



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

c) Der Südwesten

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

mögliche Weiterwirkung des Burkarder Werkes wäre vielleicht die Madonna von Höchberg (B.A. Würzburg, Fig. 45). Hier ist die Schlingung 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 schwacher 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



287. Madonna von Kälberau.

von Castellaun. Diese letztere wurde zuerst 1919 von Klingelschmitt („Hessen Kunst“), dann von Hoeber (Cicerone 1920, S. 116) veröffentlicht, aber erst von Börger geschichtlich richtig gewürdigt (Kunsthalle zu Hamburg, Kl. Führer Nr. 4). Daß in Kälberau noch heute ein zweites Werk der gleichen Hand existiert, wurde bisher noch nicht betont. Will man (was ja leicht gewagt bleibt, aber stets Wahrscheinlichkeit erbringen kann) aus dem topographischen Befunde Schlüsse ziehen, so kommt man zwischen Castellaun (Hunsrück) und Kälberau auf Mainz als das geographische Mittel; und an Mainz hatte auch schon Börger gedacht. Nehmen wir den Fall als wirklich sehr wahrscheinlich an, so gewinnen wir etwa gegen den Konrad Daun (1434) innerhalb einer Stadt einen ebenso eindrucksvollen Gegensatz, wie in Nürnberg zwischen der Chormadonna und dem Christophorus von S. Sebald. Einen ebenso eindrucksvollen, aber einen innerlich doch noch anders bedingten. An Wandlungen in einem Künstler ist hier nicht mehr zu denken. An



288. Madonna von Castellaun.

sich entspricht der Typus Castellaun-Kälberau in Nürnberg der Ton-Maria, Vöge Nr. 57, weit mehr. Es ist nicht der Durchbruch eines alten Reichtums in eine neue Sprachmöglichkeit, es ist eine Reaktion: nicht Übersetzung, sondern Abwendung. Eine Art von feinstem Manierismus, jedoch ohne Trübheit. Sicher sind wir hier in dem Jahrzehnt, in dem der Manierismus überhaupt seine schärfsten Züge gewann, in dem des Brunngrabmales, des Mosbacher Epitaphs, in jenem, das das Kronbergepitaph einleitete. Aber dem eben damals so möglichen Gefühl für lange und nur im Winkel brechbare Linien ist ein ganz eigener Ausdruck entnommen. Die Form des Castellauner Kindes kommt an zwei sehr entfernten Figuren am ähnlichsten vor: bei der Severin-Madonna von Passau und bei einer des Weseler Rathauses, die auf der Duisburger Jahrtausendausstellung 1925 zu sehen war. Es ist die gleiche, eigentümliche Winkeligkeit. Aber während der Passauer Meister formzertrümmernd mit geknüllten Fetzen um die Winkelungen gleichsam herumwischt, ist bei der Castellauner das Ganze von einer bewußten, durch eine neue Zucht erreichten Unfähigkeit zum Regellosen, ja beinahe selbst auch nur zur Biegung bestimmt. Die ganze Figur ist steiler als die Freisinger, fester als die Severin-Madonna, durch die Sicherheit des Tektonischen der ersteren weit näher. Gleiche Zeit bei völlig verschiedenem Stammes- und Personencharakter. Dem völlig undurchlässigen Blocke ist hier ein engegefächertes Liniengefieder von kühl



289. Madonna von 1457.
Würzburg, Museum.

strahlender Eleganz angepreßt. Es formt hier und da lange spitzwinklige Dreiecke, vermag aber vor allem auch den Umriß selbst mit einer neu entdeckten Ausdrucksschönheit des stumpfen Winkels eigen zu umlaufen. Diese Madonna ist nicht innerlich dürr, sie hat nichts von unterfränkischer Kargheit und ist im Menschlichen weniger steinig, als etwa der Stil des Kronbergepitaphs erwarten ließe. Sie würde harte prismatische Spelungen nicht zulassen, sie ist langlinig und von metallischer Eleganz. Im Kopfe offenbart sich eine mondige Breite und Weichheit von seltsam zwingender Lebenskraft, etwas von dem fremdartigen Liebreiz einer chinesischen Göttin, eine in dieses neue kristallinisch-straffe Etwas sonderbar fein hineingefrorene Freundlichkeit, die unvergeßlich ist. Man wird sie ebenso wie die ganze eigene Formengrammatik gleichartig in der Kälberauer Madonna wiederfinden — nur daß das Kind hier im Stile etwas fremder (nämlich „natürlicher“) wirkt. (Ob es unversehrt alt ist? Nicht unmöglich.) Jedenfalls finden wir hier in einem schwesterlichen Paare das Zeugnis eines nicht trüben,



290. Bartholomäus im Frankfurter Dome.

sondern fein-verhalten lebenbejahenden Manierismus, wie er so kaum wieder vorkommt. Die Wärme des mittelherrheinischen Madonnengefühls ist eben doch in die temperierte Gesamthaltung, in die manieristische Konsonanz des Linearen mit hineingeborgen. Ein Bronzerelief in Hörstein (Alzenau, Fig. 50) spiegelt noch in einigem den Eindruck dieses Meisterstiles.

In den 50er und 60er Jahren ist dieser Stil vorbei. Eine Madonna in der Laurentiuskapelle zu Miltenberg (Inv. Miltenberg, Fig. 195) scheint zwar im Kopfe noch eine verderbte Erinnerung an den Typus von Castellaun-Kälberau weiterzutragen. Indessen, sie ist ein (überhaupt schwächeres) Stück aus einer ganz neuen Richtung. Diagonales Wogen, ein weiches Sich-Ablösen des Gewandes ist eingetreten. Der Stil, der hier vorausgesetzt ist, tritt freier und besser in einer Madonna der Aschaffener Stiftskirche zu Tage (St. Aschaffenburg, Fig. 37), die etwa in einem Parallelstil zum Kaschauerischen wurzeln könnte. Die Masse ist hier auf ihre Breite behandelt, das eigentümlich vertikale Entlangzeichnen, das bei Castellaun schließlich nur in scharfer Sicherheit dem zwar sehr zitterigen, aber ebenso vertikalen Entlang der Severinerin entspricht, ist einer diagonalen und horizontalen Wölbung der Form gewichen. Was hier noch etwas gesteift blieb, wird (fast genau im Jahre des Sterzinger Altares, nämlich 1457) in einer freundlichen kleinen Schnitzmadonna aus dem Odenwalde, die das Würzburger Museum erwarb, ganz in neu wieder weichen Fluß versetzt. Die Parallele zu Apollonia und Katharina in Sterzing ist auffällig, nur ist die Wölbung der Formen noch etwas voller geworden. Man fühlt, wie protestlerisch der Mainzer Schnitzer von Castellaun-Kälberau dem Alten gegenüberstand, weil er ihm noch so nahe war. Jetzt ist das Protestieren nicht mehr nötig. Die Kurve scheint sich dem weichen Stile wieder nähern zu wollen. Überlegen und verfeinert tritt diese Richtung vom Ende der 50er



Frankensteinsche Madonna in St. Burkard zu Würzburg.

Pincher, Deutsche Plastik

und Anfang der 60er Jahre bei einem bedeutenden Plastiker auf, der uns am Frankfurter Dome und am Nordportal der Justinuskirche von Höchst begegnet. Was er schuf, hat mit dem Manierismus der Bauplastik nichts zu tun. Es ist feinsten Schnitzerstil, der sich jetzt auf den Sandstein überträgt. Und zwar wirklich: kein anderer als jener, der auch der Odenwälder Madonna von 1457 zugrunde liegt. Diese ist ja nur ein kleines, verniedlichtes Dokument einer Bewegung, die in größeren Formen verbreitet gewesen sein muß. (Auch ohne Datum hätte man die Zeitstufe des Sterzinger Altars sicher erkennen müssen.) Auch der Bartholomäus hat die gleiche Undurchlässigkeit des Blockes, die gleiche sanfte Kurvatur des Umrisses; jenes Feingefühl für lange leise Biegungen, das im 5. Jahrzehnt (Castellaun!) sich gerne noch der Winkelbrechung bediente. Statt ihrer jetzt überall eine weiche, leise Aufblähung des Stofflichen; eine gegen die Odenwälder Madonna noch enorm verfeinerte Freiheit beobachteter Brechungen — noch immer aber an einem Block, dessen Eigenstatik die des „Menschen“ noch einfügt (oder ersetzt). Aber nun eine wunderbare Beweglichkeit des Gesichtes, wie sie bisher nur im Sebaldus Christophorus begegnete. Ein reiches Haar, sehr rheinisch (man vgl. besonders die Kölner Haarbehandlung vom Verkündigungengel in S. Kunibert an bis zum Christophorus des Domes und dem von S. Andreas). In dem Kopfe der abgezogenen Haut, dem Attribut des geschundenen Heiligen, eine beinahe hellenistische „Schön-Lebendigkeit“. Um die — früher meist verkannte — zeitliche Stellung dieses meisterhaften Werkes noch genauer festzulegen, können zunächst noch die hl. Onufrius und Antonius vom Nordportale der Höchster Justinuskirche helfen. Sie sind eng schulverwandt, aber ein wenig später. Die Blockgebundenheit ist fühlbar gewichen. Der Heilige rechts vor allem steht ganz anders. Auch ist die beim Bartholomäus nur leise, wie in zartbrodelnden Wellen hochgeblähte Bewegung der Falten tiefer durchhöhlt. Das sind Unterschiede des Stadiums. Sie widersprechen nicht der Identität des Meisters. Bis in Kleinigkeiten ist die Handschrift gleich. (Der rechte Fuß bei Bartholomäus und dem linken Höchster Heiligen; die Spellungen an den Händen der Bartholomäushand und die Kniefalten an der rechten Höchster Figur; vor allem die Kopftypen, die Behandlung des Jochbeins, der hochüberwölbten, eingeschatteten Augen, der Haare.) Sicher — hier haben wir allermindestens die gleiche Werkstatt. Damit läßt sich die Frankfurter Figur schon genauer eingabeln: zwischen 1457 (die Odenwälder Madonna könnte geradezu den Frühstil des größeren Meisters verniedlicht widerspiegeln) und 1468ff. Aber es läßt sich noch mehr sagen. Die Bedeutung des Bartholomäus rechtfertigt ein Verweilen bei der Frage. Der Verfasser sieht hier gewisse Möglichkeiten, die das Handbuch wenigstens als solche künftiger Spezialforschung vorbereitend zu zeigen versuchen muß. Die Aschaffenburger Stiftskirche besitzt zwei hervorragende silbervergoldete Reliquienbüsten. Die des hl. Alexander sieht nach dem 5. Jahrzehnt aus und wird noch ihm — von der Agraffe abgesehen — angehören. Für uns wichtiger ist die Petrusbüste (Inv. St. A. Taf. XII). Eine ins Wunderhafte gehende Metallornamentik umgibt einen Kopf, der sich rein plastisch für die Betrachtung isolieren läßt: und dieser Kopf hat eine unverkennbare Beziehung zu jenem des Bartholomäus; ein wenig schärfer, im Gesamtausdruck ein wenig spießiger, aber in der Grammatik des einzelnen wie in der Syntax weitgehend nahe bis zur Identität des Stiles. Ein Frankfurter ist ihr Meister: „dis. heubt hatt. gemacht. Hans. Dirmsteyn. von. Franckfurt. 1473.“ Nimmt man das eigentlich Plastische allein, so findet man die Haare etwas flacher im Relief, die Faltungen glatter und schärfer, die Nasenwurzel breiter, die Stirne höher, das Ganze steiler, mit anderem Abfall der Schultern, gewiß. Aber es ist ein Reliquiar, das hierarchische Steilheit und Ruhe nahelegt. Es ist ein Petrus, dessen Typus von jeher die höhere Stirne mit der mittleren



291. Portalfiguren von S. Justinus in Höchst.



292. Hans Dirmstein. Petrusbüste. Aschaffenburg.

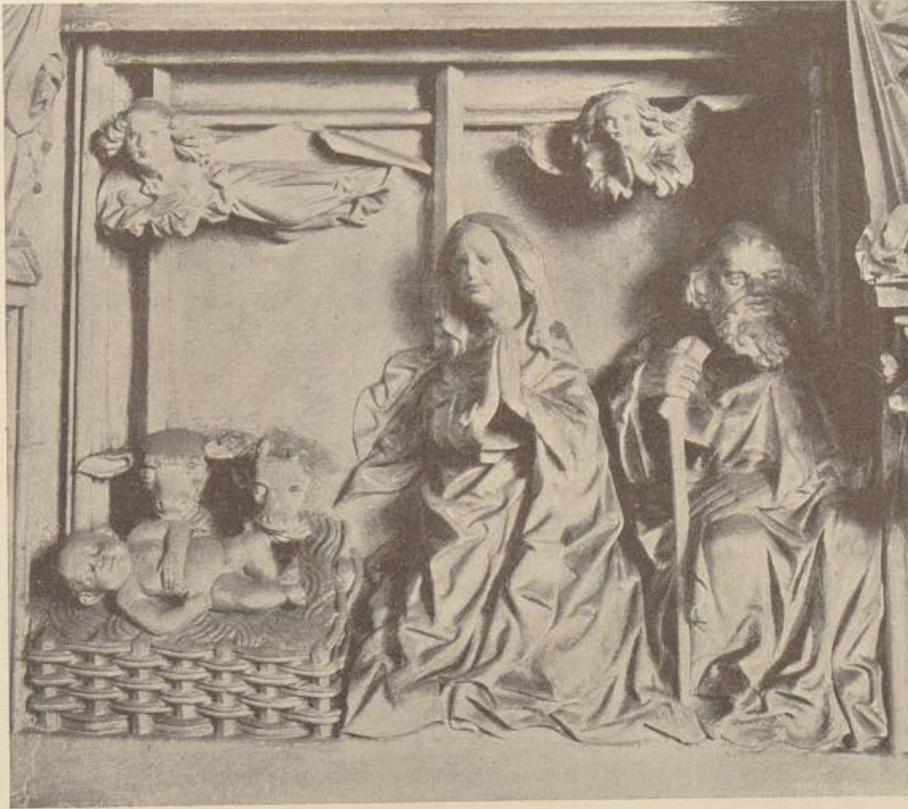
tisch nicht unmöglich, daß der Bartholomäus der erste Ausweis des neuen Jungbürgers gewesen wäre — wenn er auch Steinplastiker war. Nun weiß man zwar, daß auch Hans D.s Sohn noch zu den Goldschmieden zählte, und denkt so unwillkürlich, daß es sich wohl um eine reine Goldschmiedefamilie handeln möge. Allein, nur Goldschmied war Hans D. nicht. 1483 hat er für Arbeiten am Rathause, die 24 Wochen dauerten, eine größere Bezahlung erhalten. (Vgl. den Artikel von Zülch bei Thieme-Becker, Allg. Künstler-Lexikon, wo durch ein ? das Befremdliche dieser Notiz für eine Goldschmied-Vita betont wird.) Nun wissen wir nicht genau, was für Arbeiten das waren. Wir wissen aber zunächst, daß Hans Dirmsteyn damals, 1483, als Maler bezeichnet wird. (Vgl. Wolff u. Jung, Bd. II, S. 175.) Reiner Goldschmied war er also nicht. Von den betr. Arbeiten läßt sich ein Teil vorstellen: es handelt sich um Bemalung und Vergoldung von Ornamenten an drei vorgesetzten Portalen, die noch auf Abbildungen von 1612 erhalten sind. Aber — damit sind 24 Wochen nicht ausgefüllt. Die Möglichkeit bleibt, daß es sich auch um (heute verlorene) Plastik handelte; und die Sicherheit haben wir, daß Hans Dirmsteyn nicht nur Goldschmied war. Der Verfasser bescheidet sich bei der Andeutung — es gibt genug Fälle, in denen eine keineswegs größere Wahrscheinlichkeit schon zu einer Namengebung verführte. Es gibt noch Möglichkeiten genug: vor allem die, daß der Meister der Petrusbüste sich für das Plastische des Kopfes ein Modell vom Bartholomäusmeister machen ließ; auch die gewiß, daß er nur stark von dessen Stil angeregt wurde. Es kommt hinzu, daß die wundervolle Agraffe mit der Madonna an der Petrusbüste (Inv. St. A., Fig. 78) mit dem Kopfe nicht unbedingt

Locke verlangt. Es ist ein Metallwerk, dessen Technik nicht nur, dessen Geschmack und Tradition auch schärfere Formen bevorzugt; es ist ein Werk von 1473, aus der Zeit des Ulmer Chorgestühles. Rechnet man dieses Gegebene ein, so bleibt eine Übereinstimmung, deren Einzelnachweis hier zu weit führen würde, aber von Fachgenossen überprüft werden muß. Das „Spießige“ des Ausdrucks entsteht vielleicht allein durch die breitere Nasenwurzel, die hier einen fühlbaren Keil in die Organisation treibt. Aber sonst ist alles Übersetzung und allengster Anschluß. Das allermindeste, was gesagt werden muß: die Petrusbüste befestigt die Stellung des Bartholomäus in der Frankfurter Kunst der 60er Jahre. Denn sie setzt diesen voraus. Sie ist ein urkundlich gesichertes Frankfurter Werk, das — unbedingt späteren Stiles — die Kenntnis dieses Bartholomäus verrät. Diese Art von Jochbeingestaltung, diese Art konkaver Umrißbiegungen und eleganter Einhöhungen (tiefenplastisch gleichlaufend der zeichnerischen Bewegung der Locken) ist individuell gleichartig. Das ist das Vorsichtigste. Es sei auch gleich das „Unvorsichtigste“ angedeutet. Nicht ganz unmöglich wäre doch, daß Hans Dirmsteyn (ebenso, wie nachweislich Wolfratshauser) nicht nur Goldschmied, sondern überhaupt Plastiker gewesen sei. Vor dem Bartholomäus kann man sich an einen der Ziselierung gewöhnten Feinarbeiter gemahnt fühlen; ein Teil der Besonderheit in beiden Köpfen (auch in dem abgezogenen, der an einen hellenistischen Marsyas, den Bartholomäus der Antike erinnert) kommt zweifellos aus einer fast juwelermäßigen Delikatesse des Details. Man denkt gerade bei dem maskenhaften Kopfe beinahe an einen italienischen Toreutiker. Dirmsteyn war der Sohn des Frankfurter Goldschmiedes Peter D., der um 1440 schon Bürger war. (Es wäre nicht ganz unmöglich, daß dieser Vater Dirmsteyn die ältere Alexanderbüste geschaffen hätte — eine Erklärungsmöglichkeit dafür, daß der Name Dirmsteyn auch dieser literarisch anhängt.) 1462 (oder 1468) hat Hans D. den Frankfurter Bürgereid geschworen. Es wäre theoretisch

stilgleich ist. Ist hier Dirmsteyn selbst, oder einer seiner Gehilfen, ein Spezialist? Auch die ältere Alexanderbüste hat eine geistreich-elegante Engel-Agraffe, die offenbar erst um 1473 (keinesfalls zur Zeit der viel älteren Monstranz) aufgelegt wurde. (Auch dies könnte den traditionellen Namen Dirmsteyn an dem älteren Werke erklären.) Es genügt, das Problem gezeigt zu haben. Die Agraffen gehören stilistisch dem nächsten Abschnitte an. Der fließende Charakter aller Geschichte zwingt, chronologisch zuweilen etwas vorzugreifen. Jedenfalls ist eine lehrreiche Reihe festgelegt: Odenwälder Madonna 1457—Bartholomäus—Höchster Portalfiguren ab 1468—Petrusbüste 1473. Der Bartholomäus gehört den 60er Jahren und gehört der Kunst seines Standortes. Wir dürfen ihn zu den bedeutendsten Leistungen der deutschen Kunst jener Tage rechnen, und es wäre nicht ganz unmöglich, daß glückliche Funde die Verknüpfung mit dem Namen Dirmsteyn festigten oder lösten, jedenfalls klärten. Daß der Bartholomäusmeister am Ende der dunklen Zeit noch ein Jüngerer ist, neue Generation, daß die Lebensdaten Hans Dirmsteyns — so sein Bürgereid in den 60er Jahren — auf ihn passen könnten, darf durch die ganze Reihe als gesichert gelten. Dem großen Steinplastiker aber jetzt schon den Namen Dirmsteyn zu geben, wäre unvorsichtig. Wichtig ist die Festlegung des Stiles, durch den das Gesicht des Mittelrheins einen sehr bedeutenden Zug erhält. Ob die Madonna bei Wilm, Got. Holzfigur, S. 100, Slg. v. Schnitzler in Köln, mittelrheinisch ist, vermag der Verfasser nicht zu sagen. Jedenfalls ist sie ein schönes Stück und ließe sich — 10 Jahre später etwa — aus dem Stil der Odenwälder Madonna fortentwickelt denken. Für den Mittelrhein ist es übrigens nun bezeichnend, daß auch der größere Teil der Grabmalplastik sich dem Manierismus versagt, also an dieser Stelle behandelt werden muß. Gewiß, wir haben für die Zeit um 1440 — die seiner erklärtesten Herrschaft — in dem Aschaffener Kronbergepitaph von 1439 und dem Mosbacher der Pfalzgräfin Johanna von 1444 mustergültige Beispiele, und auch der Madonnentypus Castellaun-Kälberau ist ohne die manieristische Richtung wenigstens nicht denkbar. Dennoch entnahm dessen Schöpfer dem Manierismus ja nur gewisse Abstraktionen und jenes allgemeine Werben um eine neue Gültigkeit der Stilform. Zuletzt war er doch „freundlich“ und von einer feinen Heiterkeit im Strengen. Das ist mittelrheinisch. Vergleicht man mit dem Kronbergepitaph das gleichzeitig datierte des Johann von Neuenhain in Alt-S. Peter zu Frankfurt, mit dem Mosbacher das des Dekans Hermann von Bensheim († 1445) im Mainzer Domkreuzgange, so hat man gleichsam für jeden der beiden strengen Fälle einen chronologisch parallelen, der ihn abmildert. Bei Johann von Neuenhain (Wolff u. Jung, I, Taf. XXV) ist nur das Datum der Frau ausgefüllt. 1439 ist diesmal für das Werk selbst bestimmt maßgebend: Kleine Umbrüche und Verhärtungen, der unteren Partie zumal, bestätigen das Datum auch stilgeschichtlich. Aber im Ganzen ist doch der Stil nichts anderes als eine leise und stetige Abwandlung von jenem des Aschaffener Breydenbach-Epitaphs (I. Teil, S. 204). Das Mainzer Epitaph mag ein wenig schwächer sein; sicherlich aber ist es auch von weniger entschiedenem Willen zur Strenge. Es ist übrigens eine, gar nicht unlebendige, Vorform der bekannten Kreuzigung des Kupferstechers E. S. (L. 31). (Das Epitaph abgeb. Inv. Mainzer Dom, Taf. 81 c.) In die Zeit des Sterzinger Altars führt das schöne, leider arg beschädigte Grabmal des Johann von Rohrbach in der Frankfurter Liebfrauenkirche (Wolff u. Jung, I, Taf. X). Es ist fest datiert 1458, ein Jahr vor dem Tode des Rohrbachs. Es ist im ganzen rundplastisch empfunden und lebenswarm gemeint, mit nur einzelnen energischen Vertikalen und Brüchen. Dem Bartholomäusmeister scheint es fern zu stehen. Diesem etwas näher, jedoch auch z. T. an ein neues Stilstadium heranentwickelt, die Cronberger Grabmäler Walther v. Reiffenberg mit Schwester († 1470 und 1473) und Philipp IV. von Cronberg mit Frau († 1477 und 1464) (Inv. Wiesbaden II, Fig. 96, 103). Die Todesdaten lassen nur einen allgemeinen Schluß zu — „um 1470“. Die Schwester des Reiffenbergers zeigt ein dem Bartholomäus verwandtes statisches Gefühl (man vergleiche das „Stehen“ der beiden), und ein ähnliches Faltensystem in den Brüchen, ist aber schon geschärft. Ähnliches gilt von der Gemahlin Philipps IV., die im übrigen keineswegs mit jener stilgleich ist. (Spitziger und mehr aufgebrochen.) Das Gefühl für Fülle, wie es seit den 50er Jahren hier allgemein wird (Klingelschmitts Datierung der Castellauner Madonna auf 1460 ist natürlich unhaltbar) tritt prächtig zu Tage in dem Liegegrabe der Anna von Lothringen in S. Arnual bei Saarbrücken († 1455). Es gehört allgemein zu einem gleichartigen Stile, wie die Odenwälder Madonna von 1457. In gleicher Richtung sehr bemerkenswerte fortgeschrittene Leistung: das Doppelgrabmal Daniel und Jutta von Mudersbach († 1477 und 1461) in Limburg a. d. Lahn (Inv. Wiesbaden, III, Fig. 77). Die Babenhäuser Grabmäler gehören schon wesentlich dem Stile der 70er Jahre, einem langlinigen und dünnen, wie er in Frankfurt z. B. an dem 1468 datierten Grabmal eines unbekanntes Paares im nördlichen Seitenschiffe der Liebfrauenkirche auftritt (Wolff u. Jung, Bd. I, Fig. 170). Die neue Proportion, die neue freie Gerechtigkeit, mit der die Figur sich herauslösen wird, gut an der Madonna der westlichen Vorhalle von Aschaffener-Stiftskirche zu beobachten (Inv. Stadt A., Fig. 87). Der Vergleich gegen die Odenwälder Madonna und den Bartholomäus beleuchtet noch einmal das Reliefverhältnis der Details zum Block in jenen Werken, das nun aufgehoben wird. „1470“ wird vom Inventar überzeugend datiert. Kurz vor dieser Figur mag die Pietà von Niedermeilingen entstanden sein (Inv. Wiesbaden VI, Fig. 137). Interessante Umformungen des weichen Stiles in dem

hl. Grabe des Frankfurter Domes, etwa Ende der 50er Jahre (Münzenberger, Mittel. Altäre Deutschlands, Bl. 12). Das Stadium etwa des Altares von Oberstadion. Geschärfte Weichheit, wenn der paradoxe Ausdruck erlaubt ist. — Ein leiser Nachklang des in der Zeit der Castellauner Madonna von der Mosbacher Pfalzgräfin so vorzüglich vertretenen Manierismus im Grabmal der Katharina von Isenburg († 1465) in Rödelheim (Inv. Wiesbaden II, Fig. 4). Im nächsten Abschnitte wird auf Tatsachen dieser Art noch einmal hinzuweisen sein. (Vgl. das oben, S. 310 erwähnte Karlstadter Grabmal mit gleichem Todesdatum oder den Kaspar Zeller in Straubing.) Die 60er Jahre gaben den manieristischen Möglichkeiten hier und da eine episodische Neubelebung. — Zum Mittelrhein vgl. noch zwei Figuren der Sg. Schnütgen, einen Bischof (Nr. 1, Taf. 72) und einen Ritterheiligen (ebda Taf. 73, 1). Beide aus den 50er Jahren.

Der Mittelrhein gibt im ganzen ein sehr klares Bild. Der barocken Abwandlung des weichen Stiles scheint er sich ebenso versagt zu haben, wie das benachbarte Unterfranken, in dem erst mit der Burkarder Madonna (Taf. XV) ein rätselhaftes Dokument dieser wesentlich östlichen Richtung, ziemlich spät, erscheint. Dagegen, das ärmliche Verkümmern, den Riemenschneider-Vorklang, kennt er nicht. Der „Manierismus“ von Castellaun-Kälberau ist innerlich viel lebensvoller als der des Johann von Brunn. In den 50er Jahren geht es, offenbar unter der Führung des Bartholomäusmeisters, in eine großzügig-breite Form hinein, die — wieder einmal — dem späteren Multscher parallel und ebenbürtig ist. Und auch der Blick in die 70er Jahre eröffnet sich mühelos. Wie sehr schließlich die Form des Bartholomäuskopfes, der Geschmack am hohen Jochbein, in Frankfurt selbst verbreitet war, mag noch der Rückblick auf den Maria-Schlaf-Altar im Frankfurter Dome beweisen. Auch der Würzburger Marienod zeigt verwandte Züge. Man spürt aber hier eine allgemein westliche Atmosphäre, und es ist nötig, diese auch südlich nach dem Oberrhein zu verfolgen, um von da aus durch die Beobachtung Schwabens die Darstellung der gesamten süddeutschen Kunst dieser Epoche abzurunden. Es ist das Besondere am Oberrhein, daß er zugleich das deutlichste Einfallstor der südwestlichen internationalen Kunst und zugleich die Stelle energischster Umprägung des Fremden in Eigenes, eine der wertvollsten deutschen, eine der deutschesten Landschaften ist. Das zeigte sich in der Epoche der klassischen Straßburg-Freiburger Kunst, wie es sich später, seit den 60er Jahren geradezu überwältigend in der sog. „Spätgotik“ zeigen wird. Für unsere Epoche ist der Oberrhein schon darum wichtig, weil ihm ja die Concil-Städte angehören, Konstanz und Basel. Die Bedeutung der oberrheinischen Malerschule steht längst fest. Die Dokumente der Plastik sind ebenfalls bedeutsam, auch wenn ein berühmter Name wie der eines Konrat Witz hier fehlt. Schon bei Freiburg in der Schweiz, einem letzten, aber immerhin damals noch wesentlich deutschen Posten, war betont worden, daß ein extremer Manierismus hier nicht gut anzunehmen sei. Er sei innerdeutsch. In der Tat ist es ja auch bei Konrat Witz die „Lebensnähe“, die als das neue Gut der 40er Jahre meist zuerst auffällt. Daß jedoch das Gesamtbild der deutschen Kunst, von daher gesehen, einseitig entstellt, daß ihm Wesentliches und Großartiges entzogen wird, darf wohl schon aus aller bisherigen Betrachtung entnommen werden. Diese gab überdies Gelegenheit, auch in Witz keineswegs nur den „Naturalisten“ — sondern ebenso in ihm wie in Jan van Eyck das Besondere einer auch jenseits des „Natürlichen“ wirksamen Stilbildung zu sehen: Vieles von dem, was wir mit dem Namen „dunkle Zeit“ in einer wohl problematischen, doch möglichen Verabredung benannten. Ein Mißgeschick hat uns offenbar des weitaus größten Teiles der oberrheinischen Schnitzplastik beraubt — wenn man nicht annehmen will, die Blüte der Malerei gerade hier habe die Mitwirkung des Schnitzers am Altare überhaupt zurückgedrängt. Daß in der westlichen Kunst an sich diese Tendenz liegt, beweist ja jedenfalls der Genter Altar, der mit voller Konsequenz die Plastik als solche wie etwas Altes in Malerei projiziert. Daß weder Frankreich noch die Niederlande etwas der deutschen Schnitzplastik Ebenbürtiges erzeugt haben, ist sicher. Die immer noch enorm überschätzten flandrischen



293. Geburt Christi im „Schnegg“. Konstanz.

Export-Altäre sind zwar technisch Schnitzwerk, aber durch ihren szenisch-kleinfigurigen Charakter ja als bloße Rückübersetzungen gekennzeichnet.

(Die Kölner Jahrtausendausstellung konnte durch das völlige Abfallen einiger importierter niederländischer Schnitzaltäre gegen die weit großartigere, wirklich plastischere Plastik des Inlandes für jeden Unvoreingenommenen in diesem Punkte erlösend deutlich sprechen.) Um so besser und wichtiger ist die Aussage der Steinplastik. Daß der Würzburger Marienbild mit der gerade im Westen so sehr gepflegten Steingruppenkunst tatsächlich irgendwie zusammenhängt, kann ein Blick auf das hl. Grab von S. Avoild beweisen (Haußmann, Lothring. K. D. Nr. 32). Joseph und Nikodemus gehören bei sonst andersartigem Stile in den Köpfen durchaus zu dem gleichen Typus.

Das entscheidende Dokument aber für die besondere Qualität der oberrheinischen Skulptur, zugleich für ihre Angrenzung an das „Burgundische“ besitzt Konstanz im „Schnegg“ (vgl. Wingenroth und Gröber, Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg usw.). Er steht im nördlichen Querschiff des Münsters und ist 1438—1446 fest datiert. Eine außerordentlich reiche Treppe, deren eigentlicher Zweck wohl immer noch dunkel ist (nach Fr. X. Kraus Reliquienbühne?). An diesem Treppenaufbau, als dessen Meister ein Priester Anthony überliefert ist, finden sich 8 Figuren von Propheten („Patriarchen“) und 4 Reliefs, die in typologischer Parallele Gideon mit dem Fell, die Verkündigung Mariä, Moses am Dornbusch und Christi Geburt darstellen. Kein Zweifel — hier klingt Burgundisches durch, und man wird auch die Multscher-Frage nicht ohne einen Blick auf den Konstanzer Schnegg behandeln dürfen. Wir können den Stil in unserer Terminologie als stetige Abwandlung des Slüter-Stiles ansehen.



294. Madonna von Lippach bei Markdorf.

Nicht viel anders steht etwa Kaschalers Madonna zu den östlichen Schönen — nur daß die Elemente barocker Schlingung bei ihr noch stärker sind. Die plastischen Arbeiten am Schnegg (Wingenroth-Gröber, Fig. 24) sind nicht gleichwertig. Nicht nur, daß die Reliefs derber scheinen — auch die Statuetten sind verschiedenwertig. Es sind solche darunter, die unbedingt mit dem berühmten, immer noch so problematischen Grabmodell Ludwigs des Gebarteten zusammengehören. Das gilt besonders von denen unmittelbar über der Verkündigung. Von ihnen aus könnte auch noch neues Licht bis auf den Frankfurter Bartholomäus ausstrahlen. Auch sein Meister könnte sich in diesem burgundischen Formenkreise umgesehen haben. Das Stadium der Brüchigkeit wie die Proportionalität entsprechen genau dem Datum der Prachtterrasse selbst — der Verfasser kann die Zweifel Dehios an der Gleichzeitigkeit der Skulpturen nicht teilen. Deren beste Stücke stehen zum Stile Slüters in einem Verhältnis, das jenem des Schlüsselfelderschen Christophorus zum weichen Stile vollendet entspricht — wie die Daten selber sich entsprechen. Der Heilige über der Weihnachtsgroupe, derber, „einheimischer“, bezeichnet etwa das Stadium der Pielenhofener Madonna (oben, S. 303). Verkrusteter „weicher Stil“. Die unerhörte, westlichkultivierte, wundervolle Lebendigkeit der besseren Patriarchen besitzt er nicht. Die Reliefs sind „Konrat-Witz-Zeit“, wie man nur wünschen kann. Die Schwebengel mit denen von Multschers „Karg-Nische“ in Ulm vergleichbar. Die Gewänder der Sitzenden von der Faltenfülle Witzscher Sitzfiguren. Etwas stärker ist nur die Schlingung. In den Gesichtern (Joseph) eine gewisse betonte, fast „wilde“ Derbheit, die wieder an den Wurzacher Altar, seine Grundgesinnung wenigstens, gemahnt. Es scheint, daß dieses sehr beachtenswerte Gesamtwerk in der Konzilsstadt durchaus jenes Auftreffen des Burgundisch-Niederländischen auf das Oberrheinische bezeugt, das für die Geschichte der Malerei, bei Moser und Witz, schon feststeht. — Das Stadium vor dem brüchigen Stile des „Schneggs“ kann etwa die steinerne Johannesfigur auf dem Friedhofe von Scy beleuchten (Haußmann, Lothring. K. D. Nr. 26). Weicher Stil im letzten Stadium. — In Basel haben wir als wichtiges Zeugnis unserer Epoche den guten Jakobus auf dem Brunnen der Aleschenvorstadt, wichtig durch das feste Datum: 1453. (Daniel Burckhardt, Basler Festschr., Basel 1901, Taf. LIX Mitte, und S. 352/53.) Auch er zeigt im neuen Jahrzehnt — wie am Mittelrhein — die Beruhigung, das Aufhören der Knitterungen. Ein vornehmes Beispiel für einen frühen Stil der langen Linie, in dem die Zeit der ersten revolutionären Erregung wie nicht gewesen erscheint. — In der Schnitzerplastik gehört jener die Madonna von Lippach b. Markdorf an. Offenbar 40er Jahre. Der Typus der westlichen Schönen ist hier in den Zustand der Verhärtung, Tektonisierung und Trübung hinübergeführt. Das Umbrechen des Kopfes mit Passau-S. Severin zu vergleichen. Von der Nervosität des ostdeutschen Werkes keine Spur — eher eine (weniger qualitätvolle und in keiner Einzelheit ähnliche) Entsprechung zu dem Mainzer Typus von Castellaun-Kälberau. Was aber die Lippacher Madonna besonders bedeutsam macht, das ist ihre unabwegbare Verwandtschaft mit dem schönsten gleichzeitigen Blatte der oberrheinischen Graphik, der Madonna auf der Schlange des Spielkartenmeisters (Abb. 294 und 295). Proportion, Gewandführung, Hände — es ist der gleiche Geist; die gleiche Art, durch diagonal einseitiges Hochwogen der Form die Symmetrie des weichen Stiles zu überwinden. Unmittelbar von hier aus weiter führen die schönen Figuren der Staufener Gottesackerkirche (Kr. Freiburg, S. 469, Fig. 200; Schmitt, Oberrhein. Plastik, Taf. 7). Maria und Johannes von einer Kreuzigung. Etwa die Stufe von Scharenstetten-Oberstadion (vgl. unten bei der schwäbischen Kunst). Bei relativ kurzem, untersetztem Blocke sehr elegante Zusammenfassung ausstrahlender Führungslinien, die schnittig zwischen fein eingewellten Konkaven stehen. Die Sterzinger Madonna Multschers beruht z. T. auf einem sehr ähnlichen Gefühl für straffes Fließen. Die Köpfe aber hier weicher — der Vergleich



295. Madonna auf der Schlange. Kupferstich des Spielkartenmeisters.



296. Magdalena. Sammlung Tischmann.

gegen die rauhere Energie entsprechender niederbayerischer Gestalten (Darmstadt, München, Slg. Amann usw.) eindrucksvoll die gepflegte Lyrik des Westlichen erhellend. Hier ist von einem Weiterleben, von einer Umformung der Schlingenerung, wie sie doch in den Reliefs des Konstanzer Schneggs gelebt, nichts zu spüren. Daß es so etwas dennoch gab, beweist eine prachtvolle Magdalena der Slg. Fischmann-München aus dem Elsaß (Wilm, Die got. Holzfigur, Taf. 105; datiert „um 1500“). Tatsächlich läßt sie sich, ein glänzendes Werk der 60er Jahre, der Zeit der Würzburger Burkard-Madonna, aus dem Stile etwa der Konstanzer Weihnachtsszene ausgezeichnet ableiten. Ein ungewöhnlich feines Spätwerk der Epoche, von schlichter Gesamthaltung und ruhiger Kurvatur, ist die hölzerne Statuette des hl. Remigius in Eschau (Haußmann, Els. Kunstdenkm., Nr. 32). Es ist schwer, hier Verbindungslinien zu ziehen. Die wenigen erhaltenen Werke stehen isoliert. Man kann an die vornehme Ruhe des oben (S. 320) erwähnten Baseler Jacobus denken. Die Haltung der rechten Hand typisch für die Zeit gegen die Jahrhundertmitte — sie findet sich ganz ähnlich bei dem bärtigen Könige des Germ. Mus. Diese Hand ist gleichsam „angeflickt“; man spürt, daß noch kein Gesamtstrom durch die Figur rinnt, der das einzelne Glied hervortriebe. Es ist im Grunde ein ähnliches Symptom — dieses Hoch-Aufgestecktsein des Unterarmes, der wie eine Kerze an einem Leuchter sitzt — wie das beliebte enge Anliegen der Madonnenhände in den 50er Jahren. — Eine lothringische Madonna in Vic (Haußmann, Lothring. K. D. Nr. 31) wird etwa der Sterzinger gleichzeitig sein — vielleicht, daß sie einen oberrheinischen Typus widerspiegelt. Es scheint etwas von der später im Elsaß so herrlich erreichten Aufbrechung der Gestalt hier schon zu stecken. Sollte Demmler (Jahrb. d. Pr. Kunstsamml. Juli 1925) mit der



297. Figuren vom Grabmal Ludwigs des Gebarteten.

verwandten, ebenso klar zu machen, wie das nahe Verhältnis zum burgundischen Westen. Die westliche Kunst strahlt, wie nach dem Mittelrheine (Bartholomäusmeister), so auch nach Schwaben aus. Und es ist auf jeden Fall gut, diesen einen schmalen aber wichtigen Verbindungsstrang zunächst bloßzulegen, noch ohne Rücksicht auf die Multscher-Frage. Es ist verständlich, daß diese die Forschung über Schwaben beherrscht. Es handelt sich um einen großen Meister, aber es ist zugleich der Zufall der Namensüberlieferung, der nun auf alle Beobachtungen drückt, ja für viele Augen die ganze Epoche zur „Multscherzeit“ macht, so wie es einmal eine „Riemenschneiderzeit“ gab, deren Begriff ebenfalls, verschleiern und abtötend in der Wirkung, aus dem Zufall der Erhaltung kam. An das Problem Multscher stößt man nun freilich in Schwaben wirklich sehr oft. Es fragt sich, wieviel daran die Leiden der Forschung Schuld tragen. Aber das Handbuch hat das Recht, die allgemeinen Linien zunächst um des allgemeinen Geschichtsbildes willen zu ziehen. Das Monographische wird seinen Anspruch früh genug zu melden wissen; und Multscher wird gewiß als ein Großer, doch immerhin als einer von Mehreren in Schwaben, als einer von Vielen in Deutschland erscheinen — die bisherige Betrachtung hat absichtlich zuvor das enorme Material anzudeuten gesucht, das die Epoche und nicht nur den Einen, jenen vielmehr in ihr, charakterisieren hilft. Es sei zunächst von jenem westlichen Einstrom die Rede, und es sei betont, daß es sich keineswegs um eine Befruchtung der ganzen schwäbischen Kunst handelt, sondern wirklich um einen schmalen Einzelstrang.

Er führt von der Kunst des Konstanzer Schnegg zurück zu dem wundervollen Grabmodell Ludwigs des Gebarteten im Münchener Nat.-Mus., für dessen Entstehung in Ulm Erwägungen sprechen, die damit wenigstens noch nicht von vornherein etwas für eine Zuschreibung an Ulms uns bekanntesten Meister besagen. Das vielbeachtete (durch Leonhardt zuerst, und später sicher durch viele andere dem Multscher zugeschriebene) Modell, ein Glanzstück der Feinplastik, läßt sich mit weitgehender Sicherheit durch die Inschrift auf 1435 datieren. (Vgl. den neuen Katalog des Nat. Mus. Nr. 221, mit genauer Angabe der urkundlichen Grundlage und der polemischen Literatur.) Der in Paris erzogene Ludwig VII., von 1413—1443 bayerischer Herzog, hat genaue Anweisungen für sein Grabmal

Anschauung einer bisher für niederrheinisch geltenden kleinen Buchsbaummadonna des Berliner Museums als Frühwerk des Dangelshaim-Nördlinger Meisters recht haben, so hätten wir für den Oberrhein noch ein weiteres Werk später dunkler Zeit gesichert. Doch dieser problematische Fall gehört einem nächsten Abschnitte. — Sicher dagegen für unsere Epoche das hl. Grab in Neuweiler — kaum später als 1460. Mit einer Pietà in Kippenheimweiler ist die Grenze der nächsten Epoche, und zwar von der Stilstufe der elsässischen Magdalena bei Fischmann her, erreicht. Sie hat den unten zu besprechenden „Typus von 1460“, der als ein letztes Ergebnis der dunklen Zeit, als Einleitung einer neuen mit den alten Traditionen des Vesperbildes gründlich aufräumte.

Die Ausbeute am Oberrhein ist nicht groß. Die Inventarisierung läßt uns im Stiche. Was bekannt, ist in gewissem Grade zufällig. Doch genügt es, den Gegensatz zu dem nicht weniger gepflegten Stile des Ostens, dem melodiereicheren und krauseren und immer noch national



298. Schmerzensmann.
Ulmer Münster.

hinterlassen. Es wurde niemals im Großen ausgeführt. Aber jene Anweisungen sind am Modell genau verfolgbar. Die Abb. 297 gibt wichtiges Detail. So sicher es ist, daß der heraldische Geschmack gerade bayerischer Grabplastik (vgl. I. Teil, S. 182f.) in dieser Richtung wundervoll entgegenkam, so sicher scheinen nun allerdings französisch-niederländische, „burgundische“ Erinnerungen des Bestellers (und des Künstlers!) das eigentliche System veranlaßt zu haben. (Der Katalog erinnert z. B. an das Grabmal des Robert von Quinghien, † 1429 in Tournai.) Es ist zuzugeben, daß manches an den schönen Engeln, ihr lang in stumpfen Biegungen schleifendes Gewand vor allem, an die wenigen noch vergleichbaren Reste von Multschers Kargnische gemahnt (s. unten). Doch möge das noch zur Seite bleiben, weil nicht dieses das zweifellos Westliche ist. Wo jenes auftaucht, da ist das stilistisch Nächste der Schnegg, d. h. das Beste seiner Figuren. Der Patriarch über dem Verkündigungengel dort ist wie ein Bruder des Gottvater vom Gnadenstuhle. Die anatomische Durchbildung des Crucifixus fällt aus dem Rahmen üblicher deutscher Kunst überhaupt heraus — am nächsten kommt ihr jedoch in Ulm der Schmerzensmann der Münster-vorhalle von 1429. Fremd wirkt im Modell auch die Gestalt des Adorierenden — eine ähnlich gedachte, derber ausgeführte kommt wieder am Schnegg, in dem Gideonrelief, vor. Die gefiederten Engel werden wir



299. Schmerzensmann.
Ulmer Münster.

besonders in der folgenden Epoche am Rheine wiederfinden. Auch sie scheinen nach dem Westen zu weisen. Aber im Kopfe des Gottvater ist nun gleichzeitig ein deutsches, ja ein ulmisches Ideal wirksam. Wieder ist der Schmerzensmann von 1429 zu nennen. Neben ihm aber vor allem die besten der Rathausfiguren, heute im Ulmer Gewerbemuseum. Der Kaiser und die Kurfürsten — das sind nicht gleiche, aber verwandte Köpfe, so wie die pralle Lieblichkeit der Engelen in den Knappen wiederkehrt. Es sind Figuren, die schon durch die Rüstung auf die Zeit des Freisinger Sigismund festgelegt sind, höfische Gestalten, — wie ja auch der Gedanke der Wappenhalter an Wien (Bischofstor) und darüber hinaus an Paris erinnert (I. Teil, S. 63). Nicht nur, daß wir hier höfische Kunst der Sigismundperiode haben, ist sicher. Es ist ein westlicher Hauch unverkennbar, und es ist ferner äußerst wahrscheinlich, daß der Meister des Grabmodells wirklich der der Rathausfiguren ist — wir werden sehen, daß die wichtigste Komplikation im Multscherprobleme von dieser Annahme her erzeugt werden muß. Gröber hat diesen längst bekannten Zusammenhang zugegeben, daraus aber einen Meister für sich gemacht, dem er nun ein Werk einer gänzlich anderen Epoche, ein Grönenbacher Grabmal von 1482 (!) zuweist (Buchner-Feuchtmayr, Beitr. z. Gesch. d. deutsch. K., I, S. 84). Das letztere scheint dem Verfasser ohne über-

zeugende Kraft. Aber fragen wir nach der Richtung. Wir sehen einen offensichtlich deutschen, ulmischen Meister der jedoch ohne den burgundischen Kulturkreis nicht erklärlich ist. Er besitzt jene eigentümliche „Gewecktheit“ des Westens, jene eigentümliche gepflegte Natur-Sucht, die ihren Träger gegen alles übliche Stachelige, Gequälte, alles Ratlose isolieren mußte, das die deutschen Kämpfer um eine neue Abstraktion, die Schöpfer der Antiformen des weichen Stiles, beseelte. Seit dem Wiener Wappenhalter ist ein so drolliges Leben, wie das des rechten Ulmer Knaben uns nicht begegnet. Von der Atmosphäre der „dunkeln Zeit“ ist hier rein nichts. Dieser kecke Knirps ist eine westliche Droherie, von einem Deutschen humorvoll wiedergegeben. Aber auch der Schmerzensmann mußte schon genannt werden. Ein erstaunliches Werk für 1429. Für seine Faltensprache im einzelnen werden wir an Roggenbeuren eine urschwäbische Parallele finden. Und eine Verbindungslinie geht wohl (über die Parler hin?) auch nach Figuren wie dem sächsischen Kurfürsten des Bremer Rathauses hin (I. Teil, S. 133), Figuren, die ja thematisch und als Formgelegenheit wieder zu denen des Ulmer Rathauses ihre Beziehung haben. Dort ist das Problem des Herausströmens aus dem hinterfangenden Gewande (es ist kein eigentliches Heraustreten) vorgebildet. Indessen, der Klang der Gliederbewegung ist in dem Schmerzensmanne anders geworden, herber, voller Verzicht auf „hübsche“ Begegnungen von Linien. Dieser rutscht gleichsam nach vorne und zugleich auseinander. Und so entsteht etwas (gewiß auch in rein deutschem Sinne) Dissonierendes: eine protestlerische Form. Aber sie ist aus einem leidenschaftlichen und ganz ungewöhnlichen Erlebnis auch der plastischen Tatsachen gewonnen — ganz so überraschend wie für spätere Stufe der Badener Crucifixus Nikolaus Gerharts. Man denke noch einmal an den wohl gleichzeitigen, auch vergleichbar schlanken Schmerzensmann der Münchener Frauenkirche (I. Teil, S. 180), an die strahlende Gloriole von Falten um seine „angenehm“ repräsentative Gestalt. Wieviel Rebellion dagegen in dem Ulmer Werke, das rein in der Proportion, etwa des Kopfes, gar nicht so verschieden ist. Aber diese Rebellion ist nicht ausschließlich die übliche deutsche, in der wohl auch neue „Natur“, vor allem doch aber eine rabiat gewollte neue Abstraktion von Form, ein überberedtes, außer-„natürliches“ Zuviel (wie z. B. in den Bildern des Wurzacher Altares) gewollt wird. So zahllos des Nüancen rein deutscher Kunst damals sind — nirgends treffen wir diese Gläubigkeit an die „Natur“, wie sie in den Armen, dem Thorax des Schmerzensmannes von 1429 auftritt. Der Verfasser ist der letzte, eine absolute Überlegenheit dieses Wollens und damit überhaupt westlicher oder italienischer Kunst zuzulassen. Die Tatsache des fremden Einschlages sollte aber zugegeben werden. Wo aber ist nun dieses im damaligen Deutschland ungewohnte Interesse an anatomischen Problem des Körpers am ähnlichsten? Zweifellos im Kruzifixus des Münchener Grabmodells. Und auch der wunderbar schmale Kopf, ein deutscher Kopf ohne jeden Zweifel, hat seine Verwandten am Ulmer Rathause wie an dem Grabmalentwürfe. Stellen wir zunächst also fest: Der Kunst des Konstanzer Schnegg stimmungsverwandt und irgendwie allgemein verbunden, tritt uns in Ulm ein persönlicher Stil entgegen, der den Schmerzensmann von 1429, das Modell von 1435 und die besten der Rathausfiguren verbindet. Wir haben hier einen großen Meister der 30er bis 40er Jahre. Fragen wir noch nicht, ob es Multscher sein kann. Hüten wir uns vor allem davor, eine endgültige Entzündung des Schwäbischen an Fremdem anzunehmen. Blicken wir, nachdem zunächst diese Gruppe zur Seite gerückt, nach der Aussage der gleichen Epoche und ihrer nächsten Folge in der typisch schwäbischen Plastik — um dann, bei Multscher angelangt, gewiß noch einmal diese Gruppe heranziehen zu müssen. Für das Bild der schwäbischen Kunst steht eine kleine Reihe von Daten zur Verfügung. Das dünne Gerüst muß sichtbar gemacht werden. 1427 („laut altem Zettel an der Rückseite“) soll die Madonna des Meisters Greczinger in Laiz entstanden sein. 1429 — so soll unter dem Ulmer Schmerzensmanne gestanden haben. 1433 — etwas gänzlich Unanfechtbares — hat Hans Multscher (seit 1427 Bürger von Ulm) die Kargnische des Ulmer Münsters „manu propria“ vollendet. 1438 der Altar von Berghofen. 1442 der von Zell bei Staufen mit Signatur des Hans Strigel von Memmingen. 1445 ein Epitaph in Drackenstein. 1456 der Palmesel in Wetterhausen. 1458 die Altäre von Oberstadion und Sterzing. Schließlich noch 1466 und 1469 die von Rothenburg o. T. und Tiefenbronn. Das ist das Gerüst. Eine außerordentliche, verwirrend große Menge von Schöpfungen ist ihm einzubauen. Es finden sich in der Frühzeit nebeneinander in neuen, schwäbischen Nüancen alle uns bekannten Möglichkeiten. Für die aufdringliche Konsonanz in manieristischem Sinne z. B. eine Kreuzigung in Göppingen (B.A. Göppingen, S. 33), ein schwaches Werk verlegener Steinmetzkunst. Der gleichen Technik und sehr ähnlicher Gesinnung angehörig der Veranus in Herbrechtingen (O.A. Heidenheim, Abb. 172). Eine kältende, aus dem Rauschen gefrorene Geometrisierung des weichen Stiles — der größte Gegensatz zum Westlich-Lebendigen. Aber Schwaben hat auch sein eigenes, meist lyrisch-sanftes, klares Verhältnis zu diesem. Es sucht auf manchen Wegen aus der alten Melodik loskommend es neu zu erreichen. Die Laizer Madonna Greczingers (Baum, Got. Bildw. Schwabens 44) läßt sich unmittelbar von einer Madonna aus der Illertisser Gegend in Stuttgart ableiten (Katal. Stuttg. Nr. 36). Es handelt sich um die Verwandlung des alten Horizontaltypus, bei dem das Liegen des Kindes mit der Symmetrie der Hängefalten die Formenbasis und den Rahmen für eine voll-weiche Lieblichkeit ergab. Diese Lieblichkeit wird hier schon auf-

gegeben, und mit ihr das formale Gerüst. Es wird gleichsam das alte System bei schmalerem Kontur in die Vertikale hinauf- und hinübergeschaukelt. (Der Vorgang wurde hier zuerst gelegentlich der frühen Halberstädter Figuren geschildert, vgl. oben S. 262f.) Bei Greczinger liegt das Kind bereits „aufwärts“, und ein leises Schütterren und Schlingern rieselt durch die Figur. In anderen Fällen scheint es, als sei man überhaupt am weichen Stile vorbei zum Neuen gegangen. In der reichen Folge von Trauergruppen (vgl. I. Teil, S. 191f.) ist die aus Roggenbeuern in Rottweil bereits auf Schmalheit und eine Verschärfung des Linearen eingestellt, wobei gleichsam das Formale eintrocknet. Diese — der Greczingerschen entgegengesetzte — Lösung des gleichen Problems liegt offenbar in der Gammertinger Madonna (Frankfurt, Liebighaus) vor. Die Figur ist, wie betont werden soll, problematisch. Sie erinnert auffallend an das 14. Jahrhundert und kann doch nicht gut gerade dessen früherer Epoche entstammen, der sie am ähnlichsten scheint. Der Kopftypus dem der Herlazhofener Mantelmadonna in Aachen verwandt. Das Ganze doch wohl anknüpfbar an die bei Roggenbeuern sichtbar werdende Bewegung. Es ist eine in Schwaben erstaunlich früh einsetzende „zweite Gotik“, auf der vielleicht auch Multscher mit einem sehr wesentlichen Teile seines Werkes beruht. Eine Vertikalisation, die den weichen Stil ignoriert, nicht abwandelt. Ein Wegtrocknen zugleich aller weichgebogenen Linienzüge — aber keineswegs irgendwie ein Manierismus. Das Verarmen des Linearen kann an das späte Vierzehnte gemahnen — was aber dableibt, ist doch späteren Geistes. Geist des frühen 15. Jahrhunderts, aber am weichen Stile gleichsam vorbeisehend. Als Beispiel leiser Abwandlung des noch innegehaltenen älteren Systems in sich sei dagegen der alabasterne Christus einer Marienkrönung in Schloß Zeil (O.A. Leutkirch, Tafel im Württemb. Atlas ohne Nummer) genannt. Unter den Gruppen Trauernder geht die von Owingen (Hohenzollern) auf größere Steilheit und härtere Knickungen aus; die von Mühlhausen a. Neckar (Neckarkreis, S. 154, Katal. Stuttgart, Textfigur 45) schon in den breiteren, neue Regellosigkeiten gestaltenden Stil der 50er Jahre. Aber in der Richtung Roggenbeuern-Gammertingen läßt sich auch die Faltengebung am Ulmer Schmerzensmanne begreifen. Sein Datum erlaubt vielleicht, auch Roggenbeuern noch dem Ende der 20er Jahre zuzuweisen, ebenso Gammertingen in zeitlicher Parallele zur Madonna Greczingers.

Ringsum sieht man nun in Schwaben ganz anderes. Die Kreuzträger von Ödheim (Stuttgart) und Herlazhofen (Berlin) geben zwei verschiedene Stufen eines anders nuancierten Willens. Der Ödheimer (Baum, Gotbildw. Schw., 62) läßt sich schließlich aus dem Stile von Roggenbeuern herausentwickelt denken. Überschmal, leidenschaftlich, „häßlich“, aber wesentlich mit Mitteln abstrakter Linienggebung wirkend — viel lebensferner als der Ulmer Schmerzensmann und auffällig verwandt jenem des Speyerer Reliefs (Abb. 238). Der Herlazhofer (Baum, ebda, 63) untersetzter, breiter, hier und da Schlingerungen andeutend, offenbar schon Anfang der 50er Jahre. Der Gesinnung, dem Ethos nach ist dem Ödheimer Kreuzträger der sitzende Schmerzensmann aus Mattenhaus vergleichbar (Katal. Stuttgart 43). Typisch 1440. Manieristische Gesinnung. Gleicher Zeitstufe, aber nahe der eigentümlichen Neutralisation des Seelischen, die der „Problematiker“ Konrat Witz seinen Menschen gab, auch Witzscher Proportion und kantiger Behauheit der Form vergleichbar ein stehender Heiliger aus Reutlingen (Katal. Stuttg. 73). Sicher nicht lange nach 1440, von einer gewissen schwäbischen Behaglichkeit übrigens. Die Kugellocken vergleiche man besonders mit bayerischen Figuren (s. oben S. 297). Derb-weiche Breite gleichzeitig in dem Epitaph Westerstetten zu Drackenstein von 1445. Diskrete Züge manieristischer Konsonanz werden hier in eine wohlige Plastizität eingefangen, die nur durch ihr Angrenzen an absolutes Volumen, ihre massive Ausdehnlichkeit an den tektonischen Zug in den Jahren des Freisinger Altares erinnert. Gerade in Schwaben geht besonders vielerlei nebeneinander hin. Die Madonna von Reichenbach (Geislingen, S. 146) ist innerlich nahe der bayerischen von Höhengabraching (oben S. 295). Steif, „götzenhaft“, voller Parallelschürzungen, die aber hier jedesmal deutlich zerknickt und gebrochen sind — spröde Schlingerung auf steilem Blocke; in der Einzelform so wie bei den Darmstädter Trauernden aus Niederbayern (oben S. 297) oder bei der Schrambacher Madonna in Tirol. Offenbar 40er Jahre. Dies darf bewußte Revoltierung weichen Stiles genannt werden, also zugleich etwas diesem geendeten Stile an Abstraktheit verwandtes — in reinem Gegensatz zur Richtung des Ulmer Schmerzensmannes, in der wirklich Naturalistisches am weichen Stile vorbeisehend läßt — Ignorierung dort, nicht Gegenform des Alten. In Schwaben ist übrigens auch eine Parallelförmigkeit zu der schönen Madonna von Trens in Tirol (oben S. 294) bekannt gewesen. Den Beweis liefert eine schwäbische Figur in Aachen (Schweitzer, Taf. 11 links). Völlige, steile Geschlossenheit des Kernes, Verhüllung der Gestalt in einem Panzermantel weniger Vertikalen. Geknickte Stauung unten; und das Kind, hochgerutscht, in winkliger Biegung an das steile Haupt der Mutter herangeführt. Der Aachener Madonna nahe die von Krummwälden (O.A. Göppingen, Abb. 110). Aber etwas Neues: gleichsam die Aufbrechung der verhärteten Kruste, damit der alte Gegensatz von Stand- und Spielbeinseite (seit dem weichen Stile und auch bei Trens-Aachen verundeutlicht) wieder deutlich. Die Querschürzungen schwer und hartbrüchig. Keine hohe Qualität, aber ein lehrreicher Typus. Eine Alabastermadonna des Germ. Mus. (Josephi Nr. 37) gehört ihm gleichfalls an.



300. Hans Strigel, Altar von 1442
in Zell bei Staufeu.

Man wird ihn den früheren 40er Jahren zuschreiben dürfen. Hier tritt uns nun aber auch ein datiertes Werk der Schnitzkunst entgegen: der Altar von Zell bei Staufeu, 1442 von Hans Strigel aus Memmingen. Der ebenfalls aus Zell stammende, dem gleichen Meister zugeschriebene kleine Altar des Münchener Nat.-Mus. (Neuer Katal., Nr. 204) zeigt eine einzige plastische Figur zwischen gemalten Flügeln, eine Madonna, die nach dem Katalog jener des Berghofener Altares von 1438 näher stehen soll. Der Verfasser stimmt so weit bei, als er unmittelbare Beziehungen zu dem urkundlich vom Meister Hans stammenden Altar in Zell selbst (Abb. 300) überhaupt nicht entdecken kann. Die Madonna im Nat.-Mus. bedeutet eine der direktesten Abwandlungen des weichen Stiles. Sie ist noch in dessen Grundform, im Typus der Ulmer „Hartmann“-Madonna, mit der größten Ausladung in der Mitte, das Kind schon schräger freilich als in Ulm. Die Umsetzung nach dem neuen Vertikalismus liegt jedoch nur in einer schärferen Verkantung der Faltenrücken. Auch im Kopfe noch die Symmetrie der Faltengehänge (vom Kopftuche) ganz entsprechend um eine kaum merklich abgewandelte Gesichtsform gelegt. In dem gesicherten Werke Strigels von 1442 dagegen ist das ganze System neu — hier ist eine wirkliche Gegenform des weichen Stiles. Unter den Nebenfiguren — hier ist der in Schwaben beliebte Dreiklang der Gestalten im Schreine durchgeführt — ist die linke deutlich von dem Gewandtypus der Reichenbacher Madonna abgeleitet (deren Rolle noch weiter zu verfolgen sein wird). Es ist die gleiche, gleichsam wackelige und spellige, nervös protestlerische Zerbröckelung der Linien. Nur biegt sich, kompositionsbedingt, der Oberkörper nach der Rahmenseite, als Anschwung. Die rechte gar völlig vertikal geschrafft, vergleichbar dem manieristischen Brunngabmale in Würzburg, mit jähher Umknickung an der Basis. Die Gottesmutter selbst, größer als die seitlichen Heiligen (auch das ist typisch) ist vollends eine totale Umkehrung aller Prinzipien gegenüber dem Zeller Altar in München. Ohne eine so völlige Aufhebung (oder, an anderen Stellen, Ignorierung) des weichen Stiles wäre auch die Sterzinger Madonna nicht denkbar. Die Gleichheit der Zeitstufe mit dem Freisinger Altar verrät sich am ersten noch im Kopfe, der allein schon die Fremdheit gegen die ältere Zeller Madonna in München vollendet illustriert. Die dort, wie überall im weichen Stile, verdeckten, von Faltengehänge überklungenen Ohren freigelegt (typisch für fortschreitende dunkle Zeit), mit „unschöner“ Deutlichkeit die Verselbständigung des körperlichen Gliedes, die Zerbrechung des alles durchfließenden Zusammenhanges ununterbrechlicher Linienführung beweisend. Ein völlig neues, breites Gesicht, in dem viel Zukunft steckt: Oberstadion, Scharenstetten, selbst Landsberg a. Lech, also nach einer verbreiteten Ansicht „Mulscher“, und zwar späterer. Das Schleierruch im Bogen oben herum-, statt den Seiten entlang geführt. Die Trennung des Gewandes vertikal, nicht horizontal, mit mannigfachen schiefen und brüchigen Versetzungen — stärker, aber in gleicher Richtung als am Halberstädter Bartholomäus. Wenn in beiden Zeller Werken der gleiche Meister zu uns spräche, so müßte eine grundstürzende Veränderung diesen in zwei nacheinander folgende Ichs gespalten haben (was freilich theoretisch nicht undenkbar sein mag. Zu vergessen ist auch nicht, wie bei allen Personenfragen, die Problematik des Werkstattstückes überhaupt. Schließlich war Strigel auch „Maler“). Von dem signierten Altarwerke aber laufen Fäden weiter. Eine Magdalena des K.-Fr.-Mus. in Berlin zeigt die Konsequenz, wie sie etwa in der ersten Hälfte der 50er Jahre sich denken ließe. Schon ist hier der Name Mulscher laut geworden, der beständig bei schwäbischen Forschungen verwirrend einklingt. Unleugbar besteht eine leise Beziehung der Berliner Magdalena zu der (allgemein Mulscher zugeschriebenen) Barbara aus Heiligkreuztal (s. unten). Sie liegt im Kopfe und hier und da im Gewande. Möglich, daß die Figur unter Kenntnis Mulscherscher Formen entstanden ist. Aber das sollte nicht blind dagegen machen, daß hier eine härtere Richtung spricht, die man bei sehr weitem Augenmaße schon in der Münchener Madonna aus Zell aufdämmern sehen kann,



301. Magdalena. Berlin,
Kaiser-Friedr.-Museum.

dann aber besonders im Zeller Altar von 1442 (auch der Reichenbacher Madonna) erkennt: Die größere Nähe zur splitterigen Formgebung des Manierismus sollte allein genügen, die Distanz zu bestimmen. Es scheint sich sogar um eine spezifisch allgäuische, nicht ulmische Schule zu handeln. Eine andere Magdalena, aus Wörishofen, früher in der Sig. Oertel (Demmler, Katal. Sig. Oertel, Taf. 60), jetzt in Stuttgart, gehört mit der Berliner Namensschwester eng zusammen, ist aber noch deutlicher auf Strigels Madonna aufgebaut. Hierher gehört auch noch (und nicht nach „1480“) der stehende Heilige der Sig. Strauß in Köln (Wilm, Got. Holzfigur, Taf. 95). Die eigentümliche Schmiegsamkeit, die an den allein gesicherten Werken des reifen Multscher, an den Sterzinger Figuren, auffällt, fehlt hier überall. Dieser Schmiegsamkeit schon näher,



302. Magdalena aus Wörishofen.
Stuttgart.

obwohl keineswegs schulverwandt, die Madonna von Ehingen (O. A. Ehingen, Taf. 2). Wohl auch Mitte der 50er Jahre, bei minderer Qualität etwa der Odenwälder Madonna von 1457 parallel. Es muß auffallen, wie stark betont wieder der Kontrapost bei der Ehingerin ist (in der Berliner Magdalena fehlte er noch), wie sehr wieder im Sinne des Vierzehnten die Gabelung der Falten in der Hüftgegend betont wird. Feiner noch eine Dorothea in Sigmaringen (Bildwerke der Hohenzollernschen Sig. Sigm. 1925, Taf. 9). Sie führt zugleich in die Nähe einer anderen Gruppe von Multscher selber fremden, aber ihm gleichzeitigen und vergleichbaren Schöpfungen. Eine selbständige Gruppe: der Ehinger noch am nächsten, aber viel frischer und lebenswürdiger die kräftige Madonna in Rot (O. A. Laupheim, Abb. 140). Ulmer Gegend, aber gar nicht „Multscher“! Daneben jene von Oberopfingen (O. A. Leutkirch, Abb. 72) und von S. Wolfgang (ebda, Abb. 76). Die erstere noch etwas zurückerinnernd an die noch völlig „weiche“ tönernen von Buxheim (Gertrud Otto, D. Ulmer Plastik d. frühen 15. Jahrhunderts, Abb. 18). Eine lachende, pralle Plastizität und eine merkwürdig „klassische“ Straffheit eleganter, schwungvoller Linienführung auf breiter, untersetzter Körpermasse eignet allen diesen Figuren. Es ist eine Stimmung, wie sie in Bayern an einem offenbar doch nur dorthin verirrt, dort fremdartigen



303. Madonna von Pondorf.

alten Sinne der Schönen Madonna setzt sich hier durch. In der Spätzeit weichen Stiles wird sie in diesem Gebiete von der feinfühligsten Madonna zu Orsenhausen (O.A. Laupheim, S. 107) schon (und noch) vorgetragen. Sie erscheint in der mit Öpfingen gipfelnden Gruppe durch neue Naturbeobachtung gegangen, aber — in unmittelbarer Rückverbindung nach dem Buxheimer Typus — vorbei an aller manieristischen Verdunkelung, allem Rätlos-Stacheligen und Gequälten der Übergangszeit — als wäre es nie gewesen. Die liebliche Schönheit der Köpfe, die Durchbildung des Kindes, namentlich bei dem Spätwerke in Öpfingen, ist eigentlich Multscher durchaus ebenbürtig. Wieder ein vollwertiger Meister — und wieder ein anderer als der immer wieder heraufbeschworene Ulmer. Mit der Landsberger Madonna (s. unten) nimmt es die Öpfinger schon auf. In ihr besonders bemerkenswert die straffe, aber spärliche Strahlung der Längslinien im Unterkörper — ein völliges Durchstreichen aller alten Melodik —; die Bedeutung der faltenfreien Intervalle und die raffinierte Gegensätzlichkeit der regellosen, weich-brüchigen Formgeschiebe von der Hüfte aufwärts. Offenbar Anfang der 60er Jahre. Durch die Fortgeschrittenheit der Einzelformen setzt sich die Öpfinger von den drei anderen sehr fühlbar ab, nur die von Rot zeigt leichte Ansätze zu der eigentümlichen Freiheit des Details, das gleichwohl einem kristallisch klaren Gesamteindruck dient. — Noch mehr in das Knitterige gedeutet, gelangt, in einen brüchigeren und herberen Geist versetzt, erzeugt ein ähnlicher Grundgedanke die kleine (noch etwas spätere) Alabastermadonna aus der Wallfahrtskirche auf dem Heerberg (jetzt Weinsberg, Kernerhaus). Hier klingt Fränkisches ein. (Das Kind bekleidet, was in Schwaben seltener.) Von einer anderen Seite her läßt sich eine ganz andere Vorstufe für die Heerberger konstruieren: die von Rupertshofen (O.A. Ehingen, S. 196). Hier ist es die

Werke, der Verkündigungsmadonna von Pondorf (B.A. Regensburg, Fig. 94) entgegnet, einem Werke aus „Kunststein“, das namentlich mit der Oberpfinger Maria Verwandtschaft zeigt. Die straffe „zweite Gothik“, die in dieser persönlich vollkommen anders, breiter empfundenen Gruppe auftritt, beweist, daß Multscher absolut nicht (wie oft behauptet wird) in seiner Zeit ein eigentlich Rückständiger war. Im Gegenteil, sein Typus wie jener eben genannte, entspricht dem von „Nabburg“, wie wir ihn aus der Oberpfalz kennen, als schwäbische Parallele. Ein reizvolles Spätwerk der eben genannten Werkstatt — um eine solche scheint es sich bei Rot, Oberpfingen und S. Wolfgang zu handeln — ist offenbar die Madonna von Öpfingen (Katal. Stuttg., Textfigur 61, Donaukreis, O.A. Ehingen, Taf. 15). (Unsere Abb. 304.) Eine urschwäbische „Schönheit“ und fruchtbar pralle Fülligkeit, eine Lieblichkeit im



304. Madonna von Öpfingen.

durchgehende, mildgebogene Schlankheit, die wieder eine gänzlich andere Parallele zum Typus Nabburg bildet. Die Vorstufe von Rupertschhofen aber ist deutlich in der Schreinmadonna von Westgartshausen (O.A. Crailsheim, Taf. ohne Nummer im Atlas z. Württ. Inventar).

Erinnern wir uns dagegen noch einmal des Zeller Altares von 1442. Er war eine bewußte Gegenform des weichen Stiles. Aber indem er die alten Horizontalzusammenhänge, die alte Symmetrie zerriß, war er auch gleichzeitig jener „konservativen“, im Grunde nur — man möchte fast den Ausdruck wagen: hold reaktionären Richtung feind, die (Rot, Oberopfingen, S. Wolfgang, Öpfingen) eine neue Klassizität prägte, eine fülligere und lebensfreundliche Restitution der Gotik. Jene wies auf einen Zeitgenossen Multschers von lyrischerem Temperament, aber von in diesem Punkte gleicher Gesinnung. Im Zeller Altare lebt die Welle des Protestes — kein Wunder um 1442. Aber auch Strigels Art, die Figur hinter brüchiger Schale in ungewohnten Gegenformen frei zu vergittern — man denke noch einmal auch an den Meister von S. Severin zu Passau —, auch sie rettet sich in die neue Zeit. Die lieblich-weiche Madonna von Hunderingen (O.A. Ehingen, S. 87) übersetzt das Motiv der Zellerin in den sicheren, sanfterbrüchigen, leise welligen Stil gegen 1460. Die beiden Johannes der gleichen Kirche (ebda S. 88) bildeten offenbar mit ihr als Mitte die übliche symmetrische Schreingruppe. Stimmung und Formgefühl vergleichbar der Odenwälder Madonna von 1457. Aber wieder kein Multscher. In die Zeit der Hunderinger Maria verweist aber eine weitere Folgeform von Strigels Stil im Sinne des Zeller Altares (für den wir Bekanntheit in Ulm oder selbständige ulmische Parallelen voraussetzen müssen). Auch sie ist datiert. Es ist der Altar von Oberstadion (O.A. Ehingen, S. 168ff., Katal. Stuttgart, Textfigur 62); er trägt am Querstreifen unter den drei Schreinfiguren (Anordnung in der Zeller Art) das Datum 1458. Das gleiche wie Multschers Sterzinger Altar! Wieder ein Nicht-Multscher! Auch wohl kein ihm ganz Ebenbürtiger, aber immerhin für uns von hoher Wichtigkeit, da sein Werk das schmale Datengerüst verstärken hilft. Genau wie am Mittelrhein (Bartholomäusmeister!) die Zeit gegen 1460 eine antimanieristische Breite und Untersettheit gegen die Schärfe der 40er Jahre (Castellaun-Kälberau!) stellt, so ist es auch hier. Es ist, als blühte von innen eine brodelige Dehnung der elastischeren Masse die spröden Bruchlinien des Strigel-Stiles auf, so daß zwischen dem Massenerne und der Oberfläche gleichsam eine wellige Atmungszone entsteht. Auch die Köpfe beleben sich im Sinne fülliger Breite. Die Predella gibt mit vier Büsten besondere Gelegenheit, diese Form zu beobachten. Besser als Oberstadion ist noch der Altar von Scharenstetten: undatiert, aber durch jenen nach allgemeiner Gewöhnung fast für zeitlich festgelegt angesehen. Es sind Ähnlichkeiten da, aber keine Werkstattseinheit. Wir sind nun bereits endgültig in der Nähe der Multscherfrage gelandet. Sie wird nun unumgänglich. Der Stil von Scharenstetten spiegelt sich nicht nur (etwas flacher) in einer Heiligen des Augsburger Maximilianmuseums, sondern er kommt auch ganz auffällig in die Nähe einer heute fast allgemein dem berühmten Ulmer zuerkannten Madonna, der Landsberger. Soviel sei jedoch schon gesagt: der Verfasser erblickt auch innerhalb des „sicheren“ Multscher noch Gegensätze, zumal des Proportionsgefühles, die ihm — jenseits des eigentlichen Multscherschen Lebenswerkes — in den 60er Jahren an den Altären von Rothenburg o. T. (1466) und Tiefenbronn (1469) auseinandertreten scheinen. Der erstere liegt auf der Linie Scharenstetten (etwa!, vorsichtig gesagt), der andere auf der Sterzinger, als Derivat, als Werk eines äußerst feinfühligsten Meisters, der sich an der Heggbacher Madonna (70er Jahre) einmal unbezweifelbar wiedererkennen läßt.

Soviel nun über das Multscherproblem: Die Frage nach dem Maler Multscher darf hier beiseite bleiben. Eine nützliche und erlaubte Erleichterung. Zwei sichere Werke, nicht mehr, bleiben für den Plastiker: Der Kargaltar in Ulm von 1433, ausdrücklich als „manu propria“ bezeichnet — das einzige als eigenhändig unmittelbar bezugte Werk. Dann der Sterzinger Altar von 1458, den urkundlich der Meister abgeliefert hat — ein stolzer Beweis für den Ruhm der schwäbischen Kunststadt im Alpengebiete und für den innigen Zusammenhang süddeutscher Kultur überhaupt; ein nicht absolut zwingender für den gesamten erhaltenen Bestand, der außer den Gemälden eine Reihe plastischer Figuren umfaßte. Alles andere ist Kombination! und selbst in der Plastik des Sterzinger Altares sind Nuancen persönlichen Stiles, die wohl das Bild eines beherrschenden Meisters nicht antasten, aber dennoch die Annahme bedeutsamer Mitarbeiter unabweislich machen. Erinnern wir uns jener von



305. Madonna von Hunderingen.



306. Altar von Scharenstetten.

Leonhardt und anderen hinzukombinierten Werke, die schon genannt werden mußten. Der Ulmer Schmerzensmann von 1429, das Münchener Modell von 1435, die fünf besten der Ulmer Rathausfiguren sind an ihrer Stelle behandelt worden. Sie haben etwas Gemeinsames: es fehlt ihnen die „Mentalität“, mit der die unberührt deutschen Meister in der Krisis des weichen Stiles gestanden. An diesen vorbei, nicht um eine neue Abstraktion nervös, protestlerisch ringend, sondern mit gepflegter Feinheit und detaillierter Beobachtung auf „Natur“ ausgehend, kaum rein deutsch darin, stark westlich im Sinne des Konstanzer Schneggs, und dennoch mit einem Einschlage, der einen Ulmer durchschimmern läßt, treten sie allen jenen Formen aus dem Wege, wie wir sie sonst in Schwaben, wie in jeder deutschen Kunstlandschaft kennen lernten. Es ist sicher, daß diese gemeinsame Andersartigkeit den Schluß auf einen Meister zuläßt. Ob es aber Multscher war, — eine nirgends durch Urkunden, nur durch Stilkritik begründbare Frage — darüber müßte nun zunächst das einzige sichere Frühwerk belehren: der Kargaltar von 1433.

Die Gerstenbergsche Monographie über den Meister liegt noch nicht vor. Der letzte zusammenfassende Versuch über Multschers plastisches Werk stammt von Gröber (Buchner-Feuchtmayr, Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Kunst, 1924). Gröber möchte die Kargnische am liebsten ganz ausscheiden, da ihr Zustand zu verzweifelt sei. Allein, dies darf man nun bestimmt nicht. Es scheint dem Verfasser zunächst unleugbar, daß die allgemeine Anordnung selbst schon Dokument ist. Sie entsprach gewiß in mancher Beziehung dem bekannten dreifigurigen schwäbischen Altartypus, aber sie erinnert zugleich durch die Pracht des Dorsales, das im Rücken der Figuren gespannt ist, wie durch die allgemeine Rahmenform an burgundische Dinge, wie an die Marienkrönung von La Ferté-Milon. Also immerhin: wieder, wie bei der oben ausgeschiedenen Gruppe, ein Zugleich von Schwäbischem und Burgundisch-Niederländischem. Schon dies gibt zu denken. Und nun die Einzelformen. Ist das wirklich gar nichts? Man beachte die Abb. 297. Ist da nicht doch eine erstaunliche Übereinstimmung? Ist das nicht — wie schon oben erwähnt — das gleiche Schleifen der Gewänder, ja bis in die Haare (es sind noch solche da!), bis in die Hände eine stärkste Ähnlichkeit? Das Handbuch will keine unbeweisbaren Behauptungen aufstellen. Aber daß, wenn jener Meister des Grabmodells ein anderer war, dann Multscher eine erstaunlich enge geistige Kameradschaft mit ihm gehalten haben müsse — das ist eine erlaubte stilgeschichtliche Behauptung. Das läßt sich sehen. Es ist vielleicht schon zu viel Vorsicht, dabei stehen zu bleiben. Denn daß auch der Schmerzensmann von 1429 zu jener Gruppe gehört (vgl. den Kreuzifixus des Grabmodells) und daß zu jener Zeit Multscher Ulmer Ratssteinmetz war, ist immerhin ein Punkt, der zugunsten der Leonhardtschen Partei spricht. Schade, daß die Plastik des Wurzacher

Altare von 1438 fehlt. Die Möglichkeit, auch mit den gemalten Figuren zu operieren, sei als Form erlaubter Hypothesenarbeit ausdrücklich anerkannt, so sehr es sicher ist, daß die Forschung hier viel Schmerzen ausstand, nur weil sie moderne Verhältnisse unbewußt im Auge hatte. An sich beweist die Signatur nur die Firma, nicht die Hand des Genannten. Hier ist es möglich, die Gemälde außer acht zu lassen. Gut — treiben wir die Vorsicht sehr weit, so müssen wir allerdings vom Sterzinger Altar rückwärts gehen. Aber vergessen wir nicht: auch was z. B. Gröber, der dies tut, gelten läßt, ist ebenso sehr stilkritische Kombination, wie die Thesen der Leonhardtschen Partei. Es sei auch der vorzügliche Palmesel von Wettenhausen ruhig ausgeschieden, der 1456 von einem guten Ulmer Meister geliefert ist — mehr wissen wir nicht. Ist er nicht von Multscher, so haben wir einen tüchtigen Zeitgenossen mehr. Der Stil von dessen Werkstatt übrigens könnte etwa in der hübschen Sitzmadonna von Weißenstein vorliegen (O.A. Geißlingen, S. 167), deren Faltengänge wenigstens — eine schwäbische Parallele zu dem Greinhartinger Krönungsfragment des Berliner Museums (oben S. 304) — gewisse Verwandtschaft zeigen. Prüfen wir also, was Gröbers Zusammenstellung zuläßt. Überzeugend die Zuweisung der Lautracher Madonna (Gröber a. a. O., Abb. 45 und 57), zu der ein Antonius in Legau (enge Nachbarschaft) in gleichem Schreine gehört haben mag. Hier haben wir offenbar eine sehr feine Vorform der Sterzinger Madonna. Noch nicht das überraschend raffiniert verlebendigte Kind freilich, aber eines, das auf dem Wege zu jenem denkbar ist. Es ist jener „klassizistische“ Aufbau, den die mit Öpfinger gipfelnde Gruppe auch zeigte, nur ist er viel schlanker. Es ist ein Stil der langen Linie, wie wir ihn in zahlreichen Fällen, aber immer bei vorgeschrittenen Werken nahe den 60er Jahren fanden. Nicht eine zurückgebliebene, sondern eine überlegen neue Form, die eine sehr reife Wiederkehr sehr lange zurückliegender Formen bedeutet (vgl. Nabburg, Niedergottesau, Salzburg-Nonnberg). Das gerade Gegenteil doch wohl eines „Noch nicht“ — ein „Schon wieder“, das der dunklen Zeit und allem, was in ihr trüb, protestlerisch, ratlos war, in eine neue Sicherheit hinein entwachsen ist. Das Ende des Chaos. Der Meister, den wir hier treffen — ist er nicht der fortgeschrittenste in ganz Schwaben? Erst der nächste Abschnitt kann zeigen, in welchem Grade er es wirklich war. Aber schon jetzt blicke man auf die Öpfinger Gruppe oder auf die Folgeformen des Strigel-Stiles. Es gibt eben in Schwaben kaum einen Barock — das ist auch später und auf allen Gebieten so geblieben, — und die einzige stark barocke Madonna der Multscher-Zeit, die von Mödingen, werden wir geistig (wie geographisch!) in der Nähe bayerisch-östlicher Kunst zu suchen haben. Die spezifisch schwäbische Noblesse aber in dieser Form — sie ist eine sehr bemerkenswerte „zweite Gotik“ und weist in die Zukunft. Das Motiv der flach angedrückten Hand als persönlich multscherisch zu bezeichnen, werden wir uns auf Grund zahlreicher anderer, jetzt schon bekannter und genannter Fälle, hüten dürfen. Dieses Motiv kommt aus dem damals allgemeinen Gefühle für innige Block-Geschlossenheit, das ein Vermächtnis der dunklen Zeit ist. Die feine Kurvung des Ganzen kennen wir z. B. von der Hans Haldner so nahestehenden Madonna bei Wolter (oben S. 304). Dort ist sie noch viel energischer, noch „archaischer“ — was übrigens ein Gegensatz zu „zurückgeblieben“ ist. Und auch dort gibt das Datum des engverwandten Tegernseer Stifterdenkmals von 1457 einen für Lautrach (als Vorstufe Sterzings) ehrenvollen Termin. Nach Gröber folgen jetzt zwei Madonnen in Münchener Privatbesitz: die früher in Neufra befindliche aus Heiligkreuzthal (Gröber, Abb. 47) und eine kleine der Slg. Wolter (ebda, Abb. 48). Die letztere scheint denn doch nur sehr freie und schwächere Replik. Ihre Verwandtschaft zur ersteren ist reichlich geringer, als die der Kargengel zu dem Münchener Modell. Um so besser die Heiligkreuzthaler. Sie hat freilich ein Kind, dessen Form leider nicht von Lautrach auf Sterzing fortschreitet, sondern recht erheblich (und zwar in ähnlichem Sinne, wenn auch nicht so bedenklich, wie bei der Madonna Wolter) zurückbiegt. Das kann der Meister



307. Madonna aus Neufra.



308. Madonna in Donzdorf.



309. Figuren aus Heiligkreuzthal.

des unvergeßlich feinen Kindes in Sterzing wohl doch nicht gut selbst geschnitzt haben. Vielleicht Arbeitsteilung? Das Ganze wirkt jedenfalls sehr multscherisch, d. h. sterzingisch. Sonderbarerweise fehlt nun bei Gröber das Stück, das Lautrach und Neufra (und zwar in deutlichster Richtung auf Sterzing) weitaus am nächsten steht. Ein Blick auf die köstliche Madonna von Donzdorf (Geislingen, S. 96, unsere Abb. 308) beweist ihre qualitative Höhe und ihre engste Zugehörigkeit zu diesem Multscher ebenso schnell und zwingend, wie er die Madonna Wolter noch einmal als subaltern und fremd hinwegschiebt. Der Verfasser bekennt, das Original nicht gesehen zu haben — aber wenn hier nicht eine Mystifikation vorliegt, wenn an der Echtheit kein Zweifel ist, so ist das kleine (nach Inv. 0,95 m große) Werk eine eigenhändige Arbeit ersten Ranges — jedenfalls des Meisters, der die Lautrach und die Neufraer Figur geschaffen. Und treiben wir die Zweifel nicht zu weit — der ist ja auch der Meister der Sterzinger, also Multscher. Die Flachreliefs in Scheer, die Gröber (als Werkstattarbeiten) mit der Neufraer Madonna zusammenbringt, können nach Ansicht des Verfassers neben Werken solchen Ranges überhaupt nicht genannt werden. Die Barbara der Loretokapelle in Scheer (Gröber, Abb. 49) ist höchstens ebenso mittleres Werkstattgut, wie jene vollrunde der Sg. Schnell in Ravensburg, die Wilm (Die got. Holzfigur, S. 59) abbildet. Die noble Idealität, die in Neufra (Heiligkreuzthal), Lautrach, Donzdorf entgegentrat, eine mit feiner, herber „Natur“ durchfüllte Idealität, läßt nun zunächst nicht erwarten, daß die Barbara und Magdalena in Rottweil (ebenfalls aus Heiligkreuzthal) folgen sollten (Gröber, Fig. 50, 61, 51). Nach Gröber zeigt sich hier der „stärker werdende Naturalismus“ — d. h. also genau das, was in Sterzing nicht ist, wo ja der Klang der Lautrach, Neufraer, Donzdorfer Madonnen, nur verklärter noch, in der Madonna schwingt. Sonderbar — wieder nähert sich nun jener burgundisch geschulte Ulmer Zeitgenosse. Ihm wollten wir ja u. a. die beiden lebensprühenden Pagen neben dem Kaiser vom Rathause lassen. Die bessere der beiden Heiligkreuzthaler Figuren — sie sind nicht ganz gleichwertig —, die Magdalena



310. Sterzinger Madonna von Hans Multscher.

nämlich hat eine auffallende Verwandtschaft mit dem drollig-lächelnden Knirps zur Rechten des Kaisers. Wenn es überhaupt erlaubt sein soll, aus Stigleichheit auf gleiche Hand zu schließen, so ist der Schluß unabweislich: wenn die Magdalena in Multschers Atelier entstanden ist (wofür keine Urkunde spricht), so hat also wohl jener ulmische „Burgunder“ für den uns namentlich bekannten Meister gearbeitet. (So schließen wir vorläufig.) Die Barbara hat ja auch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Pagen links. Es ist sogar eine ganz ähnliche Abstimmung zwischen links und rechts: links eine lyrische Gedämpftheit, rechts ein plötzlich keck losbrechendes Leben, jene ganz eigentümliche „naturalistische“ Gewecktheit, die wir auf der ganzen Linie vom Schnegg her kennen. Dies sei zunächst festgestellt. Die Gewandung bietet keine Vergleichsmöglichkeit, wohl aber die Proportion.



311. Sterzinger Madonna von Hans Multscher.

Sie ist anders als die der Madonnen von Lautrach, Neufra, Donzdorf und Sterzing! Sie kommt unter den Multscher zugeschriebenen Madonnen aber noch einmal vor: bei der Landsberger (Gröber, Abb. 52). Und, merkwürdig: diese Madonna ist auch sonst, in der ganzen Gewandbildung, in den kleinen Schlingerungen und konkaven Dellungen, im Griffen der Hand — nicht aber im Kopfe — der Magdalena von Heiligkreuzthal besonders nahe. Ihr — und dem Altar von Scharenstetten! Das Problem verwickelt sich: Der Verfasser wenigstens kann nicht sehen, daß gerade das, was unleugbar die Heiligkreuzthaler Magdalena mit dem Grabmodell, mit den Rathausfiguren verbindet, der „Naturalismus“, in Sterzing gesteigert wiederkehre. Und er würde dennoch nicht wagen, jene und die Barbara aus dem Formenkreise zu streichen, der sich in Sterzing archivalisch als der des Hans Multscher von Reichenhofen, Bürger zu Ulm, ausweist. Die Sterzinger Madonna (Abb. 310/11) ist am nächsten durch Lautrach, Donzdorf, Neufra vorbereitet. Die Beifiguren des tirolischen Altares kommen den Heiligkreuzthalern näher in der Proportion. Andererseits ist doch wieder die Abfolge des Aufbaues — wenn auch keineswegs seine Proportion — nirgends so eng verwandt, wie zwischen der Magdalena von Heiligkreuzthal und der Sterzinger Madonna. Diese nun ist das wundervollste Beispiel eben jener schwäbisch-klassischen Idealität, die auch der Meister von Rot-S. Wolfgang-Öpfingen in seiner persönlich anderen Weise vertrat, und die in den bisher betrachteten Madonnen sich bereits einen spezifischen Formenweg gebahnt. Ein langer, milder Fluß, der noch den Blaubeurer Hochaltar auf das deutlichste in sich trägt, dazu eine wundervolle Ausbiegung der oberen Partie, betont durch raffinierte kleine Quergeschiebe (vgl. Öpfingen!); ein intimer Raum, der zwischen dem Kopfe und dem Kinde sich bildet. „Naturalistisch“ nur eines: das Kind. Und nun ist wieder zuzugeben: da ist wieder der rechte Page des Ulmer Kaisers und die Magdalena von Kreuzthal das Verwandteste. Gerade der letzteren ist das Sterzinger Kind im Kopfe verblüffend nahe verwandt. Hier haben wir doch nun Multscher. Aber



312. Figuren vom Sterzinger Altar.

dagegen zu sehen: da ist viel mehr von der neuen Eckigkeit, und zwar im Kopfe genau so wie im Gewande, selbst im Umriß. Kein Nachklang mehr aus der Welt der ununterbrechlichen Linie — in der Madonna dagegen etwas, das dieser schon wieder vergleichbarer geworden ist. Schmal und schlank sind auch die Ritterheiligen Florian und Georg. Die Engel des Dorsales aber sehen fast einheimisch-tirolisch aus. — Blutsverwandte von jenen des Greinhartinger Krönungsfragmentes in Berlin. Der ganze Gedanke eine Erweiterung des Kargaltares. Die krönenden Engelchen, heute im Münchener Nat.-Mus. (Gröber, Abb. 59/60) scheinen anders — wieder mehr der Kreuzthaler Magdalena und damit dem Ulmer „Knirps“ verwandt. Nun — mindestens gibt es unter der Decke des Multscher-Stiles auch in Sterzing erhebliche Nuancen. Wie steht nun dazu die Madonna in Landsberg a. Lech? (Abb. 313). Sie — außer der gleich zu erwähnenden des Ulmer Gewerbemuseums — ist die einzige des ganzen Kreises, deren Kind dem Sterzinger an auffällender Lebendigkeit etwa ebenbürtig ist. Gröber vermutet gleiche Zeit mit Sterzing. Gewiß — aber spürt man nicht wieder eine andere Proportion, zunächst eine ähnliche, wie bei jenem zweiten Multscher, der mit dem problematischen „Burgunder Ulmer“ so merkwürdige Beziehungen hat? Es sind jedoch noch tiefere Unterschiede gegen Sterzing. Es ist keineswegs die gleiche Feinheit des intimen Raumes hier zwischen Marias Kopf und dem Kinde — hierin ist die Landsberger weniger hoch im Stile. Sie ist es auch sonst, in der untersetzten Proportion, im Ausdruck der Mutter, besonders aber auch im Faltenstile, in dem die konkaven Stellen viel stärkere Rolle spielen. Der Verfasser glaubt hier an eine außerordentlich nahe Beziehung zu dem Meister des Scharenstetter Altares (Abb. 306). Besonders die Magdalena dort wolle man vergleichen. Jener Altar ist ohne Multscher undenkbar; es ist schon wieder ein „Multscher Nr. 2“, der uns hier begegnet. Sonderbarerweise scheint diese verblüffende Verwandtschaft nicht beachtet zu werden. Aber es ist wahrhaftig nicht sehr wahrscheinlich, daß Sterzing und Landsberg gleichzeitig in einem Kopfe entstanden. Scharenstetten und Lautrach-Neufra-

— hat er nicht zwei Seelen? Ist es nicht, als ob die eine, lebensnahe, naturalistische, in das Kind eingegangen sei, damit in das Ganze gleichsam doch als das Kleinere bezogen, während jene noble Idealität, die besonders Donzdorf ganz verwandt geprägt, der Mutter und überhaupt der Gesamtform den Ausdruck gab? Als ob der Geist der Ulmer Rathausfiguren in den von Donzdorf als das Anbedingte hineingenommen sei? Der Leser möge selbst urteilen, wie man aus dem Dilemma kommen kann. Der „ulmerische Burgunder“ rückt jedenfalls in eine gefährliche Nähe. — Wie aber steht es mit den Beifiguren? Sie spiegeln überall den beherrschenden Geschmack des Meisters, aber nicht weniger den verschiedener Gehilfen. Die Apostel z. B. hat offenbar der Gleiche ausgeführt, von dem der gute Christuskopf der Ulmer Bessererkapelle stammt. (Von Weil, Repert. f. K. W. 1924, irrig dem Multscher selbst zugewiesen.) Ferner: so gut wie schon die Barbara von Heiligkreuzthal ein wenig konventioneller als ihre Schwester ist, so nimmt auch die Sterzinger eine besondere Stelle für sich. Der Mann, der sie ausführte, verrät sich als Abkömmling des weichen Stiles. Der Kopf kommt noch von den Schönen Madonnen her. Und das Gewand vermeidet möglichst scharfe Brüche. Es ist ein Geschmack, der ein wenig an Öpfingen erinnert. Man braucht nur die Katharina

Donzdorf sind — innerhalb eines Kreises — Gegenpole. Landsberg zeigt nach Scharenstetten, die andere Gruppe nach Sterzing. Scharenstetten ist nicht „Mulscher selbst“ — Landsberg offenbar auch nicht. — Wenn man für die ganz außerordentliche noble Helligkeit und Klanghöhe der Sterzinger Madonna sich einen Sinn gebildet hat, wird man immer noch in der Madonna des Ulmer Gewerbemuseums eher eine Verwandte entdecken, als in der Landsberger. Sie ist kleiner, auch untersetzter und etwas schwerer. Aber gerade der energische Vorstoß in die Spätgotik, der Vorklang späteren 15. Jahrhunderts, der das Sterzinger Meisterwerk auszeichnet, ist hier, zumal in dem herrlichen Kopfe, sehr spürbar.

Es sei zusammengefaßt, was an stilistischer Auslegung des Urkundlichen dem Verfasser möglich scheint. Wir sehen einen idealisierenden, sehr vornehmen „Klassizisten“, der durch Sterzing als der spätere Mulscher ausgewiesen ist. Die Madonnen des Ulmer Gewerbemuseums, die von Lautrach, Neufra, Donzdorf zeigen in seine Richtung. Wir sehen Werkstattverwandte verschiedener Art, so den Ausführer der Sterzinger Magdalena, der noch „weichen Stil“ im Kopfe hat; so auch den kräftig-untersetzt denkenden, lebensvollen Meister des Scharenstetter Altares, der sehr wahrscheinlich auch die Madonna von Landsberg geschaffen hat. Wir sehen aber zugleich einen — sagen wir vorläufig noch — anderen Meister, der im Münchener Grabmodell, im Ulmer Schmerzensmann, in den Rathausfiguren sich als burgundisch geschult ausweist, einen der „mit klammernden Organen“ das „Leben“, die „Natur sucht“. Wir möchten ihn — aus wissenschaftlicher Vorsicht — gerne in der Ferne stehen lassen. Jedoch das geht nicht — er berührt sich zweimal allzu enge mit Mulscher! Einmal mit dem gesicherten frühen, den die Kargnische bezeugt; dann aber mit dem durch Sterzing nur stilistisch gesicherten, der die Heiligkreuzthaler Schwestern geschaffen hat — geschaffen mindestens geistig, sei es auch nicht manuell gewesen. Denn jene Magdalena gerade ist in Proportion, Ausdruck, spezifischer Plastik des Kopfes genau so dem Meister der Rathausfiguren verwandt, wie durch die genaueste Abfolge und Organisation des Aufbaues mit Sterzing. Das logisch Richtige scheint dem Verfasser, daß durch dieses zweimalige Zusammentreffen der zunächst gewiß trennbaren — und hier absichtlich in der Darstellung zunächst getrennten — Reihen ihre Trennung unmöglich wird, der Schluß auf eine große, reiche Persönlichkeit doch das Gegebene ist. Die psychologische Spannung zwischen dem „Burgunder“ und dem Sterzinger fällt mit einer zeitlichen zusammen, die am archivalisch sicheren Mulscher da ist. Der logische Schluß: wenn wir nicht zwei brüderliche Genien annehmen wollen, so bleibt nur der Begriff der Entwicklung: ein Künstler erhebt, der burgundisch geschult, der Lebensnähe westlicher Kunst sehr offen, in Selbstzucht und feinsten Ausbildung seiner Persönlichkeit sich schließlich zum „Klassiker“ einer zweiten Gotik entwickelt, und, wie so oft der Deutsche, nachher die fremden Anregungen verarbeitet und vergißt. Der frühe „burgundische“ Mulscher entspräche dem frühen „Courbet“-schen Thoma, der späte dem späten. Wagt man so zu denken, so erscheinen am Ein- und Ausgange zwei Gestalten, die diese Möglichkeit bezeugen wollen: im Ulmer Schmerzensmanne spricht schon der vornehme Kopf von der kommenden Idealität, in der Sterzinger Madonna noch das Kind von dem eingearbeiteten „Realismus“. Das ist eine Möglichkeit. Wer ihr nicht folgen will, muß in der Kargnische weniger erkennen wollen, als nun doch einmal noch vorhanden ist — was wohl doch mehr Bequemlichkeit als Genauigkeit wäre — und er muß die Schwestern aus Heiligkreuzthal aus dem sicheren Mulscherwerke verweisen.

Die Landsberger Madonna aber traut der Verfasser, wie gesagt, einem mit Mulscher eng bekannten Stadt- und Zeitgenossen zu, der bei jenem offenbar gearbeitet und sich später selbständig gemacht hat, und der, aus eigener Disposition, mehr die Möglichkeiten untersetzt-kräftigen, derben Lebensgefühlens, also Wirkungen des früheren Mulscher zum Ausgange nahm: der Verfasser glaubt, unmittelbar hier den Meister des Scharenstetter



313. Madonna von Landsberg a. Lech.



314. Madonna aus Ochsenhausen,
Frankfurt a. M.

Altare zu sehen. Warum sollte dieser nicht übrigens auch z. B. an der Kreuzthaler

Magdalena mitgearbeitet haben, während vielleicht der Meister selbst für den gleichen Altar die Madonna schuf, ähnlich wie in Sterzing? Von Sterzing, von der Madonna im engsten Sinne, kommt Tiefenbrunn — dahin zeigte das Vornehmste, das Deutlichste, was Sterzing an „zweiter Gotik“ und Stil der langen Linie enthielt. Rothenburg ist — allgemeiner, weniger genau wohl — in Scharenstetten vorbereitet. Es gibt unmittelbare Derivate der Landsberger Madonna, die gleichzeitig

Kenntnis von Sterzing verraten: so die schöne Madonna aus Ochsenhausen in der Frankfurter Skulpturengalerie, die immerhin noch Multscher weit näher steht, als etwa die Madonna Wolter, und die gewiß von keiner Behandlung des Gesamtproblem es hätte ausgeschlossen werden dürfen; schwellender, üppiger als alle bisher genannten, aber ohne den Multscherstil völlig unerkennbar. Der Typus der Madonna Wolter aber (die gewiß auch von jenem Hauche getroffen ist) klingt völlig unerkennbar nach in der Madonna von Arnegg (Blaubeuren S. 65); und etwas nach dem „Barocken“ hin, verdunkelt bereits



315. Madonna. Berlin,
Kaiser-Friedr.-Museum.

und undeutlicher ist der Stil etwa der Ochsenhäuser Madonna in der von Schnittlingen (Geislingen, S. 151) nachzuspüren. Die Gegensätze klarer Linearität und üppiger Verschlingung — am schärfsten zu Anfang unserer Epoche etwa am Brunngabmal und der Freisinger Madonna entgegentretend — werden in der nächsten Epoche noch deutlicher werden. Vornehme Schnittigkeit und erregtes Wogen — die 70er Jahre werden den Kontrast ebenso offenbaren. Selbst ein Stil wie der des Meisters von Scharenstetten eröffnet in sich noch einmal beide Möglichkeiten. Die barocke treffen wir in der, leider heute ganz auf „Barock“ entstellten Maria von Mödingen (Phot. Stödtner 135192, 131190). Gewiß, es ist ein Ostdeutscher, ein Landsmann Kaschauers oder des Meisters von Breitenbrunn, der sie schuf. Aber er kennt — etwa durch den Scharenstetter hindurch — auch Multschers Art wohl. Er wagt ganz ins Üppige aus; in den Schlinglinien des Ärmels allein erkennt man immer noch die Abkunft schließlich von der Freisinger Madonna. Das ist nun einmal „bayerisch-schwäbischer“ Stil, ähnlich wie er in der Mariensteiner Madonna zu Eichstätt begegnete. Aber es gibt auch die andere Linie. Eine Madonna des K.-Fr.-Mus. in Berlin, schlanker, höher als die Landsberger und Scharenstetter Figuren, baut doch die eigentümliche Konkavität gerade ihrer Formen aus. Man vergleiche sie

mit der Scharenstetter Gottesmutter; in der Richtung auf die längere Linie (siehe Nabburg - Niedergottesau - Salzburg - Nonnberg), sucht sie „zweite Gotik“. Aber mit ihr sind wir zugleich nahe an Rothenburg o. T. Dort, in dem schönen Hochaltare von 1466, ist freilich die Untersetztheit im Sinne Scharenstettens noch verstärkt. Aber der Kilian z. B. ist im ganzen wie im einzelnen auf das deutlichste mit der Berliner Figur und über sie mit Scharenstetten schulverwandt. Der bürgerliche Kern — der Sterzinger Noblesse und idealisierenden Zartheit gänzlich fern — ist seiner selbst nun weit sicherer geworden. Bieder, kraftvoll, trocken, von einem Hauche alt-fränkischen Geistes beseelt, — stehen diese kantig-tüchtigen Figuren da. Ein Blick auf Tiefenbronn (1469), und es erscheint das klarste Gegenteil: die feinste Weiterwirkung des Sterzinger Geistes, d. h. des edelsten, fertigsten Multscher. Das ist nicht etwa „Syrlin“, das ist ein eigener Meister, etwas süßer, etwas leerer, aber ungemein delikater. In der Madonna von Heggbach hat er das beliebteste Figurenproblem der Epoche auf seine Weise behandelt. Aber damit ist diese Epoche selbst schon verlassen. Die Madonna aus Isny (Katal. Stuttgart Nr. 90) kann nur als bauerliche Spiegelung, mehr des Scharenstetten-Landsberger als des Donzdorf-Sterzinger Typus angesehen werden.



316. Rothenburg o. T. Vom Hochaltar zu S. Jakob.

Die besondere Lage der schwäbischen Kunst macht es notwendig, von der Schnitzkunst her auch noch einmal nach den Grabmälern zu blicken. Echter Manierismus kam hier kaum vor. Dagegen gibt es besonders enge Beziehungen der Grabplastiker zu den Schnitzern. Von den Schönthaler Figuren (vgl. I. Teil, S. 197), Messinghochreliefs, die wenigstens der Grabkunst nahestehen, ist die der Frau (Baum, Got. Bildw. Schwabens 124) ein auffallender Vorklang jener einheitlichen Linienführung, auf die der späte Sterzinger Multscher kam. Vor dem Stadium entschiedener Brüchigkeit. Dagegen gehört diesem der Heutter-Grabstein Wolfratshausers in Augsburg an (oben, S. 279). In seiner beweglich geschlingerten Formgebung geht er aus dem Üblichen hinaus. Man möchte dem Künstler Schnitzfiguren zufragen, die in die Nähe von Oberstadion-Scharenstetten führen könnten. Ausgezeichnet im Sinne weich geblähter und gewellter Massenbehandlung dann das Grabmal der Susanne von Thierstein, † 1468 in Großkornburg. Es ist eine gewisse Nachwirkung des Scharenstetter Stiles darin, aber nicht in der Richtung auf den Altar von Rothenburg. Schönthal, Großkornburg, Sterzing sind bequem zu vergleichen im Baumschen Katal. d. Stuttg. Altertums museums, Text S. 33.

Das Wichtigste an schwäbischer Kunst unserer Epoche mag — hoffentlich — bis jetzt genannt sein. Zweifellos werden auch hier noch die Inventare, vor allem die noch ausstehenden des bayerischen Allgäu, Wichtiges zu Tage fördern. U. a. entsinnt sich der Verfasser selbst einer guten Madonna im nördlichen Seitenschiff der Kirche von Immenstadt bei Sonthofen, die der „Multscherzeit“ angehört, deren richtige Einordnung aber nur durch eine neue Reise hätte erreicht werden können. In Niederschwaben aber findet sich noch eine merkwürdige Enklave



317. Rothenburg o. T. Vom Hochaltar zu S. Jakob.

S. 11 ff.) auf die mit den niederschwäbischen verwandten Brabanter Arbeiten hingewiesen (Beziehung des Altares aus Megen, der die Marke Bruecels trägt, zu dem aus Rieden in Stuttgart). — Urkundlich bekannt ist die Tatsache, daß 1455 für S. Ulrich in Augsburg ein flandrischer Altar geliefert worden ist. Die Altäre von S. Katharina in Hall und aus Rieden in Stuttgart (Katal. Nr. 323) stehen offenbar am Anfange. Werke der 40er Jahre, in denen ganz entgegengesetzt der monumentalen Anordnung weniger Vollfiguren, wie sie für Schwaben vor 1500 typisch ist, die niederländisch-norddeutsche Folge figurenreicher Szenen durchgeführt ist. Lesenswert die Nachweise bei Vögelen über die Beziehungen zur Malerei, insbesondere die der Trauergruppen zu Rogier van der Weyden. Dem Verfasser erscheint allerdings der Riedener Altar doch um einen merklichen Hauch anders als der aus Megen in Berlin; deutscher, schwäbischer. Im ganzen ist der Vorgang offenbar so, daß importiert wird und der Import eine lokale Spiegelung erfährt. Zu der Gruppe gehören noch Bruchstücke im Schloß Lichtenstein, ein Altar in Unterlimpurg (S. Urban), ferner der von Mühlholzer 1436 umgearbeitete in Creglingen und als letzter der große Hochaltar der Michaelskirche in Hall. Die Zeitspanne kaum länger als ein Vierteljahrhundert: von ca. 1445 bis ca. 1470. Ganz offenbar ist der Kreuzigungsschrein von S. Michael (ungleichmäßig in den einzelnen Teilen, den „Klötzchen“, aus denen solche Gruppenfolgen zu addieren sind) im wesentlichen eine deutsche Zurechtstufung des Niederländischen. Die ganze Gruppe eine episodische Erscheinung. Wichtig, wie alles, für den Zeitstil. Die Form der Berge in den Altären von Hall-S. Katharinen und Rieden (Abb. 318) äußerst bezeichnend für den Reiz des Schroffen. Eine Konsonanz von Schroffen! In einigem Abstände scheinen übrigens auch einige Figurenszenen in Wurzach (O.A. Leutkirch, Abb. 133) zu der Gruppe zu gehören.

flandrischer Kunst, die mit jenem frühen „burgundischen“ Einstrome nichts zu tun hat: es sind die Gruppenaltäre von Schwäbisch-Hall mit ihren Verwandten. Ihre Feststellung ist schon darum wichtig, weil sie gerade das Gegenteil dessen beweist, was gedankenlos aus einer veralteten Gewohnheit bei uns so gerne behauptet wird. Sie beweist gerade, daß es sich nicht um eine breite Anregung deutscher Kunst durch die stammverwandte nordwestliche handelt — sonst fielen deren Zeugnisse nicht so deutlich aus dem Deutschen heraus.

Auf diese Gruppe ist schon Marie Schuette (Der schwäbische Schnitzaltar) eingegangen. Baum hat sie im Stuttgarter Katalog besonders behandelt, z. T. mit Material, das seine Schülerin Mina Vögelen ihm gestellt. Die Forschungen von M. Vögelen erschienen dann als Teil größerer Arbeit im Münchener Jahrb. d. bild. Kunst 1923, S. 121 ff., mit zahlreichen Abbildungen). 1920 hatte schon Demmler („Die zweite Slg. Simon im K.-Fr.-Mus. zu Berlin“,