



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

a) Der Südosten

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



257. Madonna von Großmain.

Wie richtig es war, seine köstlichsten Schöpfungen dem Osten, wo sie überliefert sind, auch als geistige Leistung zuzuschreiben, ist inzwischen übrigens durch einen wichtigen Fund Franz Kieslingers noch einmal bestätigt worden. In den „Mitteil. d. Vereins f. Geschichte d. St. Wien“, 1925, hat K. eine Wiener Miniatur aus der vom Kloster Reun dem Herzog Ernst gewidmeten Handschrift abgebildet, die der Breslauer Kalksteinmadonna in der unverkennbarsten Weise gleicht. Ob K.s Versuch, die schöpferische Bedeutung Wiens deutlicher zu machen, Erfolg haben mag oder nicht — das Südöstliche, das „österreichische“ des ganzen Typus ist zweifellos aufs neue bewiesen.

Die große plastische Fülle und Weichheit aber gerade der östlichen Schönen mußte einem veränderten Willen die beste Gelegenheit geben: diese Fülle und Weichheit entweder in einer neuen Unruhe aufzulockern oder in einer neuen Ruhe zusammenzuschließen, sie tektonischer zu machen, ohne sie allzu weit manieristischer Schärfung und Verstarrung auszuliefern, der das Ideal der Himmelskönigin ja auch ziemlich deutlich entgegenstand. Wieder aber muß man sich zunächst der Gleichzeitigkeit verschiedener Generationen in jedem geschichtlichen Augenblicke bewußt werden. Als Arbeitshypothese zum mindesten ist sie vorzüglich, als die logisch am ersten einleuchtende Begründung für das späte Vorkommen sehr sanfter, oft schwer entdeckbarer Abwandlungen des Alten neben und selbst nach den kühnsten.

Die Madonna von Großmain (Ö. K. Topogr. XI, Fig. 119, unsere Abb. 257), heute in einen Altar von 1739 eingebaut, trägt das Datum 1453. Zehn Jahre nach Kaschauer Werk entstanden, scheint sie auf den ersten Blick

diese barocke Steigerung zuweilen in sehr sanften Formen vor sich gehen kann; man kann in weitgehenden Fällen dann von einer stetigen Abwandlung sprechen. Sie ist der barocken noch immer in Einigem verwandt und wirkt manchmal nur wie ihre sanfteste Form. Sie ist jedenfalls mit ihr gemeinsam der manieristischen entgegengestellt. Auch sie widersetzt sich scharfer Verhärtung, auch sie ist wesentlich (aber auch sie gewiß nicht ausnahmslos) in der zukunftsreicheren Welt der zünftlerischen Werkstatt zu Hause.

Das Ideal annähernder Vollständigkeit wenigstens der Aufzählung darf bei der Betrachtung dieses formengeschichtlichen Gebietes übrigens schon etwas mehr zurücktreten. Je weiter die Darstellung fortschreitet, um so dringender wird die Beschränkung auf wesentlichste Werke. Ganz wird sie freilich erst möglich sein, sobald die bekannteren Gebiete erreicht sind, also vom IV. Hauptkapitel an.

a) Der Südosten.

Kaschauer Madonna für Freising und die Madonna von S. Severin zu Passau genügten schon, auf die Bedeutung des Südostens aufmerksam zu machen. (Vgl. II. Teil, S. 250 und 255.) Aber sie genügen bei weitem nicht, die Fülle der Nuancen gerade in dieser deutschen Kunstprovinz auch nur anzudeuten. Eine besonders wichtige Rolle fällt hier — so wie sonst vielleicht nur noch in Schwaben — der Madonna überhaupt zu. Der Typus der „Schönen“ war hier am großartigsten und feinsten ausgebildet worden. (Vgl. I. Teil, S. 167ff.)

noch gänzlich weicher Stil. Kein Zweifel, sie wirkt zurückgeblieben. Offenbar ist sie jedoch zurückgeführt. Es ist wesentlich die Reduktion älterer Motive, die das Datum überhaupt verständlich macht. Eben diese Reduktion schafft aber zugleich eine noch größere Ähnlichkeit mit dem zweiten Vierzehnten. Die Einzelformen sind weich, aber viel sparsamer als um 1420. Das seitlich gedrehte Haar, d. h. seine Beziehung mehr auf die heraldische als auf die Erdachse, wirkt wie Vierzehntes; und doch wissen wir ja, daß die historische Kurvatur gerade diese Eigenschaft der dunklen Zeit wiedergebracht hatte. Der Verfasser, der das Original nicht kennt, hat sich selbst gefragt, ob die Inschrift nicht entstellt sei und vielleicht eine verlorene, etwa von 1373, wiedergebe; doch hat er sich entschieden, das heute bezeugte Datum anzunehmen. Der Vergleich mit anderen Figuren der gleichen Gegend wirkt entscheidend.

Die im Inventar als ähnlich genannten Salzburger Madonnen der Augustinerkirche (Ö. K. I. IX, Fig. 238, unsere Abb. 258) und von S. Peter (ebda XII, Fig. 34), nach dem Inv. von gleichem Werkstoff, kristallinischem Gipse, haben freilich eine sehr andere geschichtliche Stellung. Allein, eine Vergleichbarkeit ist doch da, und sie ist sehr lehrreich. Die Figur von S. Peter ist schon im ersten Teile (S. 186) genannt. Sie ist ein feinstes Beispiel späten weichen Stiles, von außerordentlicher schmiegsamer Fülle, in ihrem Barockaltar weit weniger fremd als die von Großgmain in dem ihren. Der letzteren Gesamtform aber ist in ihr enthalten. In der Unterpartie gilt dies sogar für die Einzelheiten. Offenbar kennt der Meister von Großgmain das Werk in S. Peter; die Möglichkeit aber, mit der er der neuen geschichtlichen Lage entspricht, ist die der Reduktion. Jener der Augustinerkirche sucht, vom gleichen Werke ausgehend, die entgegengesetzte auf. Er verlegt zunächst die Ausbiegung mehr in die Tiefe, gewinnt also einen weniger profilhaften Umriß. Die Falten gibt er ebenso reich, wie der von S. Peter, aber er nimmt ihnen die alte Logik. Insbesondere die Mittelpartie ist eine einzige, großartige Störungszone, wild und zerknüllt.

Die Madonna von Großgmain und die der Salzburger Augustinerkirche zeigen also gleichsam zwei Pole neuer Möglichkeiten: hier sanfte Abwandlung durch Reduktion und durch neue (sehr „alt“ wirkende) Schwere; dort die barocke durch störende neue Bewegung. Eine neue Ruhe hier, eine neue Unruhe dort; eine neue Festigkeit hier, eine neue Lockerung dort.

Das ist also eine sehr lehrreiche Gruppe aus dem Salzburger Gebiete. Im eigentlichen Österreich dürfte ein frühes Beispiel der neuen Lage die Madonna von Trandorf sein. (Ö. K. T. I, Fig. 457.)

Eine Sitzmadonna, die man mit dem sitzenden S. Ulrich von Gerlas vergleichen möge (ebda VIII, Fig. 344), um einen Maßstab zu erhalten. Der Bischof ist eines der (nicht immer seltenen) Beispiele für den besonders aus Bau- und Grabmalplastik her bekannten Manierismus nun auch einmal in einer Schnitzerwerkstatt. Ein gerade im südöstlichen und alpenländischen weichen Stile besonders beliebter Typus wird hier auf schroffe Härte und kleine plötzliche Knickungen umgedeutet. Die Madonna — wohl gleich jenem ca. 1440 entstanden — gibt statt dessen eine eigentümliche Bewegung, für die der Ausdruck „Schlingerung“ schon vorgeschlagen wurde. Eine an sich weiche, aber die alte Proportionierung zum Schwanken bringende Gesamtbewegung, dieses Mal S-förmiger Linien. In beiden Fällen die Überwindung des alten Horizontalismus. Aber die Form der Köpfe gibt dafür ebenso verschiedene Wege an, wie der Gesamtaufbau und die Falten. Zum schlingernden Gewande der Madonna gehört ein weicher Kopf, zu dem erstarrenden des Bischofs ein vergrateter. Dieser letztere steht typischen Werken der Steinmetzkunst dunkler Zeit näher. (Vgl. etwa den Öberg von Pöchlarn, Ö. K. T. III, Fig. 413.)



258. Madonna der Salzburger Augustinerkirche.



259. Madonna von Loosdorf.

Unter den Standmadonnen, auch in der Nähe Salzburgs, bleibt aber ein Werk wie das Großmainer recht vereinzelt. Die Formen einer wilderen und nervöseren Barockisierung wiegen vor. Jene eigentümliche Aufblätterung der Figur nach Kern und Schale — also das gerade Gegenteil der in Großmain aufgesuchten formschließenden Reduktion —, jene in buchstäblichem Sinne offene Form, die in Kaschauer Madonna sich leise andeutete, in der Passauer von S. Severin aber sehr bestimmt erschien, hat in den Madonnen von Loosdorf (Ö. K. T. III, Fig. 413, unsere Abb. 259) und von Berndorf (ebda X, Fig. 259) höchst charakteristische Wirkungen erreicht.

Ganz besonders neuartig ist die Loosdorfer (wohl Ende der 40er Jahre, leider durch barocke Kronen beeinträchtigt). Sie hat — was wir jetzt häufig finden werden, als einen typisch archaischen Zug der Zeit — wieder ein völlig bekleidetes Kind (zwischen 1350/60 und 1420/30 kaum oder gar nicht denkbar!). Das verrät natürlich nicht nur, wie jeder Archaismus; eine gewisse Ratlosigkeit, es ist auch ein positiver Ausdruck der Abwendung von der seligen Helligkeit älterer Art, eine Vertrübung, etwas Unfrohes. Dem entspricht auch der Kopf der Mutter: merkwürdig ernst und hager, eine dumpfere, aber deutliche Vorform des Sterzingers. Das aufgeblätterte

Obergewand wogt nicht aus, sondern klebt sich an und sackt in müder, schiefer Schlingung herab. Eine völlige und konsequente Verneinung des vorangehenden Stiles, seiner Formen wie seiner Stimmung. — Die Berndorfer Maria ist wie die Severinerin auf der Mondsichel, als das apokalyptische Weib, gegeben. Und sie kommt jener auch in einigem formal recht nahe, ohne freilich im Kopfe oder im Kinde an den Manierismus zu erinnern. Die zerknüllte Toga, die durchgefurchte Tunika wirken in sehr verwandter Richtung, gewiß ohne Schulzusammenhang. Ca. 1450. — In Oberndorf bei Raabs, wieder in barockem Altare, eine Mondmadonna, die mit 1480 viel zu spät datiert, etwa in die Zeit der späteren Multschermadonnen zu setzen ist (Ö. K. T. VI, Fig. 85). Im Kopfe starrer Ernst, die Haare stark seitab, mit harten Furchen durchgeschlitzt, das Gewand schon mehr brüchig als schlingend, aber doch in allem Wesentlichen eine fühlbare Konsequenz nun des Kaschauerischen Werkes, nicht des Severiners. Dieser Typus, der bei kräftiger Grundform des Blockes ein schweres und volles Herabwallen der Gewandung unterhalb eines breitlappigen Togaumschlags und zwischen festeren Seitenbahnen anordnet, findet eine bezeichnende Verwandte auf bayrischem Boden in Breitenbrunn (vgl. weiter unten). Er stellt vor allem eine südöstliche Parallele zu der „Multscher“-Madonna von Landsberg a. Lech dar. — Ähnliches gilt von der Madonna zu Maria-Büchel (Ö. K. T. X, Fig. 397, unsere Abb. 260). Sie ist keineswegs „um 1500“, sondern höchstens ca. 1460 anzusetzen. In manchem, vor allem in der Unterpartie, ist sie der Oberndorfer verwandt. Aber die Toga ist nicht, wie bei jener und z. B. auch bei der Breitenbrunner, breit umgeklappt, sondern in weichen, ohrenartigen Schlingungen aufgetan.

In diesen Figuren ist ein Stil, der sich in freier Weise auf den Kaschauerischen zurückführen läßt. Aber ebenso tauchen stets einige Erinnerungen an die Severin-Madonna auf. Bei der jetzigen — noch sehr unbefriedigenden — Lage der Forschung wird es immer gut sein, den Rahmen für das Südöstliche zunächst möglichst weit zu nehmen. Es mag sich nicht nur um selbständige



260. Madonna von Maria-Bühel.

Wachstums-Parallelen, sondern zuweilen auch um Einflüsse, um Schulbeziehungen handeln, die über ganz Bayern und Österreich hingehen. Jene vom Alpenlande nach der Passauer Gegend trat schon bei den Grabmälern entgegen, so wie sie auch in späteren Kapiteln uns beschäftigen wird. Bei der Übersicht über das österreichisch-bayrische Gesamtgebiet werden die Freisinger und die Passauer Madonnen immer wieder gemeinsam in verschiedenartige Schöpfungen hinein-klingend erscheinen. —

Durch die Güte von Dr. Franz Kießlinger-Wien erfuhr der Verfasser von der überlebensgroßen Madonna der Wallfahrtskirche bei Tamsweg (oberes Murtal) (Abb. 261). Sie ist salzburgische Stiftung und durch das Stifterwappen des späteren Salzburger Erzbischofs, damals Domprobstes Burkard auf die Zeit zwischen 1452 und 1461 festgelegt. Wahrscheinlich wird sie mehr dem Ende dieser Zeitfrist zuzutragen sein. In ihr bildet sich, wie es scheint, ein neues Stilideal



261. Madonna von Tamsweg.

heran, das für die 60er Jahre charakteristisch sein wird: der Stil der „langen Linie“. Er wird von den 60er Jahren ab neben dem der räumlichen Zirkulation hergehen, von diesem bald (am deutlichsten um 1480) zurückgedrängt, schließlich in einer neuen Form am Ende des Jahrhunderts wieder auftauchen. Ansätze zeigt schon die Madonna von Maria-Bühel, doch überwiegt bei ihr noch eine an Kaschauers Zeit erinnernde Schwere. Die salzburgische von Tamsweg läßt schon auf der rechten Seite, vom Sitz des Kindes abwärts, einen großen Faltenstrom herabgleiten. (Vgl. dazu unten die Sterzinger Madonna Multschers und die von Nabburg, S. 333 u. 302.) Die Gesamtwirkung wird dadurch sehr schlank, ganz anders als bei der Severiner, nicht zitterig in der Kurve, sondern sehr gefestigt. Eine neue Konsolidierung, die sich aus dem Chaos der 40er und 50er Jahre herauskristallisiert. Im gleichen engeren Gebiete gehören hierher die Mondmadonna von Stift Nonnberg (Ö. K. T. VII, Fig. 177) und eine Heilige des Salzburger Museums (ebda XVI, Fig. 276, unsere Abb. 262). Die erstere zeigt gleich der von Tamsweg auf der Gegenseite (vom Beschauer links) breit-unruhige Sackung der Falten, erreicht im Ganzen jedoch fast säulenhafte Schlankheit. Stets wird bei dieser neuen Form der Oberkörper mit seiner rückwärts gebogenen Tiefenbewegung sehr kurz. Um so feiner und straffer rieselt der Strom der Formen von rechts herab. Es wird dabei im einzelnen die Eckigkeit größer. Immer aber handelt es sich um Lösungen des Problems „Kern und Schale“. Noch in einer lebensgroßen Madonna im Stift S. Florian, die schon wesentlich in eckiger Linienführung durchgestaltet ist, herrscht es so stark, daß das Ganze zur gleichen Gruppe gerechnet werden muß.

Wie sehr in den Formbedürfnissen des Südostens die barocke Schlingering enthalten ist, beweist in viel späterer Zeit noch (ca. 1515) eine weibliche Heilige in Eggenburg (Ö. K. T. V, 1, Fig. 26).



262. Heilige des Salzburger Museums.

Was hier durchwirkt, ist in Wahrheit immer noch der Geist Kaschauers. Aber man blicke noch einmal auf diesen Künstler zurück.

Der Altar, den der Wiener Meister um 1443 für den Bischof Nikodemus della Scala schuf, enthält ja nicht nur die aus Thalhausen in das Münchener Nationalmuseum gelangte Madonna. Heute sind dort zwei männliche Heilige mit dieser wiedervereinigt: der hl. Korbinian und der hl. Sigismund (dieser freilich nur in Kopie. Das Original ist aus Slg. Oertel in das Stuttgarter Landesmuseum gelangt). Dazu die kleine Gestalt des Stifters. (In dem neuen Katalog des Nat. Mus. Nr. 188—91, Abb. S. 100—103.) Unsere Abb. 263. Der Sigismund (Baum, Stuttgarter Katal. Nr. 85) hat nichts „Barockes“, wie es an der Oberfläche der Madonna erscheint. Es erscheint dort auf festem Grundkerne. Dieser ist es, der in dem gepanzerten Ritter dem Kopfe den Ausdruck leiht. In den Gebärden und im Panzerwerke viel Vergratung. Um so mehr Weichheit in dem kleinen Stifter. Hier ist im Gewande bewegte Schlingung, im Ausdruck etwas Volles und Sanftes. Im Korbinian



263. Kaschauer. Nicodemus della Scala.

kreuzt sich ein aus dem Blockgefühl sprießender härterer Vertikalismus mit dem weichen und barockeren Gefühle, das den gleichen Block gleichzeitig an der Oberfläche aufzublättern strebt. Nichts charakteristischer als der Toga-Umschlag, dessen Konsequenzen uns auch noch häufig bei Madonnen begegnen werden. Er unterbricht plötzlich ganz breit die vom gesenkten Kopfe herabziehende Vertikale. — Der Verfasser glaubt eine Nachwirkung Kaschauers noch in der (wohl den 60er Jahren angehörenden) Schutzmantelmadonna des Olmützer Domes erkennen zu dürfen (Abb. 264). Das Kind sehr altertümlich, in den Falten der Madonna schon spätere Brüchigkeit. Der Mantelumschlag, den Engel halten, durchaus von Kaschauer abzuleiten. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die richtige Bestimmung der z. Z. in Thalhausen, Münchener Nat.-Mus., Slg. Oertel und Freising verstreuten Figuren des Freisinger Altares in ihrer Zusammengehörigkeit und in ihrer Abstammung von Kaschauer Franz Wolter verdankt wird, der hier Spuren älteren Wissens geschickt nachging bis zu einem sicheren Ergebnis (Jahrb. d. Vereins f. christl. K. in München, Bd. I). Dagegen sind die stilgeschichtlichen Versuche in diesem Aufsatz von der gleichen Unmöglichkeit, wie die über Wolfratshauer. In der Urkunde wird übrigens Kaschauer als pictor bezeichnet. Das Problem ist das gleiche, wie bei Multscher und manchen anderen. Wie weit der Meister selbst Maler oder Schnitzer oder beides war, was er überhaupt persönlich schuf, kann niemand feststellen. Indessen darf man froh sein, das so grundlegend wichtige Hauptwerk mit dem Namen eines Werkstattleiters benennen zu können. Es

wird noch in vielen Fällen, besonders aber bei der Madonna von Pemfling und der sog. „Hammerthaler Muttergottes“ von der unmittelbaren Wirkung und den unmittelbaren Parallelen des durch Freising bezugten Kaschauer-Stiles zu reden sein.

Beachtenswerte weitere Werke auf österreichischem Boden: für die Frühzeit Apostelreliefs aus Riedental in Melk (Ö. K. T. III, Fig. 373), Madonnen von Imbach und Maria-Laach (Ö. K. T. I, Fig. 106 und 177). Die erstere dem Salzburger Kreise nahe, die letztere, sehr steil und ernst, etwa mit der niederbayerischen von Pielenhofen (s. unten S. 303) zu vergleichen. Ein noch „weicher“ heraldischer Grabstein von außerordentlicher Schönheit der des Georg Streun von Schwarzenau (1444) in Groß-Hasselbach (ebda. VIII, Fig. 48). Ein guter Christuskopf um die Mitte des 15. Jahrhunderts in S. Michael (ebda. I, Fig. 473). Ein Standkreuz im Salzburger Domschatze ebda. IX, Fig. 66. Die 1470 datierten Reliefs der Salzburger Kapuzinerkirche (ebda. IX, Fig. 210—212) sind noch wesentlich scharf, gestarrt. Eine vielleicht in Wien gearbeitete Reliquienbüste des hl. Ladislaus im Domschatze von Raab (Ungarn) wird von Franz Kieslinger (Monatsblatt d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Wien, Festnummer für J. Neuwirth, Juni-August 1925) neben einem Kopfe aus der Steinplastik von S. Stephan-Wien abgebildet. Jedenfalls ein eminent charakteristisches Werk der dunklen Zeit. — Kieslinger verdankt der Verfasser außer dem besonders wichtigen Hinweise auf die Madonna von Tamsweg und jenem auf die von S. Florian noch u. a. folgende Notizen über

„Wichtige österreich. Arbeiten ca. 1450/60“: „Neuberg im Mürztale (Steiermark), Friedhofskirche, Anna Selbdritt, fast lebensgroß. In der Klosterkirche am selben Orte eine sitzende Madonna, modern angestrichen. Eine schöne Büste mit köstlicher Originalbemalung im Kunstgewerbemuseum zu Wien (dort zu spät datiert.“) Auf diesem ganzen Gebiete wäre auch bei der Absicht dazu eine annähernde Vollständigkeit z. Z. technisch unmöglich. — Eine Reihe anderer Werke der 60er Jahre wird besser in einem späteren Abschnitte besprochen.

Besonders schwierig ist noch immer die Lage der Forschung bei der Tiroler Plastik vor Pacher (vgl. I. Teil, S. 187).

Eine Madonna aus Brixen, noch ganz im Systeme des weichen Stiles, weist durch die Proportionierung auf den neuen Geist. Eine leichte Verhärtung und Tektonisierung. Freier und zukunftsreicher, vor allem durch das Dreieck der Schürzungsfalten, eine schöne Madonna der Sig. Drey (Jahrb. d. Ver. f. christl. K. in München, IV, Wolter, Abb. 17 und 16). Die erstere im Kopfe, die letztere in den Falten die modernere; noch ohne Schärfungen. Diese aber zeigt schon der früher behandelte Altar von S. Sigismund zu Pauern im Pusterthale. Der Hochaltar-schrein der Sebastianskirche von Sarns (Weingartner, Kunstdenkmäler Südtirols, Bd. II, Abb. 83) führt von ihm aus weiter in die dunkle Zeit. Offenbar den 40er Jahren angehörig, zeigt er bei der sitzenden Madonna das Kind bekleidet, die Falten mit großer Bauschung unten umgeknickt. In den Köpfen überall, bei den beiden stehenden Heiligen auch im Ganzen, eine Wendung zu starrerem Ernst, ohne doch allzu sehr in die Nähe des wirklichen Manierismus geraten zu können. In Tirol, dem Lande leidenschaftlichster Lebendigkeit und scharfer Plastizität, konnte dieser niemals völlig siegen. Im Szenischen zumal — das beweist z. B. der Marientod der Brunecker Ursu-



264. Olmütz, Dom. Schutzmantel-Madonna.



265. Madonna von Trens,
Tirol.

lineninnenkirche (Weingartner I, Abb. 85) — kann die typisch tirolerische Fähigkeit, überzeugendes Gestalten-leben in schattigen Raumbereichen zu entfalten, durch die neue Form innerlich nicht gebrochen werden. Dennoch spürt man in den Ausdrucksträgern wie im Tempo der Gebärden eine leichte Hemmung und Trübung: Verdunkelung (wohl auch 40er Jahre).

Das, was man in Tirol „Reduktion“ nennen könnte, zeigt vielleicht am besten das Gnadenbild von Trens bei Sterzing (Atz, Kunstgeschichte v. Tirol u. Vorarlberg, II. Aufl., Fig. 551, unsere Abb. 265). Es ist keine Vereinfachung des weichen Stiles, sondern ein wundervoll klarer Protest gegen ihn.

Was der Manierismus der Grabplastik am schärfsten in der Platte der Pfalzgräfin Johanna von Mosbach (s. oben S. 283) gesagt hatte, wird hier in einer sehr echt plastischen Form ausgedrückt, die voll tiefen Lebens ist und zugleich doch Zusammenziehung bedeutet. Die Gestalt wird säulenhaft steil gehalten. Man fühlt den Kern in der Schale, aber diese selber bleibt fast völlig in sich zusammengeschlossen. Die Zipfelung des Gewandes unter dem noch reizend bewegten Kinde zieht eine straffe Vertikale abwärts. Die Stauffalten knicken um. Der edel-ernste Madonnenkopf thront klar darüber. Es ist Verhüllung, nicht bloß Vereinfachung. Ein vorzügliches Werk der 40er Jahre.

Tirol kennt auch die Schlingerung.

Die Madonna des Schrambacher Bildstockes mit ihrem schweren, bekleideten Kinde (Weingartner II, Abb. 96) blättert sich, an der Tunika leuchterhaft steif und in Parallelen durchgerieftelt, aus einer schwerbrüchig herabsackenden Toga heraus. Sie erinnert in Einigem an den Typus gewisser bayerischer, zum Teil in Terrakotta gefertigter Arbeiten, wie wir eine in Höhenbrachung (s. unten S. 295) kennen lernen werden. Im ganzen weit weniger vornehm als das Gnadenbild von Trens. Eine gewisse Stammesverwandtschaft in Kopf und Blick zeigt die hübsche Tiroler Madonna in Frankfurter Privatbesitz, Schmitt-Swarzenski, Nr. 70. Im ganzen ist sie lieblicher und freier. Lieblicher und freier auch wirken Blätterung und Schlingerung bei einer hl. Barbara in S. Georg zu Schnauders (neben einem gleichzeitigen Georg abgebildet bei Weingartner II, Abb. 92). Von ihr aus führt der Weg zu Arbeiten der Brixener Werkstatt, die unmittelbar vor Pacher münden: einer köstlichen Verkündigung in der Apostelkirche zu Klausen und der schönen Marienkrönung der Säbener Kassianskapelle (Weingartner II, Abb. 101 und 118). Hier wirkt in den Gewändern schon mehr die Brüchigkeit als die Schlingerung. Dies, ebenso wie die Haltung der Gestalten und die freiere Holdheit der Köpfe, verrät, daß wir auch hier mit dem Eintritt in die 60er Jahre das Chaos der Übergangszeit verlassen. Aus gleicher Zeit wohl die hl. Margarethe des Germanischen Museums, Josephi Nr. 407.

Das wesentlich ablehnende Verhältnis Tirols gegenüber den manieristischen Möglichkeiten verrät sich auch im Grabmale.

Am nächsten kommt ihnen — merkwürdig spät — der Grabstein des Jakob Trapp († 1475) an der Pfarrkirche von Bozen (Atz, II. Aufl., Fig. 559). Ein heraldischer Stein, im bewegten Blattrosetten durchaus bereits E. S.-Zeit. Der Engel zwischen den Helmen und Schilden steht sehr stark heraldisch, aber doch weich in der Plastizität. Die Fülle der Locken mag als Einzelheit — so wie die Stimmung im Ganzen — an den Truchseß von Waldburg in Waldsee (s. oben S. 280) erinnern. — Große heraldische Lust spricht auch aus dem eigenartigen Grabstein des Oswald von Säben († 1465, Weingartner II, Abb. 13). Die Anklänge an das berühmte Grabmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten sind so stark, daß die nähere Behandlung noch aufgespart bleiben muß. —

Im niederbayrisch-oberpfälzischen Gebiete wird man nicht nur nach Österreich und Salzburg-Oberbayern ausblicken haben — das wichtigere Gebiet Tirols liegt ferner ab —, sondern auch nach den schwäbischen und fränkischen Grenzgebieten. Man erhält dadurch Gelegenheit, die

Abwandlungen des weichen Stiles besonders früh und in eigenartigen Gruppen zu erblicken. Die Tonplastik hat in der Frühzeit ein besonders deutliches Wort neben der Schnitzerei zu sagen.

Das Münchener Nat.-Mus. enthält wichtige Beispiele für erste, früheste Abwandlungen in Werken, die fast ebensogut noch als letzte Beispiele weichen Stiles, also im ersten Teile zu nennen gewesen wären. Eine hl. Barbara aus Niederbayern (Kat. 1924, Nr. 178), dem Formenkreise der Schönen Madonnen nicht fern, zeigt in der auffälligen Konsonanz der Rieffelungen zumal der Tunika erst noch leise die Tendenz des gealterten weichen Stiles, sich schließlich durch übertriebene Konsequenz selbst zu verhärten. Das steigert sich bei einer wohl gleichzeitigen, ebenfalls niederbayerischen Gruppe unter dem Kreuz (ebda Nr. 177, ebenfalls Ton). Der Katharina steht eine hölzerne Madonna in S. Peter zu Augsburg in der allgemeinen Tendenz nahe (Lossnitzer, Veit Stoß, Taf. 16 links). Lossnitzer hat sie mit dem tönernen Johannes von S. Sebald-Nürnberg zusammengestellt (I. Teil, S. 213), dessen engste Verwandtschaft zu der Strahlenkranz-Madonna im gleichen Chore (I. Teil, Abb. 8) auch ihm entgangen ist. Die Augsburger Maria hat schon im Kopfe die Stimmung, die im Verlaufe des 4. Jahrzehnts immer mehr das Ganze ergreifen wird. Die Beziehung zur Terrakottakunst aber ist richtig gesehen. Viel näher noch als die geschnitzte Madonna von S. Peter steht dem Sebalder Johannes die gleich ihm tönernerne Madonna der Klosterkirche von Reichenbach (Inv. B. A. Roding, Fig. 104). Aber gerade, wenn man die künstlerische, sogar die Werkstattbeziehung — sie scheint unmittelbar vorzuliegen — erkennt, so nimmt man wahr, wie sich nun alles zu schärfen beginnt. Es sind kleine Umstellungen der Faltengrammatik nur. Doch scheinen sie dem Verfasser hier schon weiter fortgeschritten, als etwa in der schönen Predellengruppe von Guteneck (B. A. Eggenfelden, Taf. VIII), „Steinmasse“, wohl noch vor 1440. Diese zeigt nur in leisen Zügen Neues: vor allem gewisse Kopfbiegungen, die etwas von der Sonderbarkeit der Kopfneigung an der Severiner Madonna anzudeuten scheinen. In gerader Linie von der Reichenbacher Terrakotta stammt aber nun offenbar jene von Höhengabraching ab (B. A. Stadtahof, Fig. 69). Hier wird das Prinzip der Rieffelung in dem wespenthaft eingezogenen Oberkörper sehr straff durchgeführt. Wie es wirkt, wenn es allein herrscht, könnte eine Fürstin mit Kind (unbekannter Herkunft) im Münchener Nat.-Mus. verdeutlichen (Kat. 1924, Nr. 243); eine Gestaltung, die an die Kuchenformen des späteren 16. Jahrhunderts erinnert — eine vollkommene vertikale Kannelierung. In Höhengabraching aber ist diese strenge innere Vertikalform mit einer wesentlich horizontalen äußeren umschnürt. Die Querschlinge unter dem Halse zeigten schon die Katharina des Nat.-Mus. und die Madonna von S. Peter in Augsburg. Mit dem Gürtel und der Toga-partie in der Hüftgegend formt sich dadurch ein Querschnürensysteem, das dem weichen Stile entgegengesetzt ist, ohne seine Abkunft von ihm zu verleugnen. Die Elemente von Schlingerung werden in eine gewisse strenge Straffheit eingebunden. Alles Rauschende — man vergleiche gerade in dieser Regensburger Gegend die Üppigkeit des weichen Stiles, z. B. in der Steinmadonna von Reichenbach (I. Teil, S. 146) —, alles freie Auswogen wird vermieden. Die Straffheit kann an den Manierismus erinnern; desgleichen die plötzlichen Zuckungen der Faltengänge, wie sie über dem Spielbein und in den unteren geknickten Steinmassen auftreten. Aber das Bezeichnende bleibt doch die Schwere. Das Bewegte ist eng-gefesselt und zuckt in seiner Gebundenheit — den Erfolg hat die tektonische Blockfestigkeit. Es ist eine nur leise manieristisch angehauchte stetige Abwandlung des weichen Stiles. Wenn sich die Fesselung löst, so wird die Figur sich aktiv dehnen. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Tonplastik eine gewisse Nähe zur steinernen verrät. Gerade auf bayerischem Gebiete ist Landshut, besonders in den zahlreichen Figuren von S. Martin, ein Beweis dafür, daß die Terrakotta gerne die Aufgaben der Steinplastik ergreift. Die Tendenz zur geschlossenen, nicht raumdurchlässigen Form — sei sie blockhaft breit gefestigt, sei sie manic-



266. Madonna von Höhengabraching.



267. Niederbayrische Madonna.
Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum.

ristisch schmal geschnitten — schien beide Techniken besonders geeignet zu finden. Mit ihr aber ist auch die bittere und strenge Gesinnung des Manierismus nahegerückt. Und gerade die Terrakotten, im frühen Fünfzehnten ganz und gar die Weichheit des frischen Werkstoffes bei der Arbeit ausnützend zu einem Ausdruck weicher Seeligkeit, werden jetzt offenbar — ein eminent wichtiges Symptom der neuen Gesinnung — gerade auf den harten Endzustand hin empfunden. Eine Art von „Verbitterung“ des Ethos bedient sich gerade ihrer gerne. Bayern spielt in dieser Technik eine große Rolle. Bayerisch ist offenbar die Tonmadonna der Sig. Amann in München, die Wolter veröffentlicht hat (Jahrb. d. Ver. f. christl. K. in München, IV, Abb. 30 und Festschrift d. Münch. Altertumsvereins 1914, Abb. 29; im Folgenden als „Wolter, Jahrb.“ und „Wolter, Festschr.“ mehrfach zitiert). Offenbar Mitte der 40er Jahre, streng zusammengeplattet, mit Knickungen und prismatischen Spellungen auf der Oberfläche eines sehr deutlich geschlossenen Blockes. Niederbayerisch die schon spätere Tonmadonna des Berliner K. F. M., Vöge Nr. 251. Der Katalog vergleicht sie mit der Terrakotta-Pietà aus der Freisinger Gegend, die das Münchener Nat.-Mus. erwarb. Das ist mindestens so weit richtig, als auch jenes Vesperbild noch lange nicht „um 1500“ ist, sondern ein gutes und wichtiges Stück etwa der 60er Jahre. Die Berliner Maria ist später als die Münchener und bereitet auf den Stil der langen Linie vor (offenbar 60er Jahre). Stimmungsverwandtschaft ist aber da. Bayerisch könnten auch die sitzenden Apostel des Berliner Museums, Vöge Nr. 67 und 68, sein. Man vergleiche das Bittere und Trockene, zugleich das Tektonische des Kernes, der alle Tendenzen zum Abstrakten erstickt hat, etwa mit dem freien Reichtum der Nürnberger Tonapostel um 1400 (I. Teil, S. 149). Der Unterschied ist ungeheuer. Das Germ. Mus. besitzt einen ausgezeichneten Ölbergapostel, der Landshuter Schule zugeschrieben; sicher niederbayerisch (Anzeiger d. Germ. Mus. 1917, auch Wilm, Mittelalterl. Plastik, 53). Er hat verwandte Züge: merkwürdig langes, gedörrtes Gesicht, zapfig hartes Haar; dazu leichte Ansätze von Schlingering im Gewande. Die Feuchtigkeit des Tons, die man den Formen des weichen Stiles anfühlt, ist hier überall geradezu herausgedörrt. Sehr charakteristisch auch der tönernerne Stephanus von Kühbach (Inv. Eggen-

felden, Fig. 87). Die Stimmung ist dem Manierismus der Bau- und Grabplastik sehr nahe.

Gewiß ist die Scheidung der Techniken nicht so streng, daß nicht auch die Schnitzkunst sich diesem „bitteren“ und scharfen Geschmack genähert hätte. Noch in einem viel späteren hölzernen Stephanus in Oberdietfurt (Eggenfelden, Fig. 106) klingt etwas von dem Kühbacher Stephanus nach. Auch in den Schnitzwerkstätten gibt es eine Richtung, die einen linearen Manierismus auf gefestigteren Block überträgt. (Vgl. z. B. einen S. Wolfgang in Rimbach, Inv. Eggenfelden, Fig. 115 und den Marienod von Altdorf, B.A. Landshut, Fig. 17.) Die Sammlung Wolter-München besitzt einen hl. Bischof (Wolter, Festschr. Abb. 35), der auf den ersten Blick ganz nach 14. Jahrhundert aussieht. Eine unglaublich steile und streng in sich zusammengehüllte Gestalt. Einiges geradezu an den Würzburger Joh. von Brunn erinnernd (Abb. 227). Das ist offenbar der Geist der Grabplastik, wie er in den 40er Jahren gerade bezeugt ist. Ein völliger Protest gegen den weichen Stil. In anderen Werken aber ist gegenüber der stolz-spröden Reduktion aus vollendeter Abwendung von jeder Ähnlichkeit mit dem Früheren eine Umarbeitung früherer Formen zu beobachten, die zugleich den neuen Geist dennoch prachtvoll ausdrückt. Vielleicht darf hierher schon eine Mater Dolorosa des Germ. Mus., Josephi 239, gerechnet werden. Das bedeutendste Beispiel bewahrt aber das Darmstädter Landesmuseum: Maria und Johannes von einer Kreuzigung, offenbar niederbayerisch (Abb. 268/69). Die Figuren mögen noch den späten 30er Jahren angehören. Jede der brüchigen Linien erscheint als Umarbeitung einer bekannten älteren Form. Dabei sackt zugleich die Figur nach unten. Man spürt, daß die Ganzheit des Umrisses wächst. Nichts strahlt nach außen, alles geht innerhalb eines müd-schwer kurvierten Blockes vor sich, in gehackten Schlingeringen der Oberfläche. Die harte Sprache der Linien wirkt mit dämonischer Kraft als Sprache bitteren Leidens. Der Geist, der hier redet, ist in den frühen Revolutionären



268. Johannes von einer Kreuzigung.
Darmstadt, Landesmuseum.



269. Maria von einer Kreuzigung.
Darmstadt, Landesmuseum.

gegen den weichen Stil, wie besonders in dem Meister der Breslauer Corpus-Christi-Kirche, vorbereitet. Die Kugelform der Locken bei Johannes, deren radiante Stellung — wie eine Erinnerung an das 13. Jahrhundert, Bamberg — bildet eine Parallele zu der Querstrahlung der weiblichen Haare bei Kaschauer und vielen anderen. Der sitzende Johannes, Vöge Nr. 68, hat sie auch. (Vgl. auch das Salzburger Apostelrelief, Ö. K. T. XVI, Fig. 275 und einen Johannes in Hollenburg [ebda I, Fig. 88]). Dazu ein prächtiger Johannes im Museum von Klosterneuburg, dessen Kenntnis der Verfasser Bruno Fürst verdankt. Ähnlich ein Johannes der Münchener Slg. Amann (Wolter, Festschr., Abb. 28). Doch sind bei diesem die Haare — gleich dem Gewande — schon in ein neues Stadium übergeführt, das auch aus dem Gesichte spricht. Es ist das Stadium der flüssigen Schlingerung. Die leidenschaftliche Bitternis des Empfindens, durch die die Darmstädter Gruppe so unvergänglich ist, zeigt auch eine Gruppe des Wiener Hofmuseums, auf die Bruno Fürst den Verfasser besonders aufmerksam machte. Die Gestalten eigentümlich schlank, aber nun von einem passiven Gebogensein, das dem zitterig-müden Herabfluß der Gesamtform in der Severiner Madonna entspricht. Entspricht nur — diese Gestalten scheinen ganz anders zu wehen, nur leicht, strunkhaft am Boden befestigt.

Manche Einzelheiten, besonders im Obergewande des Mannes, erinnern auch als solche an das Passauer Werk. Dabei aber beginnt hier auch die Möglichkeit der Abblätterung einer äußeren Gewandschale sich leise anzudeuten. Wohl ca. 1450. — Etwa ein Jahrzehnt später ein Johannes in Frankfurter Privatbesitz. Von außerordentlicher Feinheit, im Ganzen gestielt, und brüchig in der Faltengebung. („Bayerisch-Tirolisch“, Schmitt-Swarzenski, Meisterw., Nr. 71.) Wenn der sitzende Bischof des K. F. M., Vöge Nr. 62, wirklich bayerisch ist (und nicht tirolisch, wie der Verfasser glauben könnte), so ist er ein Beweis, daß den 40er Jahren in diesem Gebiete sehr vornehme Formen erreichbar waren. Große plastische Festigkeit, dabei ein stark prismatisches Brechen der Falten. In vollem Gegensatz dazu der Leonhardt von Obergrafendorf (Eggenfelden, Fig. 108). Ein mustergültiges Beispiel weicher Reduktion. Darin vergleichbar der Madonna von Großmain, aber jener überlegen durch die edle Sicherheit des Ausdrucks, doch auch fortschrittlicher in der unvermerkten Kühnheit, mit der das Wenige an Falten in einen trecentistisch sanften Umriß eingeformt ist. Etwa ein deutscher Fra Angelico mit (gewiß nicht unbedenklicher) Angrenzung an Modern-Nazarenisches.



270. Johannes. München,
Sg. Amann.



271. Madonna aus Aunkofen bei Kelheim.

Im allgemeinen scheinen in der Schnitzplastik die Formen freier strömen und sich vom Manieristischen weit entfernen zu wollen. Die Madonnen können hier besonders gut führen.

Ein malerischer Zug drängt sich bei ihnen ein: besonders gerne zeigen bayerische, namentlich niederbayerische Madonnen eine Neigung zur Gruppenbildung. Die Gestalt, selbst in oft merkwürdigen Formen durchrieselt oder jäh aufgebrochen, erscheint gerne vor Mantelgehängen, die Engel halten, oder auf der Mondsichel, unter der Engel sich beugen. Das liegt in der Zeit. Auch bei Multscher werden wir es finden. Es ist auf der Höhe des weichen Stiles in der Strahlenkranzmadonna des Sebalduschores da. Gerade die barocke Abwandlung hält daran fest und hilft, wie in der Einzelgestaltung, so auch in der Komposition den Bewegungsstil vorzubereiten, der um 1480 gipfelt. Auch in ihm wird, wie wir heute zu wissen glauben, besonders Passau seine hohe Rolle spielen. —

In der Regensburger Gegend ist die Sitzmadonna von Abensberg (Kelheim, Fig. 17) ein etwas derbes, aber fast fröhlich wirkendes Beispiel dieser barock-malerischen Auffassung. Derb-schwere Engel halten ein hohes Dorsale. Der Kopf untersetzt, aber kantig (vgl. Kaschauer!), das Gewand in vollendet weicher Schlingerung, doch

schon gänzlich ohne die Logik des weichen Stiles. Das heißt: kein Abstrahlen von Faltenrohren, keine abstrakt-symmetrischen Häufungen um der Häufung willen, sondern ein freies, geschlingertes Strömen innerhalb eines gehaltenen Umrisses. Großartiger und später, eine überlegene Parallele zu den österreichischen Madonnen von Oberndorf bei Raabs und von Maria-Büchel, jene von Aunkofen (Kelheim, Fig. 63). Man möge am gleichen Orte den hl. Bischof (ca. 1450; ebda, Fig. 66) vergleichen: er steht der manieristischen Abwandlung weit näher. Die Maria, annähernd lebensgroß, jetzt auf falschem Sockel in späterem Altare, mit bekleidetem Kinde, vor einem Dorsale mit vier köstlichen Engeln, muß als glanzvolle Mitte einer reichen Gesamtschöpfung erst richtig gewirkt haben, während der Bischof an die kühle, zeichnerische Isolation gleichzeitiger Grabplastik erinnert. Jetzt ist das Erhaltene nur Fragment, gottlob ein zentrales. Das Kind wieder bekleidet, aber nichts von der Trübheit, die etwa der Loosdorfer Maria eignete. Was hier gewollt ist, werden wir in Schwaben beim Altar von Scharenstetten, bei der Landsberger Madonna, treffen. Es ist eine neue optimistische Welle, eine lebensfreudige Gesinnung. Es gibt noch genug Einzelzüge, wie den Gedanken der aufgebrochenen Gitterung, die man mit der Severinerin vergleichen kann. Allein die delikate Melancholie der Passauer Figur ist ebenso sehr verschwunden, wie die nervöse Brechung, ja Zertrümmerung der Formen, die ihre natürliche Sprache war. Auch hier sind wir am Ende der chaotischen Situation. Darum mit der Datierung später als an das Jahr 1460 zu gehen, sieht der Verfasser indessen keine Notwendigkeit. — In der örtlichen Nachbarschaft der Severinerin aber gibt es einen späteren Nachklang von größter Schönheit und Bedeutung: es ist die Madonna von Roggfling (Eggenfelden, Fig. 117). Die Stufe von Aunkofen ist schon überschritten. Die Schlankheit von 1470 ist da, und in den Engeln besonders, die auch hier den malerischen Gesamtwurf ausklingen lassen, meldet sich die subtile Feinheit jener Passauer Werkstatt an, die in den Altären von Heiligenstadt und Kefermarkt der Zeit um 1480 Kostbarstes zu geben hatte. Freilich, wir sind doch noch nicht ganz in dieser Zeit und auch noch nicht in dieser Werkstatt, vielmehr offenbar in der gleichen, der eine (noch spätere) hl. Margarethe, ehemals Slg. Oertel, angehört (Demmler, Katal. Oertel, Nr. 136). Aber hier ist an einer prachtvollen Schöpfung Gelegenheit geboten, eben jene geheime Verbindung zwischen der barocken Strömung der 40er Jahre und der des späteren Bewegungsstiles wahrzunehmen. Ohne die Madonna von S. Severin ist die von Roggfling nicht denkbar. Die zerklüfteten Schluchtungen des Obergewandes stammen durchaus von dem Geiste des älteren Werkes. Die gemeinsame Ähnlichkeit mit Alpenreliefs ist hier, nur bei ausgetiefterer und oft mehr prismatischer Einzelgestaltung, zu unverkennbar. Auch der Gedanke der kontrastierenden Vergitterung einer schlank durchkannelierten Figur hinter wild regellosen Faltenmassen klingt durch. Aber gewiß: die Severinerin hat etwas Zitteriges, mehr Herabfluß als Aufbau. Die von Roggfling dagegen reckt sich steil heraus. Ein wichtiger Nachklang der dunklen Zeit immerhin auch das bekleidete Kind (vgl. Aunkofen und zahlreiche andere Beispiele).

Wir haben also eine Nachwirkung der Severiner Madonna festgestellt neben zahlreichen Formen stetiger und leicht barocker Abwandlungen. Es gibt aber auch eine Linie, die sich von dem durch Kaschauer Werk überlieferten Stile herleiten läßt. Hier scheint dem Verfasser an erster Stelle die Madonna von Pemfling zu stehen (B.A. Cham, unsere Abb. 273). Sie ist der Freisinger nicht ebenbürtig, aber recht nahe, auch zeitlich (wohl sicher 40er Jahre). In schärfstem Gegensatze zu Höhengedrängung, das dagegen mehr als Selbverneinung weichen Stiles zu begreifen ist, geht die Maria von Pemfling dem Sinne nach ebenso positiv in das Neue hinein wie Kaschauer Werk, und vieles in den Einzelformen ist jenem sogar überzeugend ähnlich. So schon der Gegensatz zwischen der untersetzten Festigkeit der Mutter und der Zartheit des quer, wenn auch andersartig bewegten Kindes; der Griff der mütterlichen Hände; das leise und weiche Sich-Andeuten des Spielbeins; vor allem aber die Lappung und



272. Madonna von Roggfling.



273. Madonna von Pemfling.

Schlingung des Obergewandes. Das Bezirksamt Cham grenzt an Böhmen. Nicht undenkbar, daß wir es bei der Pemflinger Figur mit einer unmittelbaren Ausstrahlung Kaschauers über Böhmen hin zu tun haben. Böhmen könnte zum Einflußgebiete des Meisters gehört haben — wie ja auch in Olmütz ein späteres Werk als Nachklang seiner Art zu nennen ist (Abb. S. 293). So wenig auch der monumentale Ernst der Freisinger Madonna an dem Pemflinger Werke, etwa im Kopfe sichtbar wird — dieser ist doch das Ähnlichste, das jedenfalls dem Verfasser überhaupt bisher begegnet ist. Man muß noch einmal nach Österreich blicken, um die Linie weiterzuziehen, dann wieder nach der Oberpfalz hin. Für S. Lambrecht in der Steiermark ist die Madonna unserer Abb. 274 geschaffen. Kaschauer mag einen weiter, als wir heute wissen, verbreiteten Stil vertreten haben — jedenfalls ist die Figur von S. Lambrecht eine Weiterführung der Freisinger. Die Höhlungen werden tiefer, in der Falte wie zwischen Kern und Schale der Figur; die kleinen exzentrischen Einzelheiten sind verschwunden, die Macht, die das Detail schuf,



274. Madonna von S. Lambrecht in der Steiermark.

wird auf das Ganze geweitet: Schlingung im ganzen Obergewande, während die gerieffelte Tunika sich stärker zurücksetzt. Das Kind wieder, wie jetzt immer, seitlich hochgerutscht, um den Massenstrom nicht zu unterbrechen. Im Kopfe ein energisches Vorstoßen. Ein Wiener Exportwerk? So könnten jedenfalls unmittelbare Nachfolger Kaschauers geschaffen haben, so wäre vielleicht selbst seine eigene Weiterentwicklung vorzustellen. (Gewisse handschriftliche Ähnlichkeiten der Togaumschlag und besonders die Ärmelhöhlung links!) — Von dieser Stilform ist aber kein weiter Weg zu der der Madonna von Breitenbrunn (B. A. Parsberg; unsere Abb. 275). Das ist ein wichtiger Typus. Eine unbewiesene Vermutung legt nahe, daß die Figur von einem 1474 gestifteten Altare stamme. Wir wissen noch nicht genug von diesen Zeiten, um die Möglichkeit dieses Datums anzufechten. „Anachronismen“ sind zudem chronologisch bekanntlich möglich. Theoretisch brauchte man nicht später als in die Zeit des Sterzinger Altare zu gehen. Sicher ist jedenfalls hier ein wichtiger neuer Typus da, zu dem die steierische Figur von der Freisinger hinführt. Die kleinen ohrenförmigen Störungs- und Unruhezone, die Freising und Pemfling zeigen, sind hier wie in S. Lambrecht einer breiteren Organisation gewichen. Die Toga schlägt in massiger Schwere um. Ein mit unruhiger Freiheit durchwogtes Faltendreieck — man vergleiche dazu etwa die heiligen Katharina und Apollonia vom Sterzinger Altare (s. unten, S. 334) — zieht zwischen festen Schrägbahnen herab. Die Festigkeit

und Breite dieses Typus läßt die Abkunft von einem Stile, wie ihn Kaschauer Werk als seltener, zufällig erhaltener Vertreter bezeugt, noch sehr deutlich bleiben. Nicht fern im allgemeinen Stile die Madonna von Neuhofen (Inv. Pfarrkirchen, Fig. 84). Etwas eckiger und hier und da auch an den Typus Höhegebrachung anklingend, den wir als Ganzes gegensätzlich zum Typus Breitenbrunn empfinden müssen. Einigermaßen vergleichbar die etwas bäuerliche Muttergottes von Oberndorf (Kelheim, Fig. 223), gleich der Neuhofener auf Mondsichel und kauendem Engel darunter. Eine schon der nächsten Periode angehörige Madonna der Sg. Strauß in Köln zeigt noch die Folgen, die aus einem Stile wie dem der Oberdorfer zu ziehen waren. (Wilm, Die gotische Holzfigur, Taf. 102. Natürlich nicht 1520, sondern 1480 zu datieren.) Sobald das Obergewand tiefer und freier herabsackt, die Falten eckiger werden, bildet sich eine Form, wie sie die Madonna von Wörnstorff vertritt (Inv. Vilsbiburg, Fig. 229). Von hier aus erscheint Kaschauer bereits viel ferner. Doch vergleiche man noch die Kronen und den — gesteigerten — Seitentrieb der Haare. Auf schwäbischem Boden wird die Stuttgarter Magdalena aus Wörishofen mit ihrer Berliner Verwandten eine Parallele bedeuten. Noch schärfer in den Faltenkontrasten die Madonna von Wiefelsdorf (Burglengenfeld, Fig. 120). Hierher gehört auch noch die Madonna von Bruckbach (B.A. Landshut, Fig. 54). Die weitgehende Kontrastwirkung des sich abblätternen Obergewandes kann bis zu einem bauschig-rauschenden Umfangen der inneren Figur getrieben werden, wodurch eine großartig-barocke räumliche Wirkung entstehen kann. An der 1470/71 von Bischof Wilhelm von Reichenau gegründeten Klosterkirche Marienstein zu Eichstätt (Inv. Stadt E., Fig. 317) zeigt die steinerne Madonnenfigur ein vorzügliches Beispiel dafür. Es ist eine ähnlich barocke Wirkung, wie bei der Maria der Möttinger Klosterkirche (s. unten); die Einzelformen aber lassen sich ohne weiteres aus der Stufe der Wörnstorfer Maria entwickeln. — Wird dagegen die gleiche Grundform mehr zusammengeschlossen, geht der Kontrast von Innen und Außen zurück, der Veränderungstriebe in die Gestaltung des einzelnen hinab, gestaltet er die Einzelfalten selbständiger und eckiger, so entsteht — immer noch vom Typus Breitenbrunn ableitbar — eine Form wie die Maria von Waldburgkirchen (Inv. B.A. Pfarrkirchen, Fig. 206). (Das Kind fehlt leider. Das Inv. datiert, wohl richtig, 1460.) — Nur fern, durch die Art des oberen Togaumschlages mit dem gleichen Typ verbunden, schlanker und zarter, die von Frauentödling (Pfarrkirchen, Fig. 49). In der Schlankheit ihr verwandt, aber voll einer seltsamen Stimmung, die noch ganz aus dem Chaos der früheren dunklen Zeit nachzuklingen scheint, die Sitzmadonna von Laaberberg (Inv. Kelheim, Fig. 187).

Immer wieder staunt man über die Vielfältigkeit, die dieser Epoche eigen ist. Vieles am späteren Fünfzehnten (dem auch die Laaberberger Figur, ca. 1470, sich schon nähert) wird nur als Nachklang der bisher viel zu wenig gekannten Übergangszeit begrifflich. — Ein neuer Typus, der Epoche zugehörig, aber mit Konsequenzen, die in voller Breite erst späteren Jahrzehnten zugute kamen, tritt in der sehr bedeutenden Madonna von Nabburg entgegen. Auch sie trägt ein bekleidetes Kind, auch sie erscheint auf einer Mondsichel mit prächtigen, sehr charaktervoll langköpfigen Engeln darunter. Aber es ist bezeichnend schon, daß diese Engel nicht schweben oder flattern, sondern als Träger behandelt sind. Das Ganze ist eben statischer gefaßt. Das für Kaschauer und für viele Folgeformen (Breitenbrunn) charakteristische Faltdreieck rückt mehr an die Seite. Es will sich vom Kinde abwärts eine steile Aufbauzone bilden. (Vgl. Tamsweg, oben S. 291.) Man kommt damit in die Nähe von Figuren, die für den Anfang der 60er Jahre zumal im Salzburger Gebiete charakteristisch sind, der Madonna vom Nonnberg und besonders der Heiligen des Salzburger Museums. D. h.: man ahnt etwas vom Stile der „langen Linie“, den wir als eine neue Kristallisierungsform aus dem Chaos der dunklen Zeit heraustretend wissen. Aber die Nabburger Madonna gehört in Einigem noch dieser selbst an, wenn auch ganz gewiß nicht den Anfängen. Die Sprache der Einzelheiten bezeugt die Stilstufe von Aunkofen und Oberndorf b. Raabs, das Ende der 50er, den Beginn der 60er Jahre. (Man vergleiche auch das schwere, bekleidete Kind mit dem Aunkofener.) Einigermaßen verwandt die Madonna von Enseldorf (B.A. Amberg, Fig. 37). Sucht man aber nach einem Frühwerk vom Anfang der 40er Jahre, in dem der Steilaufbau der rechten Seite als Möglichkeit sich schon andeutete, so wird man es wohl am



275. Madonna von Breitenbrunn.



276. Madonna von Nabburg.

besten in der Portalmadonna der Kelheimer Pfarrkirche finden können. (Inv. St. Kelheim, Fig. 135.) Man blickt dann — was immer nützlich ist — über die Entwicklung eines sehr erlebnisreichen halben Menschenalters zurück. Es ist ein Werk der Steinplastik, das bei allem scheinbaren Festhalten am weichen Stile doch genauem Zusehen die Gleichzeitigkeit mit Kaschauer's Werke offenbart. Es fehlt gewiß — was ja wohl doch nur in der freieren Technik des Schnitzers damals zu erwarten wäre — alle frei zerdrehte, ohrenförmige, zerlappte und schlingende Gestaltung. Es fehlt auch noch im Kopfe das bei Kaschauer so großartig erklärte neue Ethos der Strenge, in dem dort das seelische Korrelat der tektonischen Grundgesinnung sich verrät. Dennoch ist in allen Verhältnissen, jenem der Dimensionen ebenso wie in dem zwischen Körper und Gewand, ein geradezu identisches Gefühl, eine unverkennbare Farbe der Gleichzeitigkeit, die Werke von innerlich verschiedenen Modernitätsgraden vereinigt. (Man beachte die hohe Lage des Kindes — ein



277. Petrus von Altheim.

Charakteristikum der dunklen Zeit überhaupt, hier besonders lehrreich mit dem an sich verwandten Horizontaltypus des weichen Stiles zu vergleichen —, das Verhalten des Spielbeines hinter der Gewandung, die Längung der Finger bei unersetzter Gesamtproportion, die Blockform des Halses.) In Kelheim ist die alte Form der symmetrischen „Pendelgewichte“ von Hängefalten in einen neuen Sinn hinübergeführt. Aus abstrahlenden Gehängen werden sie zu stehenden Rahmungen. Wie aber — noch in melodischer, ununterbrechlicher Linienführung — das Gewand dazwischen unsymmetrisch gebogen, die Toga lappenförmig umgeschlagen wird, erscheint nicht nur die kommende Möglichkeit des Typus Breitenbrunn, sondern an der rechten Seite auch die des Nabburgers. Noch ganz fern gewiß — aber die Symmetriestörung, die hier sich anbahnt, konnte später jene merkwürdige einseitige Hochführung eines Gewandbaues, hinter dem der Oberkörper sich verkürzt zurückziehen kann, erreichen. — Als ein Spätwerk dunkler Zeit, vergleichbar etwa der Landsberger und der Ochsenhausener Madonna in Frankfurt (Mulscherkreis, s. unten S. 335/36) ist die Mater dolorosa von Hohenburg (B. A. Parsberg) hervorzuheben. Sie stammt aus der gleichen Abwandlung, die Nabburg zeigt, ist aber viel weitergehend in der Faltsprache nach kleinen Partikelchen knitterig durchgestaltet. — In der Richtung des Steilaufbaues von Interesse: die ziemlich stark gebogene Madonna in der Slg. Wolter (Wolter, Festschr. Abb. 27). Durch die Kopftypen kann sie an die Heilige des Salzburger Museums erinnern, ist aber derber. Verwandtes kennt jedenfalls auch die Oberpfalz (Madonnen von Reichertshofen, B. A. Neumarkt, Fig. 185, und Königstein, B. A. Sulzbach, Fig. 25). Wirklich monumentale Größe erreicht gegen 1460 wohl am deutlichsten der lebensgroße

Petrus von Altheim, ein Meisterwerk der endenden Dunklen Zeit (Abb. 277).

Weitere Beispiele, jedes einzelne eine neue Variante: Enslwang (Parsberg, Fig. 49), ältere Vorform von Breitenbrunn; Altenveldorf (ebda, Fig. 6); Sollern (Riedenburg, Fig. 130). Sehr charaktervolle späte Nachklänge aus unserer Periode zwei Heilige in Rackling (Wegscheid, Fig. 66). Vorzüglich die Madonna von Neunburg v. W. (Neunburg v. W., Fig. 32). Gut auch die von Forstdürnbach (Kelheim, Fig. 98) und Feldkirchen (Vilsbiburg, Fig. 46). Aus der Frühzeit die Madonna von Veitsbuch (B.A. Landshut, Fig. 165) und die von Pielenhofen (Stadtamhof, Fig. 115). Ein später Ausklang: Marienstein (Roding, Fig. 56).

Auch in Oberbayern läßt sich der gleiche Reichtum von Möglichkeiten beobachten; ein Reichtum, den man zuerst ausbreiten soll und den in ein Nacheinander bestimmter Stufen aufzulösen noch unmöglich ist. Das Nebeneinander der Betrachtung wird wahrscheinlich auch der geschichtlichen Wahrheit viel besser gerecht.

Die berühmte und volkstümlich bekannte „Hammerthaler Muttergottes“, jetzt in der Hl. Geist-Kirche zu München, einst in Tegernsee, ist von Wolter (Jahrb. d. Münch. Vereins f. christl. K. I, S. 18ff.) dem Kaschauer selbst zugeschrieben worden. Dem Verfasser scheint: dies ist die einzige Woltersche Zuschreibung, über die zu reden wäre (Abb. 278). Nicht nur der Korbinian des Freisinger Altares — auch die Madonna hat ihr Vergleichbares. Und doch scheint die letzte Feinheit der Persönlichkeit zu fehlen, die ein entschiedenes „Ja“ zuließe. Aber die allgemeine Stilart und sicher wohl auch die Zeit ist die gleiche, die Frühzeit der 40er Jahre also. Sehr besonders ist in diesem Falle das Motiv des Kindes, das beinahe „Guckuck“ spielt. Es nimmt den Gedanken der Dangolsheimer Madonna voraus, eine Kühnheit, die wohl wieder das kleine Format an diesem Zeitpunkte verständlich macht. Auch die Lebendigkeit des Kindes als solche ist mit Freising zu vergleichen — gewiß, und doch gibt es andere, nähere Verwandte. Die oben erwähnte tönernerne Madonna der Sig. Amann dürfte in Wahrheit der Hammerthaler näher stehen. Sie sind wahrscheinlich beide oberbayerische Leistungen. In beiden ist eine eigentümliche steile Geschlossenheit, als deren Endergebnis bei freierer Durchbildung man einen Typus wie den Nabburger denken könnte. In der Tat: wir haben seine oberbayerische Parallele in der schönen Maria von Niedergottesau (Inv. O.-Bayern, Taf. 265). Es ist, als ob alles bei der Terrakotte noch Angeklebte sich freier herausgewölbt hätte. Es ist abermals ein Stil der langen Linie, der erreicht wird, mit einem Ausdruck von Vornehmheit, den das Zurückweichen des kurzen Oberkörpers hinter die einseitige Gewandmauer sehr verstärkt. Die wundervolle Statuette aus dem Besitze des Barons von Cetto, angeblich aus Tittmoning, gehört in die Nähe der großen Figur von Niedergottesau. Daß sie einen Meister großer Formen verrät, ist richtig (Wolter, Jahrb. I, Fig. 12).

Eine zweite Gruppe von ungewöhnlicher Feinheit, die nach dem Chiemgau, aber auch nach München weist, läßt sich vielleicht schon in etwas engerer Folge zusammenstellen. Eine geschnitzte Heilige in S. Veit (O.-Bayern, B.A. Mühlendorf, Inv. O.B. Taf. 252) könnte an den Anfang gehören. Sie hat noch viel vom weichen Stile, doch genügt ein Blick auf den neuartigen Umriß und auf die Einzelheiten der Stauffalten, um unsere Epoche zu erkennen. Was diese Figur mit den folgenden verbindet, das ist das eigentümlich holde Ethos, das aus der Vergangenheit sich in leiser stetiger Abwandlung hinübergerettet hat, eine „schwäbische“ Sanftheit. Sie herrscht im Kopfe, aber auch in der Falten Sprache. Zur Hammerthaler Muttergottes führt hier keine Verbindung. Dagegen die wundervolle



278. Hammerthaler Muttergottes.



279. Marienkrönung (Fragment) aus dem Chiemgau.
Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum.



280. Madonna aus Asbach.
München, Privatbesitz.

Maria mit Engeln aus einer Krönung, Berlin K. F. M., Vöge 235, angeblich aus Greinharding bei Prien am Chiemsee, erscheint als ein kostbar gesteigertes Werk der gleichen Richtung. In der Faltensprache etwas beachtlich Neues die leeren Stellen, die ein feines und sehr verwandeltes Massengefühl verraten. Die Stauungen ähnlich wie in S. Veit. Von höchstem Reize die Köpfe. Die der Engel so lebhaft — auch im Haare —, daß sie einem Tiroler zuzutrauen wären. Auch der Marias rettet vieles von Charme des weichen Stiles in die festere Form. Man kommt von der Berliner Gruppe einmal zu der Madonna aus Asbach (O.-Bayern), die Wolter (Festschr. Abb. 25) veröffentlicht hat. Wunderbar fest und lieblich. Das Gewand auf kernige Breite gestaltet (mit bekleidetem Kinde). Man kommt nach einer anderen Richtung aber auch auf eine ebenfalls der Sig. Wolter gehörige Madonna aus der alten Münchener Frauenkirche (Wolter, Festschr. Abb. 30, Jahrb. IV, Abb. 28). Da seit 1468 die neue Frauenkirche entstand, die brüchigere Gewandbehandlung zugleich (was Wolter richtig gesehen hat) mit dem oben erwähnten Stifterdenkmal in Tegernsee (1457, angeblich von Hans Halduer) große Ähnlichkeit besitzt, so ist eine Datierung auf ca. 1460 wahrscheinlich gemacht. Die feine, elastische Biegung steckt bei aller Verhüllung hinter Steilaufbau auch schon in der „Hammerthaler“ Muttergottes. Das Gesicht aber — und auch die Faltenbehandlung — läßt sich

von dem Berliner Krönungsfragment sehr gut herleiten, das von allen Seiten her gesehen in die 50er Jahre rückt. Starke Verwandtschaft besitzt eine Steinmadonna der heutigen Frauenkirche, ebenfalls aus der alten stammend (Wolter, Jahrb. IV, Abb. 29, Festschr., Abb. 31; von Wolter hypothetisch dem Gabriel Angler zugeschrieben). Derber, aber nicht ganz fremdartig, die zwei Figuren bei Wolter, Festschr., Abb. 24. Schließlich kommt man von der Berliner Gruppe noch zu einer ebenfalls einer Krönung entstammenden Maria des Leipziger Grassi-Museums. (Abgeb. bei Wilm, Die gotische Holzfigur, Taf. 163, als „1520“.) Etwa Anfang der 60er Jahre zu setzen, von lieblicher, immer noch scheinbar „schwäbischer“ Weichheit im Kopfe. Interessant ein Vergleich des Leipziger Werkes mit dem Berliner auf die Gewandpartie zwischen den Beinen hin. Bei der etwas späteren Leipziger Figur ist das Zeichnerische der Falten noch mehr zurückgegangen. Falten und Intervalle sind zu einer Form zusammengezogen. — In loser Verbindung, als ein Werk, das schon die Stimmung etwa von Pachers Frühzeit atmet, ist noch die vorzügliche Sitzmadonna von Laufen zu nennen (O.-Bayern, Taf. 281). — Sollte übrigens nicht auch der Hl. Papst des Suermondt-Museums in Aachen (Schweitzer, I 39 rechts, „fränkisch“ genannt, in Wahrheit auch dieser Gruppe angehören? Er steht der Berliner Krönung recht nahe.

In dieser ganzen Gruppe ist eine kultivierte Feinheit, die nicht allgemein von bayerischer Kunst erwartet wird. Werke wie die Madonna von Hohenfurch (Inv. O.B. Taf. 76) oder die Holzfigur von Pliening (O.B. Taf. 201) entsprechen dem üblichen Begriffe mehr. Dies beweist nur, daß dieser ungerecht ist. Es darf aber allerdings vermutet werden, daß ein tirolisch-salzburgischer Einstrom, bajunvarisch im besten Sinne, doch nicht ursprünglich münchenerisch, hier stark gewirkt hat. — Zuweilen findet sich eine Beziehung zu oberpfälzischen Werken. Mit der Asbacher Madonna ist die von Neunburg v. W. (Inv. N. v. W., Fig. 32) in Stimmung, Proportionen, Plastizität verwandt. Die von Kirchloibersdorf (Wasserburg, Inv. O.B. Taf. 243) ist der von Sollern (Riedenburg, Fig. 130) vergleichbar.

Wenn der von Wilm a. a. O. Taf. 118 abgebildete „Jugendliche Bischof um 1480“ unanfechtbar echt ist (was zu hoffen steht) und wirklich münchenerisch, so gibt er ein Beispiel von seltener Deutlichkeit für einen plastischen „Konrat Witz“. Nicht häufig wird man in der dunklen Zeit, — es kann sich nur um die 40er Jahre handeln — eine so klare Übertragung von Witzens kantig zubehauenen Formen auf reale Plastik finden, wie besonders der Kopf des Bischofs sie bedeutet. — Daß der Pancratius von Niederbergkirchen (O.B., Taf. 255) noch in die 40er Jahre gehört (Inv.: „um 1500“), beweist allein schon die Rüstung. Auch in ihm steckt etwas vom Stile des Baseler Malers, sicher nur als Zeitdokument; zugleich ist er eine wichtige Vorform der Sterzinger Ritterheiligen.

b) Franken.

Es kann auffallen, wie außerordentlich reich, besonders im niederbayerisch-oberpfälzischen Gebiete, die Ausbeute der Inventare für unsere Epoche ist. Kaum ein Zufall — man hat offenbar deren Werke seltener gekauft, man hat sie wohl oft als mindere Stücke benachbarter Perioden angesehen. Der Handel hat sie mehr verschont, soweit sie nicht auch durch besonderes kultliches Ansehen geschützt waren. Diese Stütze der Inventarisierung fehlt für wichtigste Teile Frankens noch völlig. Es ist in diesem Abschnitte mit großer Unvollständigkeit zu rechnen. Eichstätt, das Franken schon zugerechnet wird, aber ebenso nahe Beziehungen zu Augsburg, also Schwaben,



281. Maria. Leipzig, Grassi-Museum.