



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Gesammelte Aufsätze

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1938

Zur Vermittlerrolle des Meisters E. S. in der deutschen Plastik

urn:nbn:de:hbz:466:1-42052

ZUR VERMITTLERROLLE DES MEISTERS E. S. IN DER DEUTSCHEN PLASTIK

Erschienen in der „Zeitschrift für Bildende Kunst“, Leipzig 1921

I.

Längere Beobachtung in den Kreisen des Kaiser-Friedrich-Museums hat endlich der Dangolsheimer Madonna ihre richtige geschichtliche Stellung verschafft. Adolph Goldschmidt hat, wenn ich nicht irre, zum ersten Male den Namen Simon Lainbergers vor ihr ausgesprochen, Karl Zürchers Aufsatz über diesen Meister (1) sie dem Lebenswerke des geistvollen und leidenschaftlichen Nürnbergers glücklich eingefügt. Nun steht sie, eine späte „Schöne Madonna“, unter den Zeugnissen jener neuen Kunst der blitzartigen Wendung und rätselhaften Hintergründigkeit, der drehenden Bewegung und kunstvollen Verschlingung der Form, die unsere Plastik der 1470er und 1480er Jahre auszeichnet. Sie gehört, wie die Altäre von St. Wolfgang und von S. Marien zu Krakau, von Nördlingen und Bopfingen, von Lauterbach und Meersburg, wie Grassers Maruskatänzer, wie die „tänzelnden“ Heiligen Georg und Martinus des Bayerischen Nationalmuseums, wie der Stockholmer Georg Bernt Notkes, der genialen Epoche des ersten spätgotischen Barocks an, dessen erster Name – wie der des zweiten – ein Lainberger ist. Und sie steht nicht nur Nikolaus Gerharts geheimnisvoller Welt nahe, sondern auch (was schon Ad. Goldschmidt aussprach) dem Formenkreise des E. S.

Ich glaube, hier ist Gelegenheit, die schöpferische Mittlerrolle des großen Stechers noch etwas näher zu sehen – zugleich aber das heimlich Altertümliche der Dangolsheimer Figur in etwas zu beleuchten. Eine späte „Schöne Madonna“ nannte ich sie und dachte an die zuweilen so benannten älteren Werke z. B. in Bonn, Thorn, Stralsund, Krumau (Wien), Wittingau, Breslau, die man früher für mittelrheinisch hielt, deren größerer Teil aber ganz offenbar mit einer Reihe bekannter Vesperbilder des östlichen Typus gleichen, nämlich böhmischen Ursprunges ist (2). Und in der Tat, wer diese merkwürdigen Figuren näher kennt, wer die vielleicht feinste von ihnen, die des Schlesischen Altertümmuseums, mit eigenen Augen sah, dem wird irgendein leiser Eindruck allgemeiner Verwandtschaft oder gar einer unterirdischen Beziehung zur Dangolsheimer Maria aufgedämmert sein. Insbesondere vor der

Breslauer Madonna war er zu spüren, bevor er genauer zu erklären war. Die intime Wirkung des Maßstabes, das juwelenhaft Zierliche und Hold-Sinnliche der Form, der raffinierte Reiz der Farbe, der leichte Hauch höfischer Delikatesse, die feinfühligte Behandlung der Rückseite nicht als Brettfläche oder Hohlraum, sondern als zu Ende gedachte, nur im einzelnen sachte zurückgedämpfte Rundgestaltung – das sind Züge, die eine zunächst ästhetische Vergleichbarkeit begründen. Ich glaube sie zur geschichtlichen Verbindung erweitern zu können. Hat man schon beachtet, vielmehr zu deuten gesucht, daß der Kupferstich L 79 des Meisters E. S., den Zürcher bereits heranzog, der Dangolsheimer Madonna im Gegensinne entspricht (3), das Kind also in nicht gerade unmöglicher, aber zu dieser Zeit immerhin ungewöhnlicher Weise auf dem rechten Arme der Mutter erscheint? – Sicherlich hat E. S., wo es nötig war, etwa bei der Kreuzigung, die Spiegelwendung des Abdrucks berechnet. Hat er es hier auch getan?

Daß Lainberger irgendwie von jenem Stiche ausging, wenn auch nicht so genau wie der Meister des holzgeschnitzten Michael in S. Andreas zu Köln von dem gestochenen im Britischen Museum (4), das möchte man gerne als bestimmt annehmen, wiewohl der Plastiker schon durch die Erfindung des „Guckguck“-Motives die wundervollste Neugestaltung erreichte. Nicht nur das immerhin seltene und so auffallend ähnliche Gewandmotiv, auch die Bildung der Haare, die Auffassung des Kindes, dies alles spricht für eine nahe Beziehung. Gleichwohl übersetzte Lainberger die Gestaltung des Stiches aus dem Gegensinne zurück – wenn er wirklich nur von ihm ausging (5). Warum? – Der Stich des E. S. hat auch eine Reihe anderer Züge, die Lainberger – immer eine Nachfolge vorausgesetzt – nicht benutzte, oder die er abwandelte, aus der Sprache der Fläche in die des Körpers übersetzte; so den Griff der mütterlichen Rechten aus der Tiefe heraus – der an der Skulptur entfernt ähnlich. Ganz erstaunlich aber entspricht gerade die unvergeßliche Form der Linken bei E. S. der Breslauer Madonna! Man versuche sich einmal vorzustellen, der Stecher habe eine Figur vom Typus der Breslauer „Schönen Madonna“, die einen Goldschmied wohl besonders reizen konnte, gesehen und nachgezeichnet. Ist es nicht überraschend, wie sehr trotz aller Abwandlungen der aus dem Gegensinne zurückübersetzte Stich, d. h. die gedachte Abzeichnung, der Vorderansicht der schlesischen Gestalt in entscheidenden Zügen gleicht? Die Wendung des mütterlichen Hauptes, der intime Raum zwischen ihm und dem Kinde, der kurze Oberkörper mit den Vertikalfalten der Tunika unterhalb des Gürtels, das Höhenverhältnis der gesamten oberen

Formengruppe bis zum Ellenbogen, das Zusammengehen des Umrisses von hier aus abwärts, die Raffung des Mantels, die üppige Fülle des Stoffes (ein altertümlicher Gedanke aus der Zeit des „weichen Stiles“!), hier wie an unsichtbaren Nägeln hangengeblieben und verhaftet hinter der breiten Diagonale des Umschlages; ganz besonders aber die Biegung und innere Spaltung der Hand, die elegante Schmiegunq, das Klettern der Linien von ihr nach dem Körper des Kindes – ist das nicht alles wie eine Übersetzung aus dem Typus des früheren 15. Jahrhunderts in die Sprache der sechziger Jahre?

Gewiß sieht nicht wenig anders aus: die Mondsichel ist hinzugefügt, die breite Faltenbahn weniger tief herabgeführt und das Standmotiv dadurch sichtbar gemacht, die dunkle Schattensphäre rechts geschaffen, die auch Lainberger herausholte, die wallenden Locken gar sind gänzlich neu – aber gerade diese letzteren sagen in einer sehr bezeichnenden Einzelheit genau das, was der Plastiker der Frühzeit noch durch das Schleierruch ausgedrückt hatte. Das Verschwinden dort des Zipfels, hier der inneren Locke hinter der so ähnlich greifenden, so ähnlich auftauchenden Hand – das ist ja doch nichts anderes als das gleiche Detail in zwei verschiedenen Sprachen. Gerade die gesamte diagonale Formengruppe zwischen den beiden Händen der Mutter, ihre Richtung, ihre Wendungen, ihre Überschneidungen, ihr Abschluß unter dem Schenkel des Kindes und dessen Sitzlage: die Ähnlichkeit des alten Vorbildes ausgerechnet mit der zufällig in Breslau erhaltenen Figur muß gerade hierin sehr weit gegangen sein. So etwas ist kein Zufall. Hier ist ein Späterer der feinsinnigen Erfindung eines Altvorderen zärtlich nachgegangen. Der Stich gibt nicht einfach eine frei erdachte Gestalt im Raume, sondern – trotz der pflanzlichen Zutaten am Boden, die dies verschleiern – die frei verwertete Ansicht eines plastischen Kunstwerkes, und zwar in vielen Dingen eines schon damals recht altertümlichen. Wie deutlich spiegelt sich der Eindruck eben des altertümlichen Apfelfundes im Gesichte Mariens, die Form des „Katzenkopfes“ im Umriß und in der starken Schattierung! Das ist das Herausmodellieren einer Skulptur vergangenen Stiles, wie die Schattenpartien der unteren Hälfte den neuen Schnitzerstil ausdrücken, der an der Stelle der breiten Schwellung die tiefe Höhlung verlangt. Kaum irgendwo sonst hat E. S. einen so ausgesprochen kurzköpfigen Typus gegeben, selbst nicht in der vielleicht nächstverwandten Sitzmadonna L 82. Überhaupt die Proportionen, die des Ganzen! Man schreibt ja unserem Meister auch noch genug andere Stiche zu, die ausgesprochen von Plastik oder auf Plastik ausgehen. Aber man vergleiche einmal die Madonna in der Strahlenglorie L 63:

sie ist unverkennbar „schnitzplastisch“ gedacht, man fühlt sogar das Material des Holzes, es ist die Mondsichelmadonna eines Altares – aber im Gesamtwurf wie in den Falten ist dieses hier ein etwa aus dem reifsten Sterzinger gewonnener Stil. Hier oder in L 78 haben wir eben zeitgenössische Plastik. Der Unterschied der Proportionen gegenüber unserem Stiche ist kein anderer als der Unterschied zwischen der Stilstufe des spätesten Multscher und jener der „Schönen Madonnen“ – kann man nicht sogar den Unterschied zwischen Stein und Holz leise hindurchklingen fühlen? Mußte nicht wirklich ebenso wie unser Stich eine frei weiterdenkende Zeichnung ausfallen, die ein oberrheinischer Künstler, ein schöpferischer, kein knechtischer Kopist, im Zeitalter Nikolaus Gerharts nach der Vorderansicht einer Skulptur wie der Breslauer Madonna machte? Und konnte sich nicht in diesem Falle der Stecher straflos die unmittelbare Übertragung auf die Platte leisten, durch die dann der Stich im Gegensinne herauskam? Auch seine „Anbetung des Kindes“ L 23 entspricht ja der plastischen in der Isenheimer Sammlung Spetz in vielen Dingen deutlich, jedoch ebenfalls im Gegensinne. Hier war eben die Berechnung auf die Spiegelwendung des Abdrucks nicht gerade zwingend nötig, so wenig wie bei einer Madonna, obwohl in beiden Fällen das Ergebnis von dem üblichen Eindruck abwich.

Daß auch bei Lainberger das Motiv dem Stiche gegenüber im Gegensinne erscheint, mithin genau so normal wie bei der Breslauer Figur, kann freilich zu denken geben. War er gewöhnt, in solchem Falle zurückzuübersetzen? Kannte er nicht nur den Stich, sondern auch die Zeichnung oder deren Original? Gab es für beide Künstler eine Zeichnung oder gar vielleicht ein späteres Original, hatte ein anderer, ein Plastiker, schon die Übersetzung aus dem Stile der Frühzeit in den bewegteren des Gerhartschen Zeitalters geleistet? Wer träumen wollte, könnte auf ein verlorenes Prunkstück des großen Nikolaus geraten – aber der ist mit Rätseln und Hypothesen genugsam umstellt. Vor allem aber: was der Vergleich gelehrt hatte, die Proportionierung des Ganzen und des Madonnenkopfes insbesondere, das spricht weit eher für ein unmittelbares altes Vorbild. Beziehungen zu Gerhart sind bei E. S. gewiß nicht selten. Wie er noch aus dem Zeitalter Multschers kommt, so zeigt er auch, daß er den großen Niederländer erlebt hat: sein Kruzifixus L 31 ist genau von dem straffen Typus des Baden-Badeners; und Lainberger hätte ihn wohl schon von E. S. auf den Altar in Nördlingen übernehmen können, dessen Magdalena wieder dem Johannes L 103 unverkennbar verwandt ist. Auch der feinsinnige Künstler des Lautenbacher Altares scheint, nebenbei bemerkt,

unserem Stecher nahezustehen. Sein geschnitzter Evangelist hat mehrere Züge von L 103 und ähnliche Gesamtbewegung wie die Barbara L 164.

Sicher haben wir – bei dem Nürnberger Bildner wie bei dem oberrheinischen Stecher – den Griff über den Rücken jener kritischen Zeit der Umgruppierung aller Formen in der zweiten Generation des 15. zurück auf die reichere und sicherere Frühzeit des Jahrhunderts; von einer Zeit, die wieder Harmonie besaß, nun freilich eine rauschend reiche und stürmische, zurück auf eine Zeit, in der die Harmonie noch nicht gestört war. (Wie gestört sie war zwischen beiden Epochen, gestört bis zur „Formzertrümmerung“ gelegentlich, das beweist – ein fast übermäßig weit gehendes Beispiel, aber nur zwischen den Zeiten möglich – am schärfsten wohl die Madonna von S. Severin zu Passau, in der alle alten Bindungen zerrissen, gleichsam zerkaut, zerknüllt, zerfetzt erscheinen. Damals, als man so zu denken überhaupt vermochte, waren die „schönen Madonnen“ verlassene letzte Vergangenheit – man wäre innerlich weit weniger bereit gewesen, auf sie zurückzugreifen, als von dem sicheren Abstandsgefühl einer späteren Zeit her.)

Ich meine natürlich nicht, daß die Breslauer Madonna selbst am Oberrhein bekannt gewesen sei. Aber daß böhmische Figuren im frühen 15. Jahrhundert gerade nach Straßburg gelangt sind, ist bewiesen. In Spektlins handschriftlichen Kollektaneen aus dem Münsterarchiv findet sich der Eintrag: „Anno 1404 kam ein künstlich Marienbild her von Prag aus Böhmen, welches die Junckhern von Prag gemacht haben, das schenkte Conrad Frankenberger, des Werks Ballirer“ (6).

Es ist verführerisch, sich hier eine „Schöne Madonna“ zu denken, die im Münster stand, fremd und kostbar, und auf E. S. wie auf den Meister der Dangolsheimerin wirkte. Indessen, wenn Bach darin recht hat (was ich augenblicklich nicht nachprüfen kann), daß das Straßburger Donationsbuch die gleiche Marienfigur „tristem ymaginem beatae virginis“ nennt, so handelte es sich um eine böhmische Pietà. Wichtig genug bliebe die Nachricht auch so noch. Prager Versand in der fraglichen Zeit nach Straßburg, nach dem Oberrhein, ist jedenfalls damit bewiesen und Verbindung mit den Werkstätten der „Schönen Madonnen“ ebenfalls. Jeder Kenner des Breslauer Altertümerversammlungsmuseums, wo beide Typen, Pietà und Madonna, in ausgezeichneten Vertreterinnen nebeneinandergestellt sind, wird daran keinen Zweifel hegen können.

Andererseits war der „schöne“ Madonnentypus bekanntlich weiter verbreitet, nach Bayern und dem Rhein z. B., und in seinem Hintergrunde ist



3. Meister E. S., Madonna. Kupferstich (L 63)

der westlich-höfische, zuletzt internationale Charakter der Kunst um 1400 nicht zu verkennen. Im Westen selbst könnte Ähnliches entstanden sein. Auch die burgundische Madonna der Frankfurter Skulpturengalerie z. B. hat, wenn auch gänzlich anders begründet, die breite Faltenbahn, die der üblichen deutschen Kunst fremd ist; und weit deutlicher teilt die Madonna vom Westportal der Würzburger Marienkapelle mit der Krumauer Figur in Wien die Behandlung des Kindeskörpers mit den weich sich eindruckenden Fingern der Mutter. Die letzte Quelle des böhmischen Typus kennen wir noch nicht.

Jedenfalls, dem Stecher kann durchaus eine Verwandte der Breslauer Madonna vor Augen gestanden haben, gerade wenn er (wie wir heute annehmen) am Oberrhein tätig war, und der Augenschein redet dafür vernehmlich genug – es könnte allenfalls auch schon die plastische Umbildung einer solchen durch einen Zeitgenossen (etwa gar durch ihn selbst, einen Goldschmied?) gewesen sein. Ein solches plastisches Original könnte dann schließlich auch unmittelbar und ohne Stecher auf Lainberger gewirkt haben. Aber dies alles ist doch weit weniger wahrscheinlich. Alles Faßbare spricht für ein Original des frühen Fünfzehnten und für die Weiterreichung seiner Grundidee durch E. S. Völlig eindeutig ist der Zusammenhang noch nicht, vorhanden aber ist er ganz offenbar. Verknüpfen wir nur, was uns real erhalten ist, so erscheint der Stecher als der Mittler zwischen zwei Welten, die eine anders denkende Zwischenzeit im übrigen stilistisch getrennt hielt, der Stecher als Mittler zwischen Plastik und Plastik; und die Dangolsheimer Figur als eines jener Zeugnisse vom „Erwachen des Großvaters im Enkel“, die wir nicht selten beobachten. Hier können wir das einmal „auf dem Wege“ sehen.

Eine neue Harmonie hat sich an einer alten – von „vorgestern“, nicht von „gestern“ – entzündet, eine verspätete „Schöne Madonna“ ist entstanden, von der juwelenhaften Feinheit, dem zärtlichen Reize der alten, aber aus jenem gänzlich neuen Begriffe von Aufbrechung der Masse, von Bewegung und innerer Handlung heraus, den Nikolaus von Leyen als erster vertrat; ist das nicht ein Teil ihres Geheimnisses, dieses Hindurchreden einer verschollenen Schönheit durch ein neues Raffinement? Der Stecher aber erscheint – wenn wir uns auf Gegebenes beschränken – als der Mittler zwischen zwei Plastikern, der schöpferische Mittler zwischen zwei Stilen: von einem alten hat er genommen, einem neuen hat er gegeben.

II.

Die Verbindung zwischen E. S. und Lainberger wird immer deutlicher; immer deutlicher auch beider Verbindung mit Nikolaus von Leyen. Nicht nur die Dangolsheimer Madonna – dies sprach zuerst Adolph Goldschmidt aus, der die Hand des Nürnbergers in ihr erkannte –, nicht nur sie hat ihre ältere Verwandte im Werke des Stechers; auch Simons Hauptwerk, der Nördlinger Hochaltar, ist bei dem oberrheinischen Künstler vorgebildet. Daß seine Mittelfigur von Gerharts Kruzifixus in Baden-Baden her stammt, hat als erster Loßnitzer (7) gesehen. Aber zwischen beiden steht, wie der Verfasser betonte (8), ein Blatt des Meisters E. S., L 31.

Der Stecher hat dort mit unverkennbarer Deutlichkeit Eindrücke des Gerhartschen Werkes, das straffe Hangen am gemaserten Holzbalken, den eingezogenen Umriß des Leibes, besonders auch die Führung der Beine, in seiner eigenen, etwas zageren Weise wiedergegeben. Mit dem Stiche allein verglichen, scheint die geschnitzte Gestalt Lainbergers sich zu großen Teilen schon von diesem aus zu erklären, die Übereinstimmung ist streckenweise verblüffend; indessen, die schöpferische Arbeit, die vom bescheidenen Flächenbilde zur großplastischen Ausrundung hätte vorschreiten müssen, verwertete zugleich zweifellos die Erinnerung an das gemeißelte Vorbild selbst; fast peinlich genau im Unterkörper, mit selbständig breiter Wucht und über E. S. weit hinausgreifend im Kopfe und im Rumpfe – so sehr, daß man nun schon wieder glauben möchte, auf den Stich ganz verzichten zu können. Allein, dieser hat etwas anderes vor dem einsamen Friedhofskreuz in Baden-Baden voraus: er gibt eine ausgedehnte Gruppe, die ohne weiteres als Kompositionsmitte eines Altarschreines verwertbar war. Mag hier noch einiges in der Schwebe bleiben – eines sehen wir sicher: Der Typus der Nördlinger Mittelkomposition ist hier im Stiche festgelegt, sicher schon vor 1478. Und das ist natürlich wichtig, schon den Zweifeln gegenüber, die das merkwürdige Werk der Zeit um 1480 nicht zutrauen möchten.

Noch immer wird ja diese Zeit, wird ihre geniale Besonderheit auch in der Wissenschaft nicht allgemein gesehen. Ihre Art ist eng – auf rund 20 Jahre – begrenzt und scharf geprägt; man darf sie nicht im Allgemeinbegriff des „Spätgotischen“ ertrinken lassen; der „spätgotische Barock“ um 1520 ist ihr zwar im Drange nach Bewegung verwandt, aber er ist schon etwas Zweites, er ist der zweite, seine Bewegung umrauscht von außen die gefestigte Figur, die die Kunst um 1500 geschaffen. Auch diese ist anders, sie muß nur

ihren Namen oft als Mantel für Unklarheiten über die frühere und die spätere herleihen. Der Zwang des epochalen Willens ist sogar so groß, daß er überkreuzend in den Zusammenhang der Persönlichkeit eingreifen kann. Veit Stoß, der alle drei Perioden erlebte, hat nur in jener frühesten die Sonderart flammender Windungen der Gestalt gewollt, die den gewaltigen Marienaltar von Krakau so unvergeßlich und selbst die schmerzbewegte Gestalt des Johannes darin der heiteren Maria von Dangolsheim so ähnlich macht. Es ist das Geschlecht vor der Reformation, das aus diesem wie dem Pacherischen Meisterwerke in St. Wolfgang zu uns spricht – es spricht auch aus dem Nördlinger. In diesem Geschlechte garte noch erst, was in Dürers Mannesjahren zum Ausbruch kam, und sein Stil war schon verklungen, als dies geschah. Aber als Dürer 1498 die Apokalypse herausgab, hat er nicht nur die neue Zeit verkündet – er hat auch nachträglich das Fazit aus dem Wesen der Epoche gezogen, die er als Kind erlebte. M. J. Friedländer hat fein betont (9), welche Bedeutung gerade die Goldschmiedekunst (der auch Lainberger wohl entsproß) für den jungen Dürer gewann, wie sie ihm weit mehr vom „spätgotischen Gefühle“ (d. h. hier, von der Besonderheit der achtziger Jahre) gab, als die Malerei hätte vermitteln können. Die Welt der Goldschmiede ist eine wenn auch zierliche, doch plastische Welt; in ihr, auch in der Graphik, der Schwesterkunst in inniger Personalunion, aber in der plastischen Welt vor allem und überhaupt, hat unsere Kunst am stärksten gesprochen, als Dürer noch ein Kind war. Das Wiener Metallstiftbildnis des Vaters von 1486 (10) gibt dem alten Goldschmied ein Krönungsfigürchen in die Hand, das wesentliche Züge jener Kunst besitzt: das eminent Räumliche, die gewundene Bewegung aus der Tiefe (wie etwa bei der Dangolsheimer Madonna), die gegensätzliche Stellung der Füße. Das Lieblingsgesetz dieses Stiles, das der fließenden Verschränkung, führt eben in der vollrunden Gestalt zur Schraubenwindung, macht ihre Glieder zu Funktionen, zu inneren Linien eines verwickelten Raumgebildes – in geheimer Verwandtschaft mit gewissen Gewölbefigurationen der Spätgotik. Wenn man das Wesen dieses Gesetzes einmal erfaßt hat, so wird man in Grassers grotesken Tänzern nicht sonderbare Ausnahmen sehen, sondern Typen, Typen eines epochalen Charakters, die nur eine günstige Aufgabe besonders klar geprägt. Nicht nur die Zierlichkeit ist wesentlich – ebensosehr die Bewegung um jeden Preis, als Selbstdarstellung eines leidenschaftlichen Geschlechtes, das nur scheinbar noch im Künstlerischen „spielt“, bevor das nächste den verborgenen Ernst enthüllen wird. Nicht selten schon läßt es ihn selbst großartig aufzucken.

Nicht erst Schongauer ist der einflußreichste Graphiker dieses Stiles, der vom Reize des Verwickelten, der feinen Mühen für das Auge lebt – gerade E. S., altertümlicher, „schüchterner“, doch schon in offenkundiger Verbindung mit Nikolaus Gerhart, hat hier das Wort geführt, hat gesammelt, festgelegt, übermittelt, vorbereitet. Wir können immer wieder beobachten, wie die erstaunlichen Erfindungen Simon Lainbergers gerade von dieses Stechers Welt, der Formenwelt vor 1470, hinterfangen sind.

Heute stehen die Nördlinger Figuren mit zurechtgemachten Basen im Barockschrein von 1683 – jene Zeit scheint in ihnen mit dunkler Sicherheit Verwandte gefühlt zu haben. Sie stehen gewiß nicht mehr ganz richtig, die Maria insbesondere. Man müßte sie so rücken, daß sie mehr Vorderansicht zeigte (was freilich der heutige Zustand mit einem unangenehmen Vorkragen des Sockels bezahlt machen würde). Stellt man sie aber einmal so – oder tritt man wenigstens so weit nach rechts, daß man diese Ansicht erlangt – so ist die Ähnlichkeit mit der Madonna des Stiches schlagend. Der Ausschwing nach rechts (von uns aus), der Einknick, das Einbiegen und Zusammensinken der Gestalt nach links, die tiefe Verwandtschaft der Faltenzüge – dies alles übertönt selbstverständliche Abweichungen, wie sie etwa in der Gebärde der Hände liegen (11). Dagegen ist der Johannes völlig anders und wundervoll neu, so wundervoll neu wie das Motiv des Dangolsheimers Kindes gegenüber jenem auf L 79. Das Verhalten des Plastikers ist in beiden Fällen völlig gleichartig. Er verwertet eine Form, die der Stecher als Muster festgehalten (man sieht, wie das Gefühl der Zeit über die Verschiedenheit der Maßstäbe wie des Technischen hinwegsetzt), er steigert sie stetig zu selbständiger Freiheit – und durchbricht sie unerwartet mit einem glänzenden Einfall. Nicht willkürlich: der Johannes des E. S. ist Schließender in einer Flächengliederung, der Nördlinger wirft, vom Gekreuzigten in tragischer Einsamkeit weggewendet, eine Woge herrlichster Bewegung nach rechts weiter, wo sie im Georg unter reichen Windungen zur Ruhe kommt. Es ist von Anfang an der Georg gewesen, dem diese Aufgabe zufiel. Man könnte sich ja fragen (solche Fragen sind beliebt), ob nicht die äußeren Figuren zur Barockzeit vertauscht worden sind, aber dagegen gibt es einen Beweis. Die Kanzelbrüstung der gleichen Kirche nämlich bietet als Rahmen der Evangelisten sämtliche vier äußeren Figuren des Altars schon in der Reihenfolge, wie sie heute dort stehen. Worauf das Datum 1499 für die Kanzel in Dehios „Handbuch“ beruht, weiß ich nicht zu sagen, es paßt jedoch vollkommen auf den Stil. Die Motive sämtlicher Altarfiguren (mit der einzigen Ausnahme,

daß für den Kruzifixus der stehende Schmerzensmann gewählt wurde) sind dort frei, aber deutlich verwertet, das Unvergeßliche des Johannes damit in einer der wenigen Wiederholungen, die wir überhaupt besitzen, neben jener auf dem Bock-Epithaph der Straßburger Katharinenkapelle (1480!) und dem schönen „bayrischen“ Johannes des Frankfurter Liebighauses (dort im Gegensinne).

Schon länger war ich mir darüber klar, daß uns der Kreuzigungsstich des E. S. in der Rekonstruktion des Altares noch weiterführen könne: dort sind noch zwei kleine fliegende Engel gegeben, ein nackt-gefiederter, vom offenen Mantel weit umbauscht, zur Linken – einer im langen Hemdgewande mit gekreuzten Flatterbändern zur Rechten. Es schien mir selbstverständlich, daß solche Engel auch im Nördlinger Altare einst über den jetzt nackten Grund hin vermittelt hatten; ihr Fehlen war schmerzlich, eine Lücke in der Form. Nun, das Gefühl hat seinen Beweis gefunden: diese Engel gehörten hinein – und sie fehlen auch gar nicht, sie mußten nur gesehen werden. Noch heute beherbergt sie die Kirche, sie hängen, im wesentlichen wundervoll erhalten, über der Tür im Innern der Sakristei: ein nackt-gefiederter, vom offenen Mantel weit umbauscht, zur Linken – einer im langen Hemdgewande mit gekreuzten Flatterbändern zur Rechten. Dieser letztere hat etwas mehr gelitten: bei beiden sind die Flügel beschädigt, ihm aber fehlt noch die rechte Hand, die linke ist unvollständig, das Band abgebrochen. Schade, daß es nicht möglich war, diese Engel schon im Altare zu photographieren (es wäre freilich auch schwierig gewesen, die Abstände genau wiederzufinden). Aber der Vergleich einer solchen Gesamtaufnahme, bei der auch die Maria die alte Front erhalten müßte, mit L 31 wäre sehr einleuchtend geworden. Ich habe wenigstens die Figürchen einzeln gleich nach dem Funde (Anfang September 1921) unter gütiger Unterstützung des Herrn Stadtpfarrers Brügel und des Kirchners Jahreis durch Photographen Niecke aufnehmen lassen. Der zuerst genannte Herr hatte auch die große Güte, auf meine Bitte und nach meinen Angaben die genauen Messungen vorzunehmen: der linke Engel mißt von der höchsten Flügelspitze bis zum untersten Mantelzipfel in der Luftlinie 79 cm, von seiner linken Haarlocke bis zur Spitze seines rechten Fußes 47,5 cm; der rechte von seiner rechten Haarlocke bis zum äußersten Mantelzipfel 53 cm. Das heißt, die Figuren selbst haben rund ein Drittel von der Höhe der Standfiguren. (Der Johannes z. B. ist 1,53 m hoch.) Die wirkliche Form der Engel ist ebenso frei dem Stiche gegenüber wie die der übrigen Figuren, ihr Ausdruck ebenso sehr gesteigert (der letzte Rest attributiven Wesens in

absolute Gebärde aufgelöst) und ihre grundsätzliche Verwandtschaft ebenso deutlich. Sie haben (ganz natürlich) auf den Rückseiten noch die Löcher für die Eisenstangen, die sie einst freischwebend vor dem Schreingrunde hielten (zur Zeit hängen die Figürchen an Stricken). Die alte Fassung ist noch da: Gold, rot unterlegt auf Gips, im Gewande und Gefieder, leichtes Gold auch auf den Haaren, rote Tönung auf den fleischfarbenen Wangen; die Bänder wundervoll tiefrot, mit kleinen flachen Rundscheibchen in Gold besetzt. Die Erfindung, auf Grund der durch E. S. belegten Typen, ist des Simon Lainberger würdig. Der linke Engel ein Musterbeispiel für die Phantasie der achtziger Jahre, ein idealer Bruder von Grassers Maruskatänzern. Der Kopf neigt sich nach links, dorthin schiebt sich die rechte Schulter, infolgedessen greift der rechte Arm nach links hinüber, vom linken großartig überkrampft, die Beine überkreuzen sich, das Gewand schlingt sich in mehrfacher Schraubewindung um die verschränkten Glieder: es ist der kühne Kontrapost, den eben jene Zeit verstand, der erste „Manierismus“ als Stil (nicht Manier!), mehr noch, ein Vorklang von Michelangelo-Motiven in der deutschen Plastik, erster „spätgotischer Barock“. Im rechten Engel strömt alles gerader, aber im gleichen Tempo, gleichem, eilig-sicherem Sturme der Form. Wie das abgebrochene Band einst flatterte, läßt sich nicht schwer erschließen: es muß aufwärts fliegend, dann sinkend, einen weich gerundeten Gegenbogen zu der Schwingung der Mantelenden beschrieben haben. Man vergleiche den entsprechenden Engel auf der Kreuzigung des E. S. oder – besser noch – in der prachtvollen Sammlung von je drei Gestalten beider Typen zu Seiten der Magdalena des gleichen Stechers (L 169) den untersten links. Diese sechs Engel können jeden Zaudernden schon durch die verblüffende Ähnlichkeit der Faltenführung – man vergleiche neben vielem anderem den Mantelzipfel links oben mit dem unserer linken Figur – von der nahen zeitlichen Stellung, der tiefen stilistischen Verwandtschaft der wiedergefundenen Nördlinger überzeugen. Darüber hinaus sind sie in ihrer chiastischen Verteilung einfach Musterbeispiele für den schöpferischen Lieblingsgrundsatz jenes geistreichen Stiles: den der fließenden Verschränkung; die nackt-gefiederten: oben rechts, in der Mitte links, unten rechts; die hemdgewandeten: oben links, in der Mitte rechts, unten links. Wer sich die beiden verschränkten Windungslinien zeichnet, hat ein Grundbild des Stiles empfangen. Auch hier übrigens liegt eine Altarkomposition verborgen: der spätere Tiefenbronner Magdalenenaltar – aus einer Zeit, die freilich die Verschränkung schon verlernt hat – gibt einen deutlichen Beweis. Der Schreingrund vermochte durch unsichtbare Eisen-

stangen die Schwebenden dem Auge ähnlich entgegenzuhalten wie das Blatt des Kupferstechers oder die Tafel des Malers.

Ich halte für nahezu sicher, daß in Nördlingen nur diese zwei wiedergefundenen Engel waren, ebenso viele, wie der Stich des E. S. angibt. Sie erreichen, mit den großen Gestalten der Maria und des Johannes zusammengesehen, eine chiastische Verteilung des seelischen Ausdrucks: der linke, mit der packenden Gebärde des Schmerzes, verbindet sich nach rechts unten hin der von Leidenschaft mächtig durchrollten Gestalt des Johannes; der rechte, sanfter, von fast heiterem Ernst, nach links hin der Maria, die verklärter und stiller gebildet ist – was zu erkennen wohl auch der heutige Zustand trotz der Überarbeitung erlaubt. Noch bis in die Einzelformen hinein wirkt diese verschränkende Verknüpfung. Auch in den winkelreichen Schnittflächen des linken Engelskopfes schwingt ein leiser Anklang an die Wucht des Johanneshauptes, das ganz aus dem kantigen Zusammenstoß von Flächen als Grenzen fester Massen großartig kubisch entsteht. Der rechte ist weiblicher, weicher gebildet; er wird auch dem echten Zustande der Maria frei entsprochen haben. Sein unerhört individuell wirkendes Profil mit der langen Nase, dem feinen Klümpchen daran, dem tief einschneidenden Munde, dem entschiedenen Kinn ist dennoch eine sehr bestimmte Stilform, es weist auf die beiden Meister hin, die wir immer wieder im Hintergrunde des Lainbergerschen Formgeföhles auftauchen sehen. Einmal auf E. S. Verwandt ist – für den, der nur ein wenig zu übersetzen versteht – schon auf dem Stiche der Kreuzigung der Kopf des entsprechenden Engels zur Rechten, auf dem der Magdalena noch deutlicher ebenfalls der rechts heranfliegende oben. Unser Profil ist ein „E.-S.-Profil“. Gleichzeitig aber, und weit fühlbarer noch, kommt es von Nikolaus Gerhart her. Die Straßburger Reliquienbüste, die Vöge (12) als jenem sehr nahestehend veröffentlichte, die auch in einer Figur der Wiener Burgkapelle (13) nachwirkt, ist die ältere Verwandte – kein Wunder, da auch der kokett-sphinxhafte Kopf der Dangolsheimer Madonna mit den geschweiften Lidern, den hochgezogenen Brauen und dem geheimnisvollen Mona-Lisa-Lächeln in den Mundwinkeln auf Nikolaus zurückführt (das „Bärbele“!). Am Altare selbst aber kommt das Profil noch einmal vor: der Georg hat es; man muß nur, da er fälschlich über Eck gestellt ist, nach rechts gegen den Chorpfeiler zurücktreten, um es zu sehen. Selbst Kleinigkeiten, wie das Ausschneiden eines Haarbogens rechts vom Auge, lassen sich als verwandt begreifen.

Damit ist schon die Antwort auf eine Hauptfrage gegeben: die Zugehörigkeit der Engel zum Altare wird niemand bezweifeln können, aber wie

steht es mit der Eigenhändigkeit? Ich meine, der Vergleich der beiden Profile sagt es deutlich genug: wer das des Georg schuf, der schnitzte auch den rechten Engel. Ich füge hinzu: und wer den Johannes erfand, der bildete auch den gefiederten linken. Es fehlen freilich die frei rollenden, schlangenhaft lebendigen Locken, jene Musterbeispiele für eine Kunst der gewundenen Hohl- und Bohrräume selbst im Detail, ohne die wir uns des Meisters Gestalten kaum denken können; doch hier genügt der kleine Maßstab, die Anbringung in der Höhe, zur Erklärung. Die Haare sind infolgedessen gleich im ganzen so reliefartig anliegend geschnitten wie beim Georg erst die des Scheitels. Der Faltenstil ist überall von dem Gefühle Meister Simons erfüllt: rauschend, bauschig, noch saftig und gleichsam feucht selbst in den Brüchen, im Gleichgewichte von Dellen und Knicken, gleichsam noch eine „weiche“ Form des „eckigen“ Stiles. Wir dürfen den Wiedergewinn zweier echter Arbeiten Lainbergers als sicher ansehen.

Weitere Ausblicke tun sich auf: die ganze Frage nach der Plastik der Herlin-Altäre überhaupt. In keinem der drei berühmten Schreine, die der Nördlinger Maler geliefert hat, dem Rothenburger (1466), dem Bopfinger (1472) und unserem (rund 1478), fehlen jene bewegten flatternden Engelsegestalten. Dennoch sind die Schnitzer jedesmal verschiedene Meister gewesen. Hat Herlin selbst eine Vorliebe für diese Figuren gehabt? Oder hat sie ihm einer, der mit ihm in Verbindung stand, eingegeben? Schon Bode (14) rühmte die Rothenburger Engel: „von einem Liebreiz und einer Freiheit der Bewegung, die in der deutschen Kunst wohl kaum übertroffen sind“. In welcher überhaupt? können wir weiter fragen. Niemand wird indessen gerade diese Engel dem Künstler der Rothenburger Standfiguren zutrauen; er ist der altertümlichste der von Herlin beschäftigten Schnitzer, breit und schwer, in ähnlichem Verhältnis etwa zu dem Scharenstetter Altar, wie der Tiefenbronner Hochaltar-Meister zum Sterzinger (es sind zwei Richtungen einer Schule, die unter dem Namen „Mulscher“ gehen). Erst im Bopfinger Schreine, sechs Jahre später, rauscht auch durch die Hauptfiguren, besonders den Christophorus, das Leben des neuen Stiles. (Wer auch bei diesem nicht an die „frühe“ Zeit von 1472 glauben möchte, der möge den gestochenen Christoph vom „Meister des Johannes Baptista“, Geisberg, T. 14, vergleichen!) Der ganze Oberteil der Rothenburger Kompositionsmitte, der Gekreuzigte zusamt den heranstürmenden Engeln, muß spätere Zutat sein. Der Typus des Kruzifixus ist allerdings nicht der von Gerhart stammende des Nördlingers, es ist der ältere, den unter den Stechern etwa der „Meister der Nürnberger

Passion“ anwandte (L 9, Geisberg T. 15), ein diagonaler Typus mit Linienbrechung, ohne die neue machtvolle Straffheit. Der Form, die jener Stich vertritt, steht jedenfalls auch die Körperbildung nahe, der jähe Vorsprung des Rippenkorbes, noch ein Erbe des 14. Jahrhunderts, der Neigungsgrad, ja selbst der Ausdruck des Kopfes, die untersetzte Proportion – alles altertümliche Züge, die ähnlich aus van Eycks Berliner Kruzifixus sprechen (die Frage nach der Eigenhändigkeit dieses Bildes ist hier Nebensache). Gleichzeitig verrät aber der Rothenburger Kruzifixus irgendwelche etwas späteren niederländischen Wirkungen, die jenseits des Gerhart-Stiles liegen: aus der Malerei. Otto Holtze (Leipzig) riet mir, auch die Wiener Kreuzigung des Rogier van der Weyden zu vergleichen. Der Gedanke hat schon das für sich, daß wir uns hier eben im Kreise Herlins befinden. Und in der Tat: die entschiedenere Wallung des Lententuches schon, dann die (freilich weit stärkere) Teilnahme auch des linken Beines an der Schwingung – die bei dem deutschen Stiche fehlt – läßt zugleich diesen Typus im Hintergrunde erscheinen. In der Einzelbildung ist die Form der Arme, besonders aber die der linken Schulter, in dem niederländischen Bilde ähnlicher als in dem deutschen Stiche. Und noch eines: auch schwebende Engel hat das Wiener Triptychon, und der Gedanke, sie mit der Schwingung des Kruzifixus in eine einheitlich durchbewegte Gesamtgestaltung zu bringen, nähert die Komposition – im Gegensatz zu der des deutschen Stiches – der Rothenburger erheblich. Doch darauf komme ich noch zurück. In den Verhältnissen, in der Durchbildung des Leichnams sind die beiden deutschen Werke, Kupferstich und Schnitzfigur, einander jedenfalls doch weit näher – nur eine entfernte Erinnerung an den Rogierschen Typus bleibt bestehen und könnte als irgendwie wirksam vorausgesetzt werden, etwa durch eine flüchtige Skizze hindurch. Wie ganz anders weich und lang zugleich fließen die Körperformen bei dem Niederländer! Vielleicht, daß man in der Nasenbildung unseres Kruzifixus noch einen verwandten Zug zu einem des Wiener Bildes erkennen zu können glaubt. Aber es liegt zugleich ein spürbarer Hauch fränkischen Wesens über dem ganzen Haupte. – Die Engel, durchaus mit der göttlichen Gestalt zusammen erfunden, sind unverkennbar von der gleichen Hand. Besonders zeigt der untere links, im hochgeschlitzten, befransten Diakonengewande, die deutlichste Verwandtschaft: eine ähnliche Gesichtsbildung, die gleiche scharfe längliche Nase, die gleiche Schärfung auch der Gewandfalten. Der ältere Typus wohl – allein ein späteres Formgefühl, ein weiteres Vordringen im Sinne der Eckigkeit und Brüchigkeit. Ich habe, unter

dem frischen Eindruck des Nördlinger Fundes, die Rothenburger Engel genau verglichen. In der Reihenfolge: oben rechts, oben links, unten rechts, unten links, scheinen sie sich von den (ebenbürtigen!) Brüdern am Georgs-altar zu entfernen. Die beiden oberen, nackt-gefedert, dem linken von Nördlingen deutlich verwandt im Tempo der wundervollen Erfindung, weichen doch schon im Profil von ihm ab. Wie ihre Bewegung etwas weniger in sich selbst verschränkt, stürmischer vorwärts gerafft ist, so ist auch zumal das herrliche Profil des linken gerader und ganz auf schlanke Parallelen gebaut. Einzigartig gerade dieser linke, mit dem kühn zurückgewehten Haare, stolz in der blitzenden Unwiderstehlichkeit des Heranfluges! Aber auch bei ihm sind die Falten schon ein wenig linearer, schneidender. Der Besatz – mit den flachen Rundscheibchen der Nördlinger Bandornamente zu vergleichen – ist plastischer, hochgebuckelt (Glas? Buntsteine? ich konnte es nicht einwandfrei feststellen), eyckisch. Die Komposition ist auch hier chiasmisch, zwar nicht im Wechsel der Typen – beide oberen gefedert, beide unteren im Diakonengewande –, auch nicht im Wechsel des plastischen Grades – beide linken hager, beide rechten voller –, aber eben in der Überkreuzung dieser beiden Berechnungen, und dann in der Verteilung des Ausdrucks. Links oben, rechts unten Triumph und Verklärung, rechts oben, links unten Schmerz und Mitleid. Der Grundsatz also schließlich doch der gleiche, nur anders angewandt als in Nördlingen, wo offenbar nur zwei Engel zur Verfügung standen, dafür aber in einheitlicher Erfindung mit den Standfiguren. Qualität und Grundgefühl sind ebenfalls gleich, die Einzelheiten der Formbildung jedoch weichen fühlbar ab.

Wieder anders sind die beiden Schwebeengel über der Bopfinger Madonna. Beide sind vom allgemeinen Typus des linken Nördlingers, der oberen Rothenburger. Die Gesichter jedoch etwas kleinlich, das Nasenprofil weniger ausladend, die Münder fest geschlossen, der Abstand der Oberlippe von der unteren geringer, die Backen breitknochig, horizontal empfunden das Ganze, sehr ähnlich wie bei den Engeln des Dorsale hinter der Muttergottes; die Falten, namentlich beim linken, blasiger, etwas ärmer. Kurz – in jedem der drei Altäre zeigen die Engel Unterschiede der Durchbildung im einzelnen – und dennoch: in jedem der drei Altäre spürt man einen verwandten Geist unter der Erfindung. Außerdem treten sogar Beziehungen unter den Hauptfiguren auf, merkwürdigerweise gerade auch zwischen Rothenburg und Bopfinger. Sie können bis in Einzelheiten gehen: die Haarbildung beim Christophorus und dem Rothenburger Christus etwa. Auch der Gewandstil – man vergleiche

den Blasius mit Lainbergers Johannes – läßt Erinnerungen zwischen den drei Altären hin- und herwandern, so verschieden die Hauptmeister sind. Doch, hier will ich einhalten.

Was spüren wir hinter alledem? Zeitstil – oder mehr? Es ist mir schon längst eine Lieblingsfrage gewesen, ob nicht gerade die Rothenburger Engel in jener Zeit entstanden, als Herlin mit Lainberger in Verbindung war, ob nicht eben Lainberger, der Meister leidenschaftlicher, zierlich-leidenschaftlicher Bewegung, der Inspirator jener kostbaren Elementargeister gewesen. Ich will noch kein allzu betontes „Ja“ aussprechen. Allein, der Gedanke hat sich mir noch erheblich eingetieft. Gerade das stetige Sich-Entfernen der Rothenburger Engel von den Nördlingern könnte sie als weitere Entwicklung erscheinen lassen. Die Bopfinger möchte ich, wie den ganzen Altar (denn hier herrscht ein Stil über Klein und Groß), einem Manne zutrauen, der Meister Simon schon kannte und von dem Wirbel seiner Phantasie ergriffen war. Vielleicht – im höchsten Falle – hat er einen seiner Entwürfe ausgeführt. In Nördlingen tritt der große Nürnberger dann zweifelsfrei in allen Gestalten auf; die wiedergefundenen Engel muß er selbst geschnitzt haben – und sehr naheliegend ist immerhin die Annahme, daß als Letztes der Reihe die Rothenburger Fliegenden entstanden, die mit dem Christus zusammen erfunden sind. Offenbar hatte diesen, aus unbekanntem Gründen, der alte Hauptmeister nicht mehr liefern können, und Lainberger mag hier ausgeholfen haben. Wie weit mit eigener Hand – das mag offenbleiben für eine der zahlreichen Untersuchungen, deren die junge Geschichte der deutschen Plastik noch wartet, die freilich durch die Undurchsichtigkeit des Werkstattbetriebes von vornherein zur größten Vorsicht angehalten sind. Der ältere Kruzifixustypus bei späterem Formcharakter – der sich dem Johannes der Nürnberger Johanneskirche auffällig nähert (15) – würde sich aus dem Anschluß an den älteren Entwurf gut erklären.

Aber zugleich erhebt sich hier allerdings die Frage, wie weit bei eben diesem Entwurfe Herlin selbst, durch seine nahe Kenntnis der Rogierschen Formenwelt, mitgesprochen habe; nur durch diese natürlich – die phantastische Freiheit der geschnitzten Engel ist seinen eigenen Formen gänzlich unerreichbar. Wir haben zwar kein sicheres Kreuzigungsbild von ihm. Immerhin, der Dinkelsbühler Hochaltar, den Haack ihm abspricht (16), der magere geschnitzte Christus mit den steifen Engeln würde immer noch eher bei ihm zu erwarten sein, als irgendeine der kühnen Grundformen, die die plastischen Teile seiner Altäre auszeichnen. Doch – er kannte Rogier! An die Wiener

Kreuzigung wurde schon erinnert. Sie gibt im ganzen Triptychon vier kleine Schwebengel; zwei verteilt sie auf die Flügel, zwei aber schwingt sie zu ausdrucksvoller Einheitlichkeit in eine Gesamtform mit dem Gekreuzigten. Die Typen erinnern – sehr von ferne – an den rechten, durchaus nicht den linken, der Nördlinger Fliegenden; der linke in Wien kann, flüchtig gesehen, beinahe wie ein Spiegelbild des rechten bei Lainberger wirken – nur ist er gewichtsloser und verzichtet in sehr bezeichnender Weise auf die Flatterbänder. Aber, wie die großartigen Erfindungen Rogiers in der Gruppe der Trauernden jedesmal himmelweit von den deutschen plastischen entfernt sind, die eine ältere Formel nur geistvoll neu auslegen, so fehlt bei dem Niederländer wieder der Sinn für die kontrastierende Verschränkung zwischen den Gestalten und innerhalb ihrer Glieder. Sie ist offenbar eigenstes Gut der deutschen Bildschnitzer um 1480 und der Erfahrungen aus der Goldschmiedekunst, die in der Schraubung ihrer Formen mitsprachen – wie denn überhaupt der Nachweis von Ahnenreihen niemals den Eigenwert wahrhafter Schöpfungen beeinträchtigt. Gerade diese deutsche Kunst ist von unerhörter Kraft, ist starkes Volkstum im vornehmsten Sinne – und der Gedanke der Schwebengel an sich ist unseren Meistern ohnehin (wie gleich zu betonen sein wird) niemals fremd gewesen. Bei Rogier selbst ist übrigens die Engelgruppe um Christus durchaus nicht durchgehend vorgeschrieben. Im Antwerpener Sakramentsaltar, der über jedem Sakramente eine himmlische Erscheinung im langen Chorhemde mit Spruchband gibt, schwebt der Gekreuzigte gerade einsam vor dem Grunde; ebenso auf dem Bilde aus dem Eskorial im Prado. Weit näher kommt auch hierin unserer Welt der Meister von Flémalle, der auf die Deutschen des mittleren 15. Jahrhunderts ähnlich wahlverwandt gewirkt zu haben scheint wie auf die des 13. die Kathedrale von Laon – und der auch innerlich altertümlicher ist (17). Die Liverpoolsche Kopie seines großen Altares der Kreuzabnahme gibt links drei, rechts zwei schwebende Engel, die den Hemdgewandeten bei E. S. weit näher verwandt sind, schwerer und breiter als die des Rogier; hier nur finden sich auch die Flatterbänder. Und nun gar die kleine Berliner Kreuzigung, mit ihren sechs stürmischen Gestalten in leidenschaftlicher Gebärde! Nun, wo die Erregung durchgebrochen – sei sie auch, wie Winkler betont (18), durch die geschmeidigen Figuren der Wiener Kreuzigung Rogiers beflügelt –, nun spürt man erst recht eine geheime Blutsverwandtschaft mit deutscher Phantasie. Es ist weder Rothenburg noch Nördlingen, aber wohl doch das grundsätzlich Ähnlichste, das die Malerei wenigstens jener Zeit zu beiden bietet – dann zumal, wenn wir uns als ursprüng-

lich einen neutralen Goldgrund denken. Die Frage nach der Eigenhändigkeit des Bildes darf außer Betracht bleiben. Winkler (19) möchte sie bejahen. Zweifellos ist die Bewegung der Himmelsvögel so erstaunlich flink, die Gestaltenbildung so schlank und leicht, das Getümmel so emsig, daß ein großer Unterschied gegen die älteren Engel der Kreuzabnahme entsteht. Gegen jene verhalten sie sich ganz ähnlich wie die Nördlinger und gar die Rothenburger zu denen des E. S.

Auch im großen finden sich merkwürdige Beziehungen, das Berliner Bild ist wie ein Extrakt aus den Voraussetzungen der beiden Schnitzaltäre. Der Christus entspricht mehr dem Nördlinger, die Engel entsprechen mehr den Rothenburgern. Aber ist nicht sogar in dem Johannes des Flémallers, in seiner abgewendeten, tragischen, seiner plastischen Einsamkeit, ja im schnitzplastischen Charakter seines Gewandes, in der Gebärde der Linken etwas wie die andere Ansicht, die ungewöhnliche, einer Skulptur – einer Skulptur, die man fast auch schon dem Meister des Nördlinger Johannes zutrauen könnte? Man denke sich diesen einmal erheblich gedreht, so frei gestellt, wie wir heute die Dangolsheimer Madonna sehen können. Und noch etwas Merkwürdiges: Der Johannes des Flémallers hat zugleich – in der Schmerzensebärde seiner Linken vor allem – etwas von einer anderen Ansicht des van Eyckschen auf der Kreuzigung des Berliner Museums. Dieser aber steht noch frontal, wie in unserem Schnitzaltäre, neben einem Christus, wie ihn der „Meister der Nürnberger Passion“ im Kopfe hatte, – und ist er nicht in der Proportion, im Umriß, in den Grundzügen des Aufbaues, auch in Einzelheiten wie den steilen Röhrenfalten des Untergewandes, dem Lockenkranze seiner Haare, vor allem aber in seiner Idee ein deutlicher Vorklang des Lainbergerschen? Kehrt nicht sogar die Form seiner Linken in unserem Altar wieder, allerdings bei der Magdalena, und hier wohl durch E. S. vermittelt? Was hier im Hintergrunde vor sich gegangen, ist noch nicht zu erkennen, zumal beide Berliner Bilder überhaupt voller Rätsel sind. Aber der Wert der Beobachtung wird sich vielleicht einmal enthüllen. In einem ist er schon sicher: sie vermehrt die zahlreichen Gründe gegen den Versuch, den Nördlinger Altar zeitlich herabzurücken und damit die Urkunde für Lainbergers Hand anzuzweifeln.

Die wichtigste, die eher erreichbare Frage ist immer noch die der schwebenden Engel. In unseren Altären sind sie zweifellos Zeugnisse jener engsten Denk- und Arbeitsgemeinschaft zwischen Skulptur und Malerei, die uns wohlvertraut ist. Der Gedanke an sich aber ist uralte, und gerade in der deutschen

Plastik. Schon die karolingischen Elfenbeine kennen die himmlischen Zeugen des Todesopfers. Ein bequemes Beispiel: der Metzger Buchdeckel des 9. Jahrhunderts in London, den Dehio (20) abgebildet hat. Von beiden Seiten neigen sich die Geflügelten zu dem gekreuzigten Gotte. Noch fehlt – selbstverständlich – das Gefühl für ihre Eigenbewegung in der Atmosphäre, sie stehen im Irgendwo. Aber schon die Dreipässe an den Balkenenden des Halberstädter oder des Wechselburger Triumphkreuzes werden durch die Energie in den Gliedern der Engel, die hier – in Halberstadt sogar als Halbfiguren – erscheinen, in bedingtem, nicht-malerischem Sinne, im Sinne der Möglichkeit, Bewegungsmöglichkeit, zum Raume umgedeutet. Doch dies beschränkt sich jedesmal auf die einzelne Figur. Noch fehlt, naturgemäß, der einheitliche Grund, die bildhafte Gruppierung, die unsere späteren Altäre mit den Bedingungen der Malerei verbinden. Auch diese aber hat durch das ganze Mittelalter, im Buche wie an der Wand, die tröstlichen Erscheinungen dem Leidenden gerne zugesellt, in der Regel über dem Kreuzesbalken und meist nur zu zweit; so – als Halbfiguren – in einem Missale des frühen 13. Jahrhunderts im Kestner-Museum in Hannover, oder, nun als Ganzfiguren in stärkster, tatsächlich unser Problem vorausnehmender Bewegung, in einem schönen Blatte aus Kloster Scheyern (21). In dem Altaraufsatz aus der Soester Wiesenkirche in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) sammelt sich schon ein ganzer Schwarm, zwölf Engel in zwei Halbchören, oberhalb der Kreuzigung (22). Den vollen Sturm freilich – und nun den Gott persönlich in seinem Raume umwogend – entfesselt erst die frühe Malerei Italiens. Das großartigste Beispiel: in der Arena zu Padua, über der Beweinung, namentlich aber gerade um den Kruzifixus herum, stoßen die kleinen Fliegenden, zum Teil von vorne gesehen, in kühner Verkürzung aus der Tiefe hervor. Wie die Vermittlung dieser neuen Form nach dem Norden erfolgte, ob sie erfolgte, vermag ich hier nicht näher zu untersuchen. Doch scheint sich schon bei kürzerem Hinblicken die noch schwache Linie einer durchgehenden Überlieferung abzuzeichnen. Auffallend und wohl richtungweisend ist jedenfalls das Auftreten giottesker Engelmotive bei der Kreuzigung in der französischen Malerei des 14. Jahrhunderts, so in den „Heures dites de Jean de Pucelle“ (Paris, Moritz Rothschild) (23). Zwei Engel schweben noch in altertümlicher Weise über dem Kreuze, in recht freier Bewegung übrigens, zwei aber unmittelbar an Christi Haupte, zwischen den Schächern, und mindestens der linke von diesen wäre, dem Motive nach, auch in der Arena denkbar. Nordischer schon und mittelalterlicher noch die das Blut auffangenden drei Schwebengel im berühmten

Paramente von Narbonne (Louvre) (24). Ikonographisch eng verwandt die drei in der Kreuzigung von S. Salvator zu Brügge. – Ähnlich steht es aber auch mit der deutschen Malerei. Bald über, bald unter dem Kreuze erscheinen die Schwebenden, besonders in den böhmischen Bildern des 14. Jahrhunderts, und rufen mit wechselnder Stärke Erinnerungen an jene Giottos wach; so in der Kreuzigung des Hohenfurter Passionsmeisters in der Hohenfurter Stiftsgalerie (Burger, Deutsche Malerei, S. 156, Abb. 177) oder in jener der Berliner Sammlung Kaufmann aus der gleichen Schule (ebenda, S. 146, Abb. 162). Ja, gelegentlich, so im Mittelbilde der Klosterneuburger Passions-tafel, glaubt man sich – hundert Jahre früher – der Welt des Rothenburger Altares schon ganz nahe (ebenda, S. 204, Abb. 235). Unter dem Kreuze allein schon sechs Schwebende in kühner Bewegung, der Krümmung des Kruzifixus ausdrucksvoll eingeschmiegt, so daß auch die beiden jenseits des Balkens in die Atmosphäre deutlich aufgenommen sind. Immer mehr verstärkt sich nun dieses Gefühl: die Körper als Ausdruck für Atmosphäre. Um 1400 ein geschmeidiges Schwimmen, ein fischhaftes Hinschlüpfen der geflügelten Leiber. Im „burgundischen“ Kunstkreise schwillt das neue Gefühl an; nicht ikonographisch, aber formal wichtig für unser Problem etwa Broederlams Altar in Dijon. Auch die „Très Riches Heures du Duc de Berry“ in Chantilly (25) sind voller Schwebengel, nur freilich gerade nicht bei der Kreuzigung. Und nahe der burgundischen Kunst erhebt sich der neue Sturm in unserer deutschen – noch vor der Einwirkung Rogiers. Schüchtern noch auf Conrad von Soests Altar in Niederwildungen (1414) (26), wo auch schon neben dem Gekreuzigten – nicht mehr, durch den Balken abgesperrt, in einer jenseitigen Sphäre – die Engel heranschweben. Dann aber, bei Stephan Lochner, in der Altenburger Geburt Christi, im Kölner Dombilde über der thronenden Muttergottes, auf dem Darmstädter Spätwerke von 1447, der „Darbringung im Tempel“ (27) züngeln und schießen die blasenstirnigen Kinderengel durch den himmlischen Luftraum wie die Forellen im Bache. Gäbe es eine Lochnersche Kreuzigung – wir würden sie auch dort gewiß antreffen. Gerade das scheinbare Mißverhältnis zwischen der Neutralität des Goldgrundes und der Eigenbewegung der Gestalten, die diesen (für jene) zur Atmosphäre macht, ist eine Bedingung, genau verwandt jener der Altarschreine. Es ist eben in unserem, im nordischen Sinne doch noch ein plastischer Gedanke, um den es sich handelt, der Gedanke der Gestalt als Bewegungsträger. Der Grund ist „neutrale Unendlichkeit“. Auch an den Multscherkreis, an die plastischen Bildungen des Kargschen und des Sterzinger Altares, darf erinnert werden.

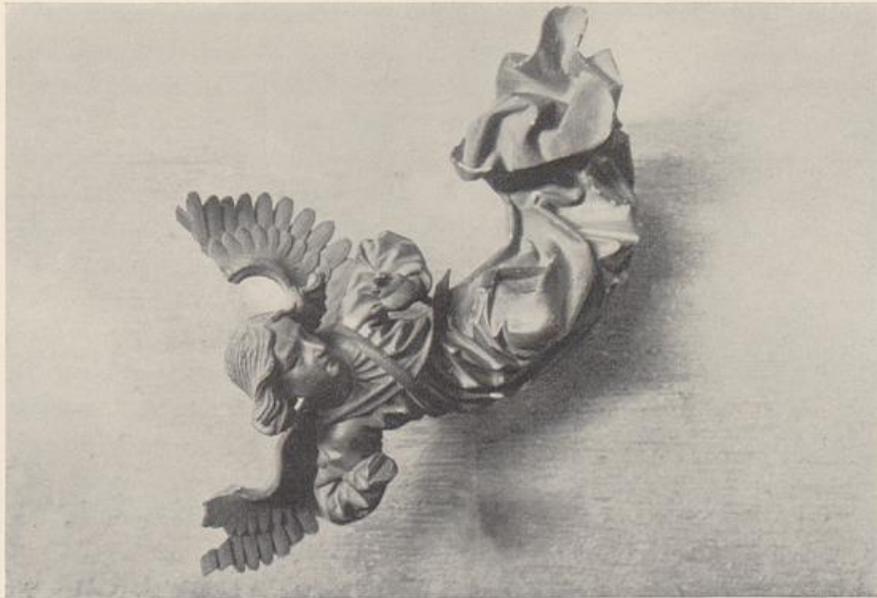
Die Geschmeidigkeit ist gerade in dieser noch frühen Zeit mindestens so groß wie bei den Wiener Schwebenden Rogiers, die selbst wieder den schlanken, ersten Mädchenengeln seines Antwerpener Sakramentsaltares beinahe, nicht ganz so fern sind wie unsere geschnitzten deutschen. Dazwischen schiebt sich eine neue Schwere ein, die Schwere, die wir bei Witz empfinden. Beim Flémaller und dieses Mal offenbar durch ihn bei E. S. treten breite Engel mit Flatterbändern auf. Die Hemdgewandeten der Liverpools Kreuzabnahme und der E.-S.-Stiche bilden eine deutliche Gruppe. Die letzte Gelöstheit erreicht erst die deutsche Plastik um 1480. Welch ein Weg bis zu dem traumhaft überwältigenden Leben, das hier den Schwarm der Himmelsvögel durchschießt, nicht nur im Herlinkreise, auch auf Stoßens Krakauer Altar!

Schon die nächste Folgezeit hat so etwas nicht mehr gewollt. Es gibt selbstverständlich Nachzügler: am interessantesten für den Vergleich die des Gemingen-Grabmals im Mainzer Dome (1514). Die Zahl der Engel neben Christus ist die gleiche wie auf dem Rothenburger Altare; auch der Kontrapost ist wieder da und die stürmische Bewegung. Aber es sind nackte Putten, und ihre saftigen Glieder sind von zuständlicher Fülle geschwellt. Es sind „Renaissance“-Körper, die hier der zweite „spätgotische Barock“ erfaßt, gesehen durch die Leistung der Kunst um 1500 – bewegte Schwere. Bewegte Körper mehr als verkörperte Bewegung. Hier ist die bequemste Gelegenheit, den zweiten vom ersten „spätgotischen Barock“ zu unterscheiden. Es ist nicht nur Raum zwischen den Rothenburger und den Mainzer Fliegenden – auch „Zeit“, die Erlebnisse eines Menschenalters. Auch die Malerei treibt Spätlinge: so die Augsburger Kreuzigung des Ulrich Apt. Der Engelchor, nah und fern, in der dunklen Wolke, wirkt unwillkürlich nachzüglerisch – auch wer den ikonographischen Einzelfall nicht näher untersucht hat, spürt gefühlsmäßig, daß es ein mittelalterlicher Gedanke ist, der da in die Spätzeit hinüberraagt. Vielleicht, daß im deutschen Barock des 18. Jahrhunderts wieder – verwandelt, sinnlicher, zärtlicher – jener Bewegungstrieb auch in vergleichbaren Formen herrscht, der um 1480 die Körper in Flammen setzte.

Ausgesprochen innerdeutsch – soweit mir bis jetzt ein Urteil möglich ist, aber unter jedem Vorbehalte – scheint unser Typus der nackt-gefiederten Engel zu sein, den keines der herangezogenen Bilder, auch keines der unmittelbar vorangehenden niederländischen, kennt, und der ikonographisch wohl zuletzt auf die Cherubim des Halberstädter Triumphkreuzes und ihre östlich-antike Ahnenreihe zurückführt (28). Doch jene verharren still in feierlicher Repräsentation. Wie monumentale Vertreter des Ewigen ruhen sie



4. Simon Lainberger, Zwei Engel
Nördlingen, St. Georg



auch noch im Paramente von Narbonne über dem Kreuze, während die zwei-geflügelten, im langen Gewande einerschließend, der Zone des Lebens und Leidens angehören. Und auch die Marienkrönung der „Très Riches Heures“ (29) verwertet die stillen, ganz von den gekreuzten Fittichen bedeckten Zaubervögel als Ausdruck endgültiger Erlösung gegenüber den musizierenden fliegenden Menschlein hinter Maria, den Trägern eben menschlich wandelbarer Stimmung. Aber was wir bei E. S. und im Herlinkreise finden, ist doch etwas recht Neues. Nur das Federkleid bedeutet eine Erinnerung – und die Möglichkeit der Kontrastbildung zu den Hemdgewandeten ist noch einmal ausgenutzt, von einem Stile, dem Kontraste und Verschränkungen Lebens-elemente waren. Auch die gefiederten, jetzt ebenfalls zweiflügelig, mit der neuen Bewegung zu füllen, um nun noch innerhalb gemeinsamer Bewegung Kontraste der Typen zu gewinnen, scheint Drang und eigene Leistung unserer Kunst um 1460 gewesen und nur noch den achtziger Jahren eigentümlich zu sein. An der Schwelle zu dieser merkwürdigen Zeit ist das Epitaph der Elisabeth von Görlitz († 1451) in der Trierer Dreifaltigkeitskirche ein deutlicher erster Anschlag dieses Klanges. Eine vogelartige Wappenfigur, ein lockenhaariger Engel im Federkleide, vom Mantelbausche kühn umwallt, eine prächtig bewegte Gestalt, die erste vielleicht des „zierlich-leidenschaftlichen“ Stiles (30) – und in der Stadt, in der Nikolaus Gerhart uns zuerst entgegnetritt! Der Strom der Fragen wird unübersehbar und muß hier zurückgedämmt werden. Bestehen bleibt, daß im Kreise Herlins der Schwarm gerade jener Engel plastische Gestalt gewinnt, wie sie E. S. zu zeichnen liebte, daß er aber über alle Voraussetzungen hinaus unerhört flammende Kühnheit erreicht, durchaus und in engerem Sinne deutsch, hinweg insbesondere über alles Niederländische. Nur die Beziehungen Herlins zu Rogier, des E. S. zum Flémaller legen eine Möglichkeit nahe, daß von hier aus die Wiederbelebung des Gedankens gerade in diesem Kreise wenigstens angeregt wurde. Aber es ist Wiederbelebung – einer Idee, die den Oberdeutschen selbst schon lange vertraut war. Der starke Vorklang im Klosterneuburger Passionsbilde, hundert Jahre vorher, dürfte bei genaueren Untersuchungen nicht ungehört verhallen. Und die oberdeutsche Eigenart geht offenbar bis in die Grundtypen hinein. Fast nur in Trier, bei E. S. und im Herlinkreise kennen wir bisher die Engel im engen Federkleide, und Ausnahmen aus anderen deutschen Gebieten gehören, wie es scheint, wenigstens der gleichen Periode an (31).

Der Nördlinger Altar tritt mit dem neuen Funde als wichtiges Zeugnis in diesen Kreis. Und man empfängt den Eindruck: wer es auch war, der nach-

träglich über die schweren und bürgerlichen Gestalten des alten Rothenburger Meisters den Gekreuzigten zwischen den Schwarm der Engel hing – er lebte in der sprühenden und schnell dahinrauschenden Welt, die E. S. und Lainerberger bezeichnen und schon fast begrenzen, und es muß ihm ein innerster Trieb gewesen sein, den Triumph der neuen Bewegung, den Sieg eines Zeitgefühles von großartiger Einmaligkeit, gerade jetzt durchzusetzen, eine Steigerung noch über die Leistung von Nördlingen zu gewinnen. In den Engeln, die er aufflattern ließ, war dem neuen Geiste wohl das Letzte seiner Zunge gelöst, in ihnen konnte er am freudigsten sprechen. Fragen wir aber eben nach dem Geiste, dem persönlichen nunmehr, der diesen anmutigen Sturm zu entsenden vermochte – wen kennen wir bisher, von wem könnten wir ihn so sicher erwarten wie von dem Meister der Dangolsheimer Madonna und des Nördlinger Altares?

Der Führer aber bis an den Rand auch dieses Ausblickes ist wieder einmal E. S. gewesen. Denn er ist es zuletzt, der den Weg zu den Nördlinger Engeln gezeigt.

Anmerkungen

- 1 „Berliner Museen“, 1920, Heft 6. – Der Sitzungsbericht der Berliner Kunsthistor. Gesellschaft von 1916 über Goldschmidts Vortrag war mir unerreichbar und ist mir nur inhaltlich durch Zürchers Aufsatz bekannt.
- 2 Vgl. u. a. Ernst: „Jahrbuch der K. K. Zentralkommission“ IX, 1917. – Buchwald, Einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei des Mittelalters. Verlag des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, 1920, S. 9. – Die Breslauer Madonna wurde zuerst gewürdigt durch Semrau, „Schles. Vorzeit“ N. F. VII, S. 185 ff.
- 3 Für die untere Hälfte des Stiches betont bei Zürcher, a. a. O. Sp. 262.
- 4 Nach Lehrs ein Frühwerk des E. S. – Vgl. Molsdorf in Zeitschrift für christl. Kunst XXII, Sp. 77/78. Dieser Michael ist nicht im Gegensinne, sondern rechthändig gegeben! Der Plastiker konnte ihn ohne weiteres nachbilden. Wenn der Stecher nicht nur vor-, sondern zugleich nachbildete, konnte es anders ausfallen.
- 5 Die von Zürcher Sp. 262, Anm. 2, herangezogenen Beispiele sind für die Weiserwirkung von L 79 zum Teil sehr lehrreich. Die Maria von Kippenheim nimmt das Gewandmotiv nach dem Stiche, nicht im Gegensinne, sehr unverkennbar auf, während das Kind in seiner Lage ein wenig an das Dangolsheimer erinnert; die Sandsteinmadonna des Pfarrhauses von Schuttern dagegen entspricht, zumal im Christusknaben, dem verkehrt gehaltenen Stiche.
- 6 Vgl. Bach im Rep. für Kunstwissenschaft 1901, S. 116.
- 7 „Veit Stoß“, S. 32 ff., und Tafel 24. – Loßnitzer hat übrigens auch den Zusammenhang zwischen dem Michael von S. Lorenz in Nürnberg und dem des E. S., L 152, gezeigt. Vgl. a. a. O., Tafel 30.
- 8 a. a. O. S. 131.
- 9 „Albrecht Dürer“. Inselverlag 1921, S. 14, 15.

- 10 Friedländer, a. a. O. S. 29.
- 11 Daß die Magdalena entscheidende Züge mit dem Johannes des E. S. L 103 (Geisberg, T. 36) teilt, sprach ich schon aus. Loßnitzer verwies auf die Beziehung von Stoßens Kupferstich der Geneveva P 10 zu ihr (a. a. O., T. 23). Noch enger aber hängt dieser wieder mit der plastischen Geneveva Lainbergers (nicht eigenhändig) in Altsimonswald zusammen. (Abb. Kunstdenkmäler Badens VI, Tafel 35). Es ist ein ständiges Hin und Her zwischen Graphik und Plastik.
- 12 Jahrgang 1912/13 der Zeitschrift für Bildende Kunst, H. 5, S. 98, Abb. 3.
- 13 Vgl. die Zusammenstellung durch Dreger, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 14, S. 35. Die Wiener Figur auch in dem wichtigen Aufsatz von Demmler, Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen 1921, Heft 1, S. 31, Abb. 8, rechts.
- 14 „Geschichte der deutschen Plastik“, S. 179. Die beiden Abbildungen Seite 180/181, wiewohl Xylographien, bieten für die Bewegung interessante Vergleiche zu unseren Engeln.
- 15 Vgl. die Abb. bei Zürcher, „Berliner Museen“ 1920, H. 6. Die Figur scheint von Lainberger, aber aus der Zeit nach Nördlingen zu sein. - Die Zuschreibung bereits bei Loßnitzer, a. a. O. S. 28 und Tafel 21, links.
- 16 Vgl. Haack, Friedrich Herlin. Straßburg, Heitz 1900, S. 64 und Abb. 15.
- 17 Vgl. Winkler, „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden“. Straßburg 1913, S. 40.
- 18 a. a. O. S. 39.
- 19 a. a. O. S. 39.
- 20 „Geschichte der deutschen Kunst“ I, Tafelband. Abb. 396.
- 21 Abb. bei Schönermark, „Der Kruzifixus in der bildenden Kunst“, Straßburg, Heitz, 1908. - Abb. 62 und 58.
- 22 Schönermark, a. a. O. S. 61.
- 23 Delisle, „Les Heures dites de Jean de Pucelle“. Paris 1913. - Bequem erreichbare Abbildung: Burger, Deutsche Malerei, S. 178.
- 24 Bequemer erreichbare Abbildungen: Michel, Hist. de l'Art. Tome III, 1. p. 123. - Gaz. d. Beaux Arts 1904, I, p. 9.
- 25 Paul Durrieu, „Les Très Riches Heures etc.“ Paris 1904, z. B. Taf. XL u. XLI.
- 26 Das Datum hier (statt 1404) nach Hölker, „M. Konrad v. Soest etc.“. Beitr. zur westfälischen Kunstgeschichte, 7. N. - Vgl. Wackernagel, „Denkmalpflege“, 23. Jahrg. S. 85.
- 27 Abb. bei Heidrich, „Altdeutsche Malerei“, Abb. 14, 15, 12.
- 28 Vgl. Oskar Wulff, „Cherubim, Throne und Seraphim“. Diss. Leipzig 1894. (Die Tafeln.)
- 29 a. a. O. Taf. XL. Es gibt noch eine Reihe ähnlicher Fälle.
- 30 Herr Prof. Deusser in Trier, dem ich für die Zusendung einer erbetenen Aufnahme verpflichtet bin, teilt mir mit, daß es in Trier noch mehr gefiederte Engel gibt, so an der Altartafel in S. Gangolf von 1468 („von dem trierischen Bildhauer Peter von Wederath, von dem auch sehr wahrscheinlich das Görlitz-Epitaph stammt“).
- 31 So ein sächsisches Bild im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, das aus der Sammlung Weber erworben wurde, eine Maria auf der Mondsichel mit Magdalena zwischen Engeln. Hier ist der Typus der nackt-gefiederten Engel in chiastischem Wechsel mit jenem der Chorhemdengel mit gekreuzten Flatterbändern zweimal in auffallender Deutlichkeit gegeben mit gebuckeltem Besatz auf den Mantelsäumen, der genau dem plastisch ausgeführten in Nördlingen entspricht. Auf dieses Bild, das zur Zeit schlecht zu sehen ist, machte mich Herr Dr. Jahn-Leipzig aufmerksam.