



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

b) Franken

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

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 Pachrs 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 Plienig (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, bajuarisch 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.





282. Madonna, S. Walburg-Eichstätt.

Buchhüller Madonna, sehr nützlich für das Einzelstudium, lehrt die unmittelbare Abkunft, wahrscheinlich die Entwicklung in einer Werkstatt. Das Inventar datiert beide Werke „um 1400—1410“. Das von S. Walburg muß etwa den 40er Jahren angehören; es bietet (trotz des zweifellos zurückgebliebenen Stiles im Kopfe Marias) eine nur wenig ältere Parallele zu dem Berliner Krönungsfragmente. Das Bild der Terrakottakunst bereichert sich durch die Eichstätter Gruppe sehr bedeutend. Diese Gruppe hat mit der von Nürnberg, Reichenbach, Höhegebraching, mit der niederbayerischen, keinerlei Zusammenhang. Ihr fehlt jeder Hauch von Manierismus. Sie ist ein Beispiel wundervoll feiner stetiger Abwandlung unter unvermerkter Mitarbeit barocken Gefühles. Eine gänzlich andere Richtung war uns in den (späteren) Figuren vom nördlichen Domportal entgegengetreten, eine eindörrende, spröde und knisternde Formgebung. Das war Bauplastik (vgl. oben S. 271). Sie ist immerhin mit Einzelheiten ihrer Form noch fühlbar in der Mantelmaria des Domes (Inv., Fig. 50). Diese mag schon 1470 (keinesfalls „1520—30“) entstanden sein und ist gewiß nicht erster Qualität. Aber sie kann durch das Hineinragen von Stilelementen der dunklen Zeit interessieren (die Knickung im Faltendreieck der Maria!).

Von ganz anderer Energie ist die neue Bewegung in Nürnberg — wenn auch alles andere als einheitlich. Für den Übergang von den dreißiger zu den vierziger Jahren ist nur ein Zug gemeinsam dem Wenigen, aber in sich verschiedenen, das uns erhalten ist: es ist der Sinn für Volumen. Er läßt sich in der Stein- wie in der Holzplastik verfolgen, und er ist ja schließlich nichts anderes, als eine spezifisch nürnbergisch gefärbte Form des um 1440 allgemein zu beobachtenden tektonischen Gefühles. Dieses selbst gehört zur Abwendung vom weichen Stile. Die mehr manieristische

gelegentlich wohl auch zu Ingolstadt, also Niederbayern, besitzt, ist von der staatlichen Denkmäleraufnahme bereits erfaßt.

Die herrliche tönerner Madonna des Domes, Inventar Taf. VI, VII, aus Buchenhüll herversetzt, ist im wesentlichen gewiß noch ein Werk weichen Stiles. Doch weist die Veränderung des Umrisses und eine ganz leise sich hier und da vorbereitende Zusammenziehung von Linien zu größeren Massen wie auch eine nur allerarteste Andeutung von trüberem Ethos und formaler Kantigkeit in den Köpfen auf die 30er Jahre hin. Die Entwicklung zum neuen Stile wird — vielleicht, ja sehr wahrscheinlich, noch in der gleichen Werkstatt — völlig sichtbar an der ebenfalls sehr bedeutenden Sitzmadonna auf dem Altare des Frauenchores von S. Walburg (Terrakotta in Verbindung mit Holz des Sitzes. Das Kind teilweise durch neuen Brand nach altem Modell ergänzt. Inv. Fig. 201). So sehr der Kopf der Maria noch „böhmisch“ im Sinne weichen Stiles wirkt — die ganze Gestaltung der unteren Partie beweist ein Stilgefühl, nicht unähnlich dem des bayerischen (tirolischen?) sitzenden Bischofs in Berlin, Vöge Nr. 62. An Stelle der im Kerne noch linearen Grammatik des weichen Stiles ein eigentümliches Zerlaufen des Linearen, eine Einschmelzung in kachelartig aufgehöhlte Massen. Ein Vergleich der mittleren Schürzungsparte mit der bei der



Form dieser Abwendung, eine neue, im früheren Sinne unmelodische Konsonanz des Linearen, haben wir oben (S. 269) kennen gelernt. Die Grablegung von S. Ägidien (Abb. 270) ist ihr Meisterstück. Die voluminöse Dehnkraft des Blockes, die daneben auch in der Steinplastik auftritt, ist doch von anderer Bedeutung, und ihre Bejahung des Volumens birgt eine neue „barocke“ Bejahung des Körperlichen.

Der „Rietersche Christus“ von der Brauttüre zu S. Sebald, jetzt im Germ. Mus. (vgl. Anz. d. G. M. 1920, S. 18) ist 1437 datiert. Im Vergleich aber etwa zu dem Ulmer Schmerzensmanne von 1429 ist er erstaunlich „zurückgeblieben“. Nur die innere Verschwerung spricht hier in neuem Geiste. Nach Fr. Tr. Schulz ist der Kopf barock erneuert — man muß dann annehmen, daß er auffallend gut kopiert, ja auch in dieser Gestalt schließlich noch immer ein Dokument unserer Epoche ist. Die merkwürdige Totalisierung, die gequollene Breite des Kopfes paßt jedenfalls ausgezeichnet in die dunkle Zeit. Der Verfasser glaubt, dieser (d. h. ihrem frühesten Stadium) auch die Madonna von der Mohrenapotheke zuschreiben zu dürfen (Germ. Mus., veröffentlicht von Schulz im Anzeiger d. Germ. Mus. 1922/23). Gewiß steckt eine alte Tradition in ihr — wie auch, ohne Schulzusammenhang, im Rieterschen Christus. Aber das Geradwerden der Linien zusammen mit der gewaltigen Dehnkraft der Masse scheint doch zu bezeugen, daß für ihren Meister der weiche Stil schon gewesen ist. Es ist eine gewisse absichtliche Plumpeheit, doch nicht ohne Größe, darin. Gleiche Voluminosität, aber weit stärkeres Ausgehen auf die neue, vertikal gedachte Konsonanz, zeigen vier Figuren in S. Lorenz, deren Werkstoff (Stein oder Terrakotta?) der Verfasser nicht einwandfrei feststellen konnte. Sie finden sich an dem letzten südlichen und nördlichen Pfeiler des Mittelschiffes vor dem Chore. Zwei stehende Diakonen, ein hl. Bischof, und endlich ein sitzender Laurentius. Es ist Bauplastik, aber anderer Richtung, als die oben besprochene. Das Charakteristische die Schwere und die konsequente Verneinung aller horizontal denkenden Harmonik. Eine große innere Verwandtschaft zu dem Miltenberger Laurentius (unten S. 312). Manieristische Starre angewendet auf ein wuchtiges Volumen. Nichts in allen diesen Figuren läßt das ungeheure Wunder des Schlüsselfelderschen Christophorus an S. Sebald erwarten. 1442 ist er datiert, aber fast gleichzeitig mit dem Kaschauerischen Altar. Er ist ihm reichlich ebenbürtig und dabei noch von ganz anderer Art — eine der überraschendsten Leistungen der gesamten abendländischen Kunst in dieser Zeit. Es gibt in der Steinplastik nur ein Werk, aber gleich ein roheres, das seiner Form unmittelbar nachzuklingen scheint: es ist der Christophorus von Hellinghausen (B.A. Stadthof, S. 100), tatsächlich eine offenbare Kopie des Nürnbergers. Nur eines teilt das mächtige Werk mit den zuletzt genannten Arbeiten: eben wieder das Volumen. Niemand ahnt aus den üblichen Abbildungen, welche Rolle es spielt. Gewiß, die Frontalansicht ist die richtige. Aber nur, wenn mindestens eine Seitenansicht hinzutritt, ist wenigstens eine Andeutung der rauschenden Macht dieser Gruppe möglich. Dieser Christophorus ist vielleicht das schönste Werk der „barocken“ Richtung in dieser frühen Zeit. Woher kam der Meister? Vielleicht gibt eben die hohe Qualität auch einen Fingerzeig. Durch sie gerade werden wir ja innerhalb Nürnbergs aus der Steinplastik hinausgewiesen — zur Schnitzerei, der wir schon jetzt erfahrungsgemäß für unsere Epoche die größere Kühnheit zutrauen dürfen. Im gleichzeitigen und im vorhergehenden Stile ist nämlich das einzige Ebenbürtige in Nürnberg die Madonna des Sebaldschores. Und in der Tat — so sehr diese beiden Werke zwei verschiedene Stile repräsentieren, so sehr sind sie durch die Wucht des Temperamentes und die Intensität der Leistung verwandt. Es ist doch gewiß nicht undenkbar, daß der Vollender des weichen Stiles den großartigsten Durchbruch zum neuen selbst geleistet hätte. Es ist Durchbruch, nicht Reaktion. Jeder Betrachter von einigem Augensinne wird es nicht schwer haben, Detail für Detail zu vergleichen und jedesmal festzustellen, daß im Christophorus jeder Zug der Madonna in eine neue Sprache übersetzt ist. Das ist so deutlich, daß man doch glauben muß, der Meister habe an das Schnitzwerk beständig gedacht — vielleicht wirklich: so intim, aus so innigster Kenntnis heraus gedacht, wie eben nur der Schöpfer des älteren Werkes selbst es konnte (man müßte denn an den in der Kunstgeschichte üblichen „kongenialen Bruder“, den Doppelgänger denken). An zwei Werken einer Stadt (ja einer Kirche) eine so enge Beziehung des persönlichen Ausdrucks! Das eigentümliche innerliche Wogen der Form, das schon in der Madonna merklich an den Panzer der alten Melodik ansetzt, ist im Christophorus nur gleichsam herausgebrandet. Schon in jener ist die packende Diagonalität vorbereitet, die hier alle alte Symmetrie überbietet. Nun ist eine neue Beredsamkeit der einzelnen Stelle eingetreten. Die Partikel, in die die alte Einheit zerplatzt scheint, sprechen zunächst viel selbständiger für sich. Aber die Flutkraft der sie verbindenden Massigkeit war auch in der Madonna. Welche Wandlungen kennen wir von Donatello! Stilgeschichtliche Grenzen widersprechen keineswegs der Einheit der Person. Eine gemeinsame Genialität vereinsamt diese Werke gegen alles übrige der Zeit, gerade in Nürnberg. Der Boden dieser Stadt wird ja gemeinhin noch immer überschätzt. Das „Nürnbergische“ als solches hat ja gar nicht das echt süddeutsche Leben; es ist oft trocken und hat viel mitteldeutsches. Der Meister der Tonapostel früher, Veit Stoß später, stehen fremd und plötzlich da,





283. Schlüsselfelderscher Christophorus.  
Nürnberg.  
(Phot. Heege.)

ebenso wie dieser Meister von S. Sebald. Schon bei dem tönernen Johannes — der mindestens eine Werkstattarbeit dieses Künstlers ist — verstärkt sich die konkave Einziehung der Wangen, die am Christophorus auffällt. Dieser Künstler mag ein Alter gewesen sein, der ohne alle protestlerische Reduktion den alten Reichtum, den Reichtum des üppigsten weichen Stiles in eine neue grandios-barocke Lebendigkeit rettete, die nur die Einzelsprache veränderte. Die Aufgabe kam entgegen. Kein Schweben, sondern ein gewaltiges Auftauchen. Neues Leben in dem wunderbar ersten mannhaften Kopfe, aber an Intensität ganz gleich dem bestrickenden Zauber der Madonna. Keine Neutralisation, also nicht Selbstverleugnung, sondern nur Steigerung — wie schon gesagt: nicht Reaktion, sondern Durchbruch. Ein Gefühl für Vorgang. Der Druck des göttlichen Kindes im überlebensgroßen Kopfe, einer wahren



284. Schlüsselfelderscher Christophorus.  
Nürnberg.  
(Phot. Heege.)

Weltkugel, unmittelbar versinnlicht. Der Ausdruck gigantischer Mühsal, also doch aktiver Kraft, bis in die aufgeschwollenen Adern der Beine getrieben.

Der Verfasser ist bei seiner Behandlung der Meisterfrage auf Widerspruch gefaßt. Unsere Geschichte deutscher Plastik ist nicht zuerst auf Künstlergeschichte eingestellt, und gewiß ist die stilgeschichtliche Grenze zwischen Madonna und Christophorus das, was zuerst gesagt werden muß. Es kommt durch die Einordnung beider Werke in verschiedene Teile des Handbuches genügend zum Ausdruck. Die Erkenntnis des gemeinsamen Ursprungs kam aus dem immer wiederholten Erlebnis der Originale, aus dem Gefühl für die gemeinsame Einzigartigkeit des strotzenden Volumens, der Intensität, der Qualität. Der Verfasser wagt diese Methode für die zwar zuerst weniger logisch beweiskräftige, aber für die weit sicherere zu halten. Wenn sie richtig angewandt war, pflegt sie sich nachträglich auch dem „morellianischen“ Untersucher des Details zu bestätigen. Unsere Taf. XI zeigt am Haare des Christuskindes bereits die genau gleiche Ornamentform, die wir an dem des Christophorus wiederfinden. Auch die Ohren sind ganz gleich gezeichnet. Die schmale Blickspalte des Auges bei Christoph und Maria — die Hände bei beiden, ganz besonders die lebendige Verselbständigung der Finger! Wer konnte noch solche Hände bilden!



Immer wieder erkennt man auch, wie spät die Madonna schon ist, wie nahe an der Umverwandlung zum neuen Stile gewisse Details. Die krönenden Engel rühren ganz dicht an die Empfindungsweise der dunklen Zeit. Es braucht noch kein Jahrzehnt zwischen beiden Werken zu liegen. Man denke sich übrigens auch einmal die Beine des Christoph zugehängen. Wäre das Motiv nicht noch viel deutlicher ähnlich mit dem der Madonna? Die kleinen Merkmale der Handschrift haben die Stilwandlung mitgemacht, das innere Gefühl für Gestalt, für prall-wogende Schwellung, für malerisch gesehene wuchtige Plastizität ist das gleiche geblieben. Das spätere Werk ist keine Anti-Form des weichen Stiles, nur eine Übersetzung in die neue Brüchigkeit. Die Kolossalität des Volumens verlangte, endlich einmal auch die ungewohnte Seitenansicht zu zeigen, die erst das überraschende Tiefenmaß und die ganze Wucht der Bogenführung offenbart. Gewiß nicht Hauptansicht, aber doch ein Stück vorhandener Plastizität.

Ein Blick auf die beiden überlebensgroßen hl. Könige des Germ. Mus. (Josephi Nr. 223/224) bringt noch einmal zum Bewußtsein, daß im Christophorus nur der alte Reichtum des weichen Stiles von einem alten Meister dieser Richtung neu ausgedrückt worden ist. Wir treten mit ihnen endgültig in die Holzplastik ein, aus der auch der Meister der Sebalders Steingruppe in Wahrheit stammen muß. Das Massengefühl ist allenfalls ebenbürtig; die Flutung aber ist zur Hälfte eingefroren. Es ist hier der Geist eines ganz anderen Menschen: eine monumentale Steifheit und, als klarer Gegensatz zu den Sebalders Werken, bewußte Armut des Details. Hier geht z. B. schon im Haare die beim Christophorus erst ange deutete Ornamentalisierung viel weiter. Aber die ganze Organisation ist überhaupt anders. Bei dem Bärtigen großartige Einteilung nach einer ruhigen Steilpartie und einer seitlich herausgerückten schwerbrüchigen. Ein verträubender Ernst bei beiden, besonders dem jüngeren, ein Ernst, der leicht nach dem Heraldischen zeigt: Mehr Repräsentation als Erlebnis. Diesem Meister wäre eine Dramatik wie die des Sebalders Werkes wohl nicht möglich gewesen. Er neigt, wie viele seiner Zeit, zum Neutralisieren, wirkt aber dabei durch die unmittelbare Macht des Volumens (fast 2 m Figurenhöhe!) ebenfalls viel wuchtiger, als Abbildungen auch nur entfernt ahnen lassen. — Wenn die Dolorosa des K.-Fr.-Museums, Vöge Nr. 57, wirklich nürnbergisch ist, so ist sie ein Beweis dafür, daß ein Terrakottakünstler verwandter Richtung und gleicher Zeitstufe auf gleichem Boden gerade an diesem Thema das allgemein Neue der Gesinnung zu großartigem Ausdruck verwerten konnte. Es scheint sich beinahe um die gleiche Werkstatt zu handeln. (Aus wenig früherer Zeit wohl auch die Tongruppe anbetender Könige, Vöge Nr. 52.) — Kleiner und weicher geworden, erscheint dieser Stil (also schon in einer späteren Abwandlung), in dem Altar aus der Katharinenkirche (Josephi Nr. 246), dessen gemalte Flügel von Pleydenwurf stammen sollen. Er ist etwa eine fränkische Parallele zum Rothenburger Altare. Steigern sich die Elemente freier Schlingung, so kann ein Werk entstehen, wie der Paulus der Ägidienkirche (Loßnitzer, Veit Stoß, Taf. 19 links); ein Werk, das stilistisch recht genau dem bayerischen von Aunkofen entspricht. Im allgemeinen geht Nürnberg mehr auf Spitzigkeit, auf den Stil der langen Linie aus. Hier steht voran der 1453 gestiftete Nikolaus des Nikolaus-Altars von S. Lorenz, ein frühes Zeugnis schnittigen Formgefühles. Weniger bedeutend Maria und Johannes aus der Frauenkirche (Josephi 241, 242, ohne Abb.). Feiner der kleine sitzende Apostel (Josephi 249 60er Jahre). Eine Verkündigung im S. Sebaldschore (N.-Seite, in der Höhe des tönernen Johannes, aber näher am Chorscheitel) mag die Reihe schließen. Neben ihr steht in S. Sebald ein trauernder Johannes, der bereits unmittelbar auf den Stil von 1480 vorbereitet. Aus Nürnberg sollen auch die weiblichen Heiligen des Suermondt-Museums (Schweitzer Taf. 35) stammen.

Im westlichen Franken herrscht ein anderer Geist, ein schmäleres und spitzigeres Formgefühl, dem zuweilen eine auffällige Bewegtheit entgegen- oder hinzutritt. Im allgemeinen ist die Aus-



285. Heiliger König. Nürnberg.





286. Altar aus der Katharinenkirche. Nürnberg, Germanisches Museum.

beute hier nicht groß und — das läßt sich dieses Mal auf Grund der wenigstens in Unterfranken durchgeführten Inventarisierung sicher beweisen — zweifellos immer noch unbedeutender als im Südosten. Daß die beiden Grundrichtungen der Epoche sehr deutlich sich hier voneinander scheiden lassen, ist wenigstens stilgeschichtlich von großem Interesse.

Schon die Bau- und Grabplastik zeigt, bis zu welchem Grade im Anfange die Ratlosigkeit ging. Das Tympanon der Volkacher Michaelskirche (B.A. Gerolzhofen, Fig. 156) gehört an das Ende jener bauplastischen Entwicklung, die sich von der Würzburger Mariakapelle nach Kitzingen verfolgen ließ (I. Teil, S. 145). Aber während jetzt in den oberen Teilen die Figuren erstarren, geraten die unteren Partien in eine geradezu grauenhafte Schlingering, eine vollkommene Zersetzung, die — bei recht geringer Qualität — an älteste germanische Schlingornamentik, aber auch an die qualitativ so enorm überlegene Kunst des Breisacher Meisters von 1522 erinnern kann. Das, was wir (nur in Verabredung) als „barocke“ Abwandlung des weichen Stiles kennen lernten, ist hier rein veräußerlicht zu hilflosem Gezappel. Etwa Ende der 40er Jahre. Dagegen bringt noch ein Grabmal wie das der Barbara Voit von Rieneck († 1465) eine geradezu mustergültig manieristische, klare und streng ornamentale Durchschraffung der Gestalt — noch immer „Johann-Brunn-Stil“ im Grunde. Die polaren Gegensätze sind also in fast reiner Form da. Nicht so deutlich in der Schnitzkunst. Sie hat im allgemeinen etwas Dürres, zuweilen Ärmliches. Nur Weniges, sei genannt. Noch am Ausgange des weichen Stiles: die Pietà der Friedhofskirche von Kissingen (Kissingen, Fig. 10). Nach dem Starren entwickelt jene von Volkach (Gerolzhofen, Fig. 142; aus „Kunststein“). Nur wenige Stellen von einheitlichem Schwunge, das meiste balkenstarr und mehr manieristisch. Breiter, gleichsam aufgeweicht, die Sitzmadonna von Hausen (Schweinfurt, Fig. 124). Das Alles ist nur erster Auftakt. Es folgt leider nur wenig. Die derbe kleine Madonna vom Altar der Haßfurter Spitalkirche, dessen Gemälde noch überraschende Ähnlichkeit mit Typen des Konrat Witz zeigen (gewiß nicht „1480“, sondern höchstens 1460; wohl nürnbergisch), entspricht



etwa der oberbayerischen von Kirchloibersdorf (vgl. oben, S. 305) (Haßfurt, Fig. 47). Nicht gut, nur interessant als Beispiel für das Zerbrechen der weichen Linie. Besser und sehr charakteristisch für eine manieristisch strenge Zusammenziehung und Versteilung der Figur die Madonna von Rengersbrunn (Gemünden, Fig. 65). Manches erinnert an den Johann von Brunn. Von ihr aus gelangt man, indessen schon am Übergange zur nächsten Epoche, an jene von Mellichstadt (Mellichstadt, Fig. 48) und von Röttingen (Ochsenfurt, Fig. 155). In diesen beiden späteren eine gewisse typisch unterfränkische schmale und leicht trübe Lieblichkeit, die den künftigen Boden Riemenschneiders zu charakterisieren scheint. Die Röttinger wohl das Beste: schon fein gereckt im Sinne der Zeit von 1470, aber voller Erinnerungen an die dunkle Zeit; mit leisen Schwankungen der langen äußeren Linien (vgl. Nabburg) und fein-spröder Zerspaltung der Faltenbrüche. Daß übrigens ein dem Nabburger noch enger verwandter Typus in Unterfranken bekannt gewesen sein kann, legt eine kleine „barocke Madonna um 1600“ in Mellichstadt (Inv. Fig. 41) nahe. Der „gotische Nachklang“, den das Inventar hier richtig vermerkt, kommt aus der Zeit bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts. Es scheint sich geradezu um eine späte freie Kopie zu handeln. Dem „spröden Stil“, von dem man hier lokalkunstgeschichtlich reden könnte, stehen auch noch die (sicher schon um 1470 entstandenen) Figuren aus der Bamberger Gegend in Frankfurter Privatbesitz nahe (Schmitt-Swarzenski, Fig. 76/77). Ein hl. Urban in Sulz, ihnen verwandt (Neustadt a. S., Fig. 142) geht schon etwas mehr ins Breite. Sein Stil entspricht etwa dem des Kitzinger Sakramentshäuschens (Kitzingen, Fig. 13). Von der Grabmalplastik her gesehen: etwa die Stufe der Würzburger Bischofsgräber vor und nach 1460. — Was sich sonst noch findet, ist von anderem Geiste, aber fast durchweg problematisch. Irgend etwas, das Kaschauer Altar oder dem Schlüsselfelderschen Christophorus zu vergleichen wäre, gibt es nicht. Es gibt in Unterfranken keine frühe Form barocker Abwandlung. Was zu ihr gehört, ist spät und unter sich nicht gleichartig. Rätselhaft — für den heutigen Stand der Forschung — ist die eminent fein entworfene Madonna von Burgreppach (Hofheim, Taf. IV). Chronologisch gehört sie offenbar schon zur nächsten Periode. Es ist eine schlanke „zweite Gothik“, in der sicheren Gabelung der Falten an der Hüfte unmittelbar an das mittlere 14. Jahrhundert erinnernd. Die bewegte Standbeinseite schon sehr frei durchgekachelt. Und doch ist das Ethos des Ganzen, ist vor allem der Kopf noch von der Säßigkeit des weichen Stiles erfüllt (dem im übrigen schon durch die gestreckte Proportion, durch die Vertikalisierung die Figur durchaus entwachsen ist). Die Bildung der Haare ist die typische der dunklen Zeit. Die Figur mag getrost dem achten Jahrzehnt angehören, sie spiegelt aber wahrscheinlich uns verlorene Vorformen aus der dunklen Zeit (dem Typus Nabburg wären sie vergleichbar gewesen). — Die Madonna von Rothenfels (Lohr, Fig. 78) ist völlig andersartig. Sie hat schon einen unverkennbaren Riemenschneider-Kopf und setzt doch gewiß den Harzer Meister, der für Unterfranken so wichtig wurde, noch nicht voraus. Auch sie mag zwar dem 8. Jahrzehnt entstammen, aber schon das bekleidete Kind spricht für das Nachwirken der dunklen Zeit. Vor allem treffen wir nun hier, — schon in reifster Form — jene weiche Schlingering tief gehöhlter Massen im Faltdreieck der Toga, die wir besonders gut vom Südosten kennen. Das sehr geringe erhaltene Material mahnt zur Vorsicht. Wahrscheinlich aber macht es — so viel darf bis zum Gegenbeweis doch vermutet werden —, daß in der zweiten Hälfte der dunklen Zeit, gegen 1460, diese in Unterfranken offenbar nicht autochthone Form von außen her bekannt geworden ist. Von außen her: Das einzige großartige Werk, das man der Zeit des späteren Multscher in diesem Gebiete mit Sicherheit zuschreiben darf, die Madonna von S. Burkhard zu Würzburg, steht allein, es wirkt fremdartig (Taf. XV). Es gemahnt in vielem an den Osten, in manchem freilich auch an Schwaben. Es wäre zu kühn, es für importiert zu erklären. Aber daß der Meister — es war wirklich ein Meister — wenn er Unterfranke war, weit herumgekommen sei, daß er die damals reicheren Gebiete gekannt haben müsse, das darf angenommen werden. Die lebensgroße Madonna steht steil, nur der Oberkörper macht die uns bekannte kurze Rückbewegung. Der Kopf ganz geradeaus, rundlicher als bei der Sterzinger Madonna, schmaler als etwa bei der Breitenbrunner. Er ist von wunderbar vornehmer Totalität und Geschlossenheit. Die Haare wieder tief gefurcht und „heraldisch“ seitab gedreht. Das Kind dem Sterzinger verwandt. Der Griff der Rechten der typische, immer wieder fälschlich als „Multscher“-Dokument angesehene, der Zeit um 1450, 1460. Schmal ange-drückt, ohne Loslösung aus der Tiefe. Das ganz „barocke“ Quertuch betont den Abschluß der als sehr wichtig betonten, großen Unterpartie. Hier rieselt (wie bei Breitenbrunn), zwischen leise geschlängelten Rahmenbändern, ein großer Strom freibrüchiger, nicht knisternder, sondern frei-brodelnder Falten herab. Von diesem Meister wünschte man mehr zu sehen, doch konnte der Verfasser bisher nirgends genau Verwandtes finden. Vielleicht, daß doch der Kopftypus, das Lyrisch-Stille daran, einen Mainfranken bezeugt. Die ganze, hier so wichtige Faltenorganisation weist eher nach dem Osten, auf die Quellen Kaschauer. Offenbar 60er Jahre. Etwas wie ein leises Nachtönen dieses Meisterwerkes läßt sich wohl in der Madonna von der Karlsburg (Karlstadt, Fig. 87) vernehmen. Doch sie ist erheblich später. Schon ein Blick auf die rechte Hand, auf das Spielbein, auf manche der Riemenschneiderzeit angehörige Einzelheiten der Faltengebung beweist es. Ein anderes Beispiel, von ca. 1480, für eine



mögliche Weiterwirkung des Burkarder Werkes wäre vielleicht die Madonna von Höchberg (B.A. Würzburg, Fig. 45). Hier ist die Schlingerung noch wilder geworden, die Figur freier gestreckt und herausgeblättert. Eine noch etwas weiter entwickelte Verwandte in der Sulzfelder Pfarrkirche (Königshofen, Fig. 117. Dem schwäbischen Typus Heggbach-Grünungen zu vergleichen). Die Würzburger Maria bezeugt sich gegenüber diesen tatsächlich späteren Werken ganz anders als echtes Spätwerk doch noch der dunklen Zeit selber. Schließlich ist in ihr immer noch der Block, wie ihn Kaschauer empfand, für sich mit Bewegung übergossen, jedoch noch nicht aufgeschlitzt (wie dies der Kunst um 1480 typisch eigen ist). Der letzteren nähert sich chronologisch auch die Madonna von Theilheim (B.A. Würzburg, Fig. 107; auf Mondsichel mit untergreifenden Engeln). Doch darf man diese als eine Konsequenz im Mittel aus S. Burkard und Burgreppach ansehen. Es ist bezeichnend, daß bei Unterfranken die „barocke“ Abwandlung wesentlich nur durch hypothetische Rückschlüsse beleuchtet werden mußte. Das vielleicht vornehmste mainfränkische Werk der 60er Jahre eine Mater Dolorosa der Münchener kleinen Galerie. (Wilm, Die got. Holzfigur, Taf. 100/101 „um 1510“; in Wahrheit aus der Zeit der Hohenburger Schmerzensmutter.)

Übrigens ist auch in der Steinplastik jenseits des Grabmals der Übergang von unserer Epoche zur nächsten durch ein merkwürdig vereinzelt Werk bezeichnet: es ist der Marientod des Würzburger Domes (Dehio-Bezold, Denkm. d. d. Bildh.-K., 15. Jahrh., Taf. 17). Eine gewisse Ähnlichkeit der allgemeinsten Komposition zeigt freilich das Relief gleichen Themas in Gaukönigshofen (Ochsenfurt, Fig. 75). Doch könnte es womöglich eher den Eindruck der vollrund gearbeiteten Würzburger Gruppe in schwächer und flacher Übersetzung (Rückübersetzung) wiedergeben. Mit der eigentümlich tektonischen Grabmalkunst „Strohmaiers“ hat dieses Werk gar nichts zu tun. Die hart vor undurchdringlichem Kerne absplitternden Faltenprismen des Grumbach-Denkmal hat ein ganz anderer Geist geformt. Der des Marientodes könnte rheinisch sein. Aus dem Stil des Frankfurter Maria-Schlaf-Altars könnten sich diese eigentümlich weich-überschlingerten Gestalten herausverwandelt haben. Es sind noch manche Einzelzüge, besonders in den Köpfen, die wie von dorthin hinübergerettet erscheinen. Es ist wie eine Erinnerung an „Burgundisches“ darin, etwas sehr Westliches jedenfalls. Der Konstanzer „Schnegg“ wird Gelegenheit geben, in den wahrscheinlichen Zusammenhang hineinzuleuchten. Nur der Johannes wirkt wie eine Vorahnung Riemenschneiders — er könnte dem späteren Meister großen Eindruck gemacht haben. Sonst in den terrakottahaft empfundenen, weich zusammengebackenen Köpfen noch vieles, das aus der Lebendigkeit des weichen Stiles herüberzukommen scheint. Auf der Linie dieser Kunst scheint es keine protestlerische Reduktion gegeben zu haben — gerade dieses wirkt sogar nicht ganz deutsch, jedenfalls nicht innerdeutsch. In Belgien würde dieser Stil kaum Verwunderung erregen. Das Ganze von einer unerhört reichen und sehr differenzierten Beseeltheit. (Wohl noch vor 1470.)

### c) Der Südwesten.

Wir haben uns dem Rheine genähert. Das Aschaffener Gebiet ist bereits echter Mittelrhein. Hier am Mittelrhein spielt sich die Entwicklung fast dramatisch ab. Man blicke noch einmal zur Bauplastik.

Die Stufe, die für Nürnberg die Figuren in S. Lorenz bedeuten, vertritt hier der Laurentius von Miltenberg (Inv. Miltenberg, Fig. 192). Es ist „Johann-Brunn-Stil“, aber noch vereinfacht und massiver geworden. Die innere Trübheit des Manierismus im steil thronenden Kopfe, in den schweren Vertikalrohren des Gewandblockes, den Knickungen der Stauung mit dumpfer Massivität verbunden. Das Jahr 1456 wird vom Inventare nur vermutet — nicht zwingend. Ein knieender König aus einer Anbetung der Aschaffener Stiftskirche, jetzt im Lapidarium des Germ. Mus., ist nahe verwandt. Offenbar 40er Jahre. Durch Datum (1446) für diese gesichert der hl. Amor von Amorsbrunn (Miltenberg, Fig. 71), ein Werk, das für den Heutigen unfreiwillige Komik besitzt. Ländlich ebenfalls die Sitzmadonna von Neukirchen (ebda, Fig. 250). Daneben hat die Tonplastik versucht, einen Teil ihrer alten Reize in den neuen Ernst zu retten. Der Ölberg des Mainzer Domes (Kautzsch, Der Mainzer Dom I, 84) ein gutes Beispiel. Noch Erinnerungen an Lorch, aber doch Brechung und Längung. Ca. 1450. Noch holder und sanfter das Verkündigungsaltären des Kölner Diözesanmuseums. Blockhafter und manieristischer zwei Stifterfiguren bei Schnitzler-Köln. Aber, was hier nur mühsam gestammelt wird oder schüchtern angedeutet, offenbart sich als imposante Stilkraft in der Madonna von Kälberau (Alzenau, Fig. 60). Sie darf dadurch schon besondere Bedeutung beanspruchen, daß sie offensichtlich eng mit einer neuerdings sehr in den Vordergrund getretenen Figur zusammenhängt, die aus der Galerie Zerner in das Hamburger Museum gelangt ist: der Madonna