonders wichtig — eine Weiterführung vom Stile des Kronberg-Epitaphs, Abb. 253, — der Grabstein Joh. Norich († 1457), erwähnt sei (Inv. Cassel, Bd. II, Taf. 101, auch Epitaph Kirchhain, ebda Taf. 41).

Südwestlich von Aschaffenburg, schon in völlig mittelrheinischem Gebiete, ist das stärkste Stück des herben Manierismus das Grabmal der Pfalzgräfin Johanna († 1444) in der Stadtkirche zu Mosbach (Inv. Baden, Kr. Mosbach, 4. Teil, S. 62, Fig. 35. Unsere Abb. 254).

Am besten mit dem Heidelberger Doppelgrabmal (I. Teil, S. 203) oder den köstlich feinen Gräbern von Rötteln zu vergleichen. Ein geradezu ägyptischer Ernst, eine hieratische Strenge der Haltung in jeder Linie der Gestalt, in dem kantigen Kopfe (Projektion eines Konrat-Witz-Gesichtes in scharfe Vorderansicht); da aber, wo die Stoffmassen — als solche Erbe weichen Stiles — sich stauen, beginnen nervöse Knicke, und schließlich zerplatzen die spröden Massen wieder wie bei Konrat Witz (Weibliche Sitzfiguren in Straßburg!). Hier erblickt man die zwei Gesichter der Zeit: das strenge als Maske des beunruhigten; Manierismus. Es ist eine Bronzeplatte,





255. Vom Denkmal Friedrichs des Streitbaren.  
Meißen, Dom.

ler plastische Werke vielfach tragen. Hier sind auch in der Malerei der früheren „dunklen Zeit“ die stärksten Köpfe und ihre leidenschaftlichsten Vorstöße zur Naturnähe. Die beiden Konzilstädte, Basel wie Konstanz, haben ihre Bischofs-Grabmäler aus unserer Zeit; aber sowohl Otto III. von Hachberg im Konstanzer Münster, † 1451 — in seiner für die oberrheinische Malerei so wichtigen Grabkapelle — wie Bischof Arnold von Rotberg, † 1458 in Basel, gehören nicht recht hierher. Sie sind zusamt der Bauplastik (besonders dem „Schneck“ in Konstanz) an anderer Stelle zu besprechen; in der Nähe der „barocken“ Richtung der freieren Schnitzerkunst.

Nord- und Mitteldeutschland sind arm an Grabplastik unserer Richtung. Nur Erfurt und Meißen sind hier von größerer Bedeutung. Sehr erheblich der Meißener Dom als Grablege des sächsischen Herrscherhauses.

Das bedeutendste seiner Denkmäler dunkler Zeit, das Friedrichs des Streitbaren († 1428), ein großartiges Werk des Metallgusses, ist in der Hauptfigur selbst von eigener Stellung (Inv. Meißen-Burgberg, Fig. 382, S. 282 ff. sehr ausführlich). Nur ganz zart zeigt sich hier, was wir unter „Verdunkelung“ begreifen. Ein trotziger Ernst im Gesichte, einige kühn-widerhaarige Kristallisationen der Faltenbildung, besonders über dem linken Arme, der schon das später allgemein beliebte Motiv der durchgezogenen Mantelschlaufe hat. Die Haarlocken wieder seitwärts gepackt. Im ganzen mehr ein weiches Schlingern. Die Überwindung des alten Stiles aber sehr fortgeschritten. Höchst bezeichnende Leistungen des Manierismus dagegen die Figürchen der Trauernden: Abbildung 255 spricht für sich. Der Typus muß verbreitet gewesen sein: ein kleiner Florian, ca. 1430, in Gradnitz (Zwettl, Österr. Kunst T. 8, Fig. 316) gehört ihm ebenfalls an. Er läßt an Niederländisches denken, gleich dem Kastemayr in Straubing. Es ist die Stimmung des Spielkartenmeisters, der Zeit von Jan van Eyck und Konrat Witz. Die kleinen gravierten Felder (Inv., Fig. 374) des Denkmals erinnern z. T. sehr deutlich an den letzteren: so die von 21 und 23 auf Fig. 374 des Inventars. Andere scheinen sich freilich schon dem früheren E. S. zu nähern. Es ist nicht unmöglich, daß hier westlicher Import vorliegt. Es ist auch Hermann Vischer in Frage gezogen worden. — Im Epitaph Köckeritz († 1437), einem runden Bronzeschild auf Stein (Inv., Fig. 385) ist die Verstarrung und Verblockung vollendet. In einer langen Reihe geritzter Steine, für Vikare, Pröpste und Marschälle, die man im Inventar verfolgen möge, sind lauter Beiträge zu unserem Thema gegeben. Bischof Augustin († 1445), wie ein Holzschnitt wirkend, verdient Hervorhebung wegen der an Halberstädter Formen gemahnenden Linienverschneidung und des sehr bezeichnenden Haares. — In die späte E. S.-Zeit führen Caspar von Schönberg, † 1463, Kurfürst Friedrich der Gütige, † 1464 und Bischof Sigismund von Würzburg, sächs. Herzog, † 1471. Alle diese Metallplatten, von Gießern, von Plastikern geliefert, wirken wie große Kupferstiche, so wie die geritzten Steine riesige

in Stein eingelassen. Die stärkste Parallele der Gießerkunst zum steinernen Grabmal des Johann v. Brunn. Die offenbar vor dem Todesdatum ausgeführte Grünsfelder Grabplatte der Pfalzgräfin Amalie, † 1483 (Bad. Inv. Kr. Mosbach, 2. Teil, T. VI) wirkt dagegen geradezu banal. Die extreme Spannung der Zeit um 1440 ist gewichen, die neue Lösung in Fülle oder Bewegung noch nicht gefunden (das Todesdatum gewiß später als das der Ausführung); das Ergebnis ist trockene Schläffheit. — Wenig sagende Rittergräber: die unter einander gleichzeitigen der Peter von Stettenberg, Vater und Sohn, † 1428 und 1441, in der Bronnbacher Kirche (Kr. Mosbach, 1. Teil, Tafel VII).

Der Oberrhein ist dem Manierismus nicht günstig. Hier sollte durch Nikolaus Gerhart eine offenbar außerordentlich große Disposition zur „Lebendigkeit“ erschlossen werden. Hier war E. S. tätig, dessen Spuren auch nach seinem Tode besonders Base-

Holzschnitte scheinen. Besonders von Interesse Friedrich der Gütige (Inv., Fig. 407). Zu Grunde liegt diesem ja keineswegs im engeren Sinne plastischen Werke die aus den Würzburger Kolossalfiguren bekannte Verbreiterung der Gestalt. Aber man beachte auch die spitzigen Brechungen, das starrbrüchige Gleiß der Form. Und wie in der Zeichnung des Gesichtes unwillkürlich die Erinnerung an E. S. hochsteigt, so taucht auch eine leise an den herrlichen Truchseß von Waldburg auf. Es ist die gleiche Zeitgesinnung. Auch im Meißener Dome gibt übrigens der frühe Manierismus des Sechzehnten in dem Denkmal des Propstes Nikolaus von Heinitz († 1526) eine erstaunlich klare Parallele zu dem der 100 Jahre früheren Zeit. Zwischen 1470 und 1520 ist eine so ausdrucksvoll starre Symbolik des Todes durch die Form schwer möglich.

Die Meißener Denkmäler nehmen eine Sonderstellung ein. Ihre Künstler gehören überwiegend nicht den Steinmetzen an, haben also nicht die meist noch zu vermutende enge Beziehung zu den Hüttenmeistern. Sie gehen hier und da mit Graphik zusammen, sind aber dennoch überwiegend manieristisch.

Sehr stark ist der Ausdruck des manieristischen Steinstyles in Erfurt.

Schon im Epitaph des Gottschalk Legal († 1422) in der Predigerkirche ist eine merkwürdige elegante Parallelisierung und Verstärkung zu spüren. Dabei sind auch alle üppigen Formen des weichen Stiles abgestoßen. Das der Jutta Bock von 1444 (Overmann, a. a. O. Nr. 95, Buchner, Mittelalterl. Grabpl. i. Nordthüringen, Straßburg 1902, S. 105, Abb. 17) thematisch und auch stilistisch dem Laienaltar des Magdeburger Lettners von 1448 verwandt, beruft sich gleich diesem noch einmal auf alte Formen zurück, um durch Längung und Schärfung ihren Sinn zu brechen. Die Epitaphien Fr. Rosenzweig, † 1450 (Buchner, T. 12, Overmann 109) und Ziegler (Todesdaten 1462 und 1464, Overmann 116), beide ein Ehepaar vor dem Schmerzensmanne darstellend und eng verwandt, feinfühligere Arbeiten von einer gewissen Liebendigkeit, sind bereits völlig vom weichen Stile entfernt: bei unersetzterem Figurentyp elegante Parallelen als Grundform, plötzliche Knickung an den Enden. Eine eigenartige Zwischenform zwischen Epitaph (im engeren Sinne) und Figurendenkmale, zugleich ein wichtiges Dokument der Zeitgesinnung ist der Theodor Brun, † 1462 in der Augustinerkirche (Abb. 256). Overmann hat ihn dem Meister des herrlichen Alabasterengels von S. Severin zugetraut — nicht ganz überzeugend trotz einiger sehr großer Ähnlichkeit von Einzelheiten (Overmann, Nr. 118, Buchner Taf. 17). Die eigentümlich schüchterne Stellung, das leise Geknickte, das Beiseite-Treten zusammen mit der Leere der Grundfläche, über die wunderbar feine E. S.-Ornamente sich — bewegter als das Menschliche — schlängeln, sehr eindrucksvoll. Das Grabmal Ulrich Sack, † 1461 im Kreuzgange des Domes (Overmann 117, Buchner T. 16), ein Rittergrab von merkwürdiger Ähnlichkeit mit dem oben S. 278) erwähnten des Hans von Parsberg, † 1469 in Parsberg. Auszuscheiden hat hier das vorzügliche Grabmal des Propstes Heinrich von Gerbstätt, † 1451 im Dom. Es ist vielleicht in Erfurt aus mainzischen Beziehungen zu erklären.



256. Epitaph Theodor Brun. Erfurt, Augustinerkirche.

Der Frankfurter Bartholomäus des Domes und die Portalfiguren von S. Justinus zu Höchst, lebensvoll unmanieristische Werke westlicher Kunst, gehören etwa mit ihm zusammen.

In Leipzig darf der Grabstein des Herman von Harras, † 1451 in der Thomaskirche als schwächere Parallele zum Theodor Brun vermerkt werden — es spricht nichts gegen die Datierung im Zusammenhange mit dem Todesjahre. In dem späteren Nickel Pflugk († 1482) der Paulinerkirche ist immer noch einiger Nachklang „dunkler Zeit“ (Inv. Leipzig-Stadt, T. XIII u. XX).

In Marburg ist der südliche Kreuzflügel der Elisabethkirche als „Landgrafenchor“ ein großartiges Museum deutscher Grabplastik. Doch werden die beiden für uns in Betracht kommenden Werke, der Ludwig I. († 1458) und Ludwig II. († 1471) mit Mechthild, beide erst in den 70er Jahren ausgeführt, gleich den Grabmalern in Babenhausen und S. Arnual (hier das Beste die Elisabeth von Lothringen, † 1455) an anderer Stelle zu behandeln sein. Auch hier wieder: der Westen ist dem Manierismus nicht günstig. Verhältnismäßig vergleichbar der Abensbergtumba in Abensberg ist Philipp von Katzenellenbogen, † 1453 in Biebrich; auch er doch im Gesichte wenigstens weicher und lebensvoller als die Werke des Ostens.

In Westfalen bemerkenswert das Grabdenkmal eines ritterlichen Ehepaares in der Marienkirche zu Bielefeld (Inv. Kr. Bielefeld-Stadt, Taf. 6 rechts) und das Grabmal des Bischofs Rotho im Paderborner Dome (vgl. Burkard Meier, Zeitschr. f. christl. Kunst XXVI, Sp. 97ff.).

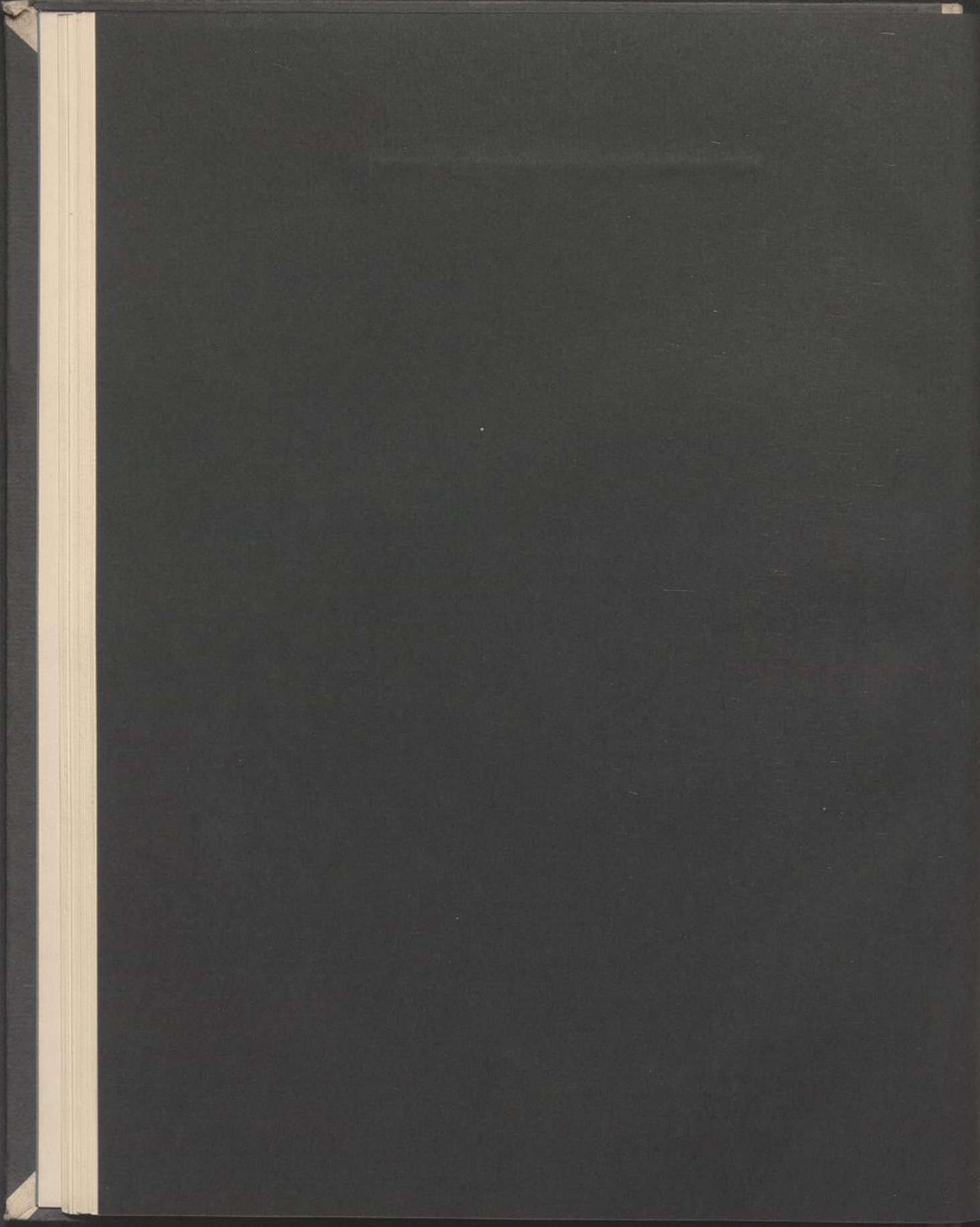
Es konnte gewagt scheinen, bei der zu Anfang betonten Begegnung und Verkreuzung der Tendenzen überhaupt eine Scheidung der Denkmäler nach „manieristischer“ und nach „barocker“ Abwandlung des weichen Stiles zu versuchen. Einschränkungen und Übergriffe sind dabei nicht ganz zu vermeiden. Indessen dem Verfasser hat sich selbst bei der Ausarbeitung ergeben, daß diese Scheidung — nicht restlos selbstverständlich — im wesentlichen sich mit einer anderen deckt, die auch solchen einleuchtet, die stilistischen Einteilungen dieser Art skeptisch gegenüberstehen: die barocken Abwandlungen finden sich wesentlich in der Kunst der beweglichen Werke, insbesondere in der Schnitzkunst; die manieristischen ebenso überwiegend in der Bauplastik und in der Grabmalkunst. Die Gründe sind schon angedeutet worden. Man kann sie nicht oft genug sich einprägen. Es sind verschiedene Menschen (wieder nicht ganz ausnahmslos gewiß), deren Werke nach verschiedenen Seiten treten. Noch hat in unserer Periode die völlige Verschmelzung der Techniken und der Formzwecke nicht stattgefunden. Noch ist der Typus, wie Veit Stoß ihn vollendet repräsentiert, nicht da: der Plastiker im modernen Sinne, dessen Formen in Stein, Metall und Holz mit der gleichen Energie eines persönlichen Stiles schlüpfen. Noch gehen die Welten der Hüttenkünstler und der freien Werkstätten nebeneinander her. Beider verschiedene innere Dauerkraft, beider innerlich verschiedenes Alter ist uns bekannt (I. Teil, S. 10 ff.). Bauplastik ist Vergangenheit, eigentlich schon ein Gespenst. Kunst der zünftlerischen Werkstätten ist Zukunft. Um 1400 schienen beide sich die Wage zu halten. Aber schon in den Figuren des Grabower Altares kann man genau unterscheiden zwischen solchen, die — gleich der Anordnung norddeutscher Altäre selbst — verkleinerte Nachbilder der Hüttenkunst sind, und solchen, die die elastische, architektur-befreite Denkweise des Schnitzers verraten. Die Nachbilder der Hüttenkunst sind „gebunden“, sie sind das Unmoderne.

Die Krisis des weichen Stiles traf beide Welten. Gewiß, auch in der der Schnitzer wird etwa die eigenartig reizvolle Madonna von Castellaun (jetzt Hamburg-Kunsthalle), sogar ein westliches, ein mittelrheinisches Werk, mit einem großen Teile ihrer Züge dem Manierismus zuzurechnen sein. Aber im allgemeinen ist es bezeichnend, daß dem manieristischen Pole gerade die Bauplastiker zustreben. Seine Konsequenz ist der Tod — des Organischen. Soweit Bauplastik Architektur-Detail ist, kann sie als stetig disponiert für Anorganisierung gedacht werden. Daß sie von dieser Disposition abgelenkt werden kann, — es ist in besonders grandioser Weise im



Madonna aus Dangolsheim  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Pinder, Deutsche Plastik



Dreizehnten geschehen, wo gleichsam die Tendenzen der noch ungeborenen späteren Schnitzkunst im Rahmen der noch ungebrochenen Bauplastik einen wundervollen Ausgleich zwischen „Leben“ und Monumentalgesetz erreichten — ist bekannt und selbstverständlich. Nicht Zufall ist es aber, daß gerade dann, wenn die allgemeine Situation (ob auch aus ganz anderen geistigen Gegenden und Zwecken her) zur Tektonisierung und Graphisierung drängte, die Architektur gleichsam diese schwache Stelle der darstellenden Künste ausnutzte. So geschah es im 14. Jahrhundert. So geschah es noch einmal um 1440. Es ist besonders gut in Würzburg — aber nicht nur da — zu beobachten, daß noch einmal ein Aufleuchten architektonischer Lust da ist. Es drängt sich in die Krisis des weichen Stiles. Ornamentfreude und Naturferne befeuern sich gegenseitig. Bauplastik ist an sich bedingte Plastik. Daß noch einmal die Bedingtheit durch Architektur an die Stelle der Bedingtheit durch das Malerische treten kann, wird durch diese stetige Eigenschaft aller Bauplastik gefördert. Dazu die augenblickliche Lage, die innere Ermüdung der Hüttenplastik. Das Gefühl für das Kubische, wie es Konrad Witz verrät, werden wir auch in Kaschauers Madonna sehr zu vermerken haben. Die Entscheidung über das Verhalten der Oberfläche aber ist damit noch immer freigegeben. Sie wird von den Steinmetzen anders gefällt als von den Schnitzern. Der zukunftsreichere Stil erwächst in der zukunftsreicheren Kunst. Die sterbende Hüttenkunst, bedingtheitsfreudig an sich, von der Übermacht des weichen Stiles durch dessen eigene Zersetzung erlöst, greift nach Kristallisation und Erstarrung. Wo, wie in Halberstadt, gefühlsreiche Meister eingreifen, entlehnt gerade die Kopfbildung dem verstarrenden Formgefühl ausdrucksvolle Symbole für Entrücktheit. „Naturferne“ wird „Wirklichkeitsferne“ im positiven Sinne enthobener Geistigkeit, die sich in großartigen Masken versteinert. — Die Grabmalplastik aber nimmt, so scheint es, die Hüttenmeister besonders gerne auf. Und hier wirkt die geheime Verbindung der manieristischen Gesinnung mit dem Todesgeföhle unmittelbar durch das Thema. Die verhärtete Form erlaubt, für den Ausdruck der Leiche knappe, sehr neue und überraschende Wendungen zu erfinden: Kristallisation als Symbol für Tod. Das Epitaph Kaspar Zellers in Straubing ist für die zweite Generation so wichtig, wie der Kastenmayr für die erste. Aber der Kastenmayr ist noch „lebensenäher“ als der Zeller. Er stellt den Tod dar — einen Lebensvorgang —, der Zeller das Nicht-Leben — eine neutrale Abstraktion. Der Kastenmayr ist auch der großen Malerei näher, der Zeller — noch einmal — der abstrakten Ornamentik. Die entscheidende Wendung liegt um 1440. Johann von Brunn in Würzburg und Pfalzgräfin Johanna in Mosbach sind die stärksten Zeugen. Gegen 1450 wird die Bahn des Manierismus schmaler. Kaspar Zeller ist übertreibende Konsequenz, aber schon vereinzeltere. Daneben wächst — auf der gleichen Grundlage der Rücktektonisierung — ein größeres Gefühl für Blockbreite auf. Die 60er Jahre haben häufig wieder ein unersetzteres Proportionsgefühl. Im Altar von Scharenstetten, in der Landsberger Madonna, im Rothenburger Hochaltar nähern sich — wie wir finden werden — den Formen der Steinmetzen die der Schnitzer. Wir wenden uns ihnen zu.

#### 10. Die barocke und die stetige Abwandlung des weichen Stiles, wesentlich in der Kunst der beweglichen Werke.

Die Möglichkeit, nicht durch manieristische Verstarrung, sondern durch barocke Bewegtheit von der festen Melodik des weichen Stiles loszukommen, ist an wesentlichen Zügen der Freisinger wie auch der Passauer Madonna gezeigt worden. Erst jetzt, beim Eintritt in die Welt der freieren Werke und besonders der Schnitzerplastik, der jene entstammen, braucht betont zu werden, daß