



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

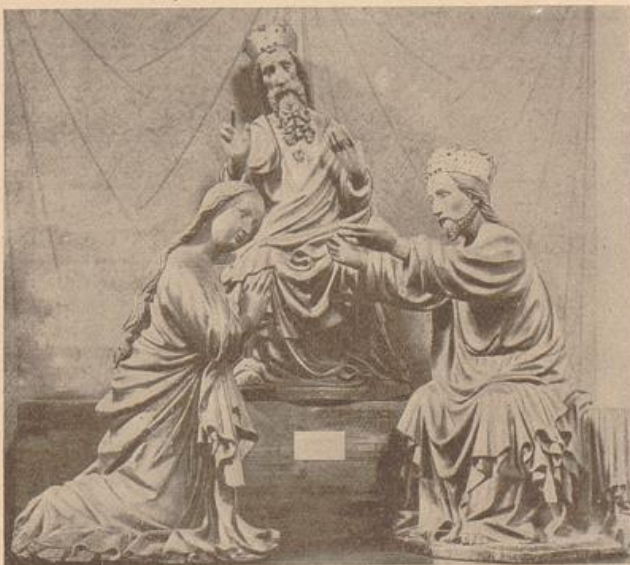
### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

c) Der Südwesten. Schwaben

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41993**



165. Krönung Mariae aus Tschengels (Vintschgau). Phot. Dr. Wolters.

Germ. Mus. gehört. (Josephi, Nr. 231, Taf. XX. unsere Abb. 165.) Sie stand in einem Altare, in Farben strahlend. Das Gold herrscht vor, alle Gewänder blinken davon. Gottvater ruhig segnend — trotzdem in der Stirne kleine sorgsame Falten, die erhöhtes Aufmerken ausdrücken: Vermenschlichung. Der Ausdruck des Voluminösen, der bei ziemlich großen Figuren außerordentliche Wucht erreicht, ist aus keiner Abbildung zu ahnen. Sehr starke Plastik in unmittelbarem Sinne. Gleichzeitig ist großes Gewicht auf das Räumliche des Schreines gelegt, das die Volumina fordern. Das ist echt tirolisch — der Nürnberger Deokarusaltar ist ein lehrreiches Beispiel für örtliche Verschiedenartigkeit bei sehr ähnlicher Stilstufe (s. unten S. 213). — Gegen 1430 wird der Altar von St. Sigmund zu Paiern im Pustertale entstanden sein (Atz, Fig. 561). Die Grundform der Pacheraltäre ist hier charakteristisch festgelegt; sie ist echt tirolisch: drei tiefe Nischen, in die die Figuren mit unverkennbarem Raumgeföhle eingebaut sind. Die mittelste breiter; in drei auffallend hohen Sockeln wird die symmetrische Ordnung durchgeführt. Die Anlage eingeschossig. Die Mitte als Gruppe (in Paiern ist es die Sitzmadonna), die Flanken als Statuen (in Paiern der Pilger Jacobus und St. Sigmund). Auf dieser Komposition, ihrer ausgesprochen gestalträumlichen Anlage, beruht noch das Meisterwerk von St. Wolfgang. Die Stilstufe des Paierner Altars ist — bei geringerer Feinheit — die der Madonna von St. Peter zu Salzburg: Faltenhäufung, leichte Anschärfung. Es scheint, daß die südlichere Gegend, die der Brixener Schule, schon damals in Tirol qualitativ überlegen war. Litt.: Atz, Kunstgesch. v. Tirol, II. Aufl. 1909. — Zeitschr. des Ferdinandeums 1901, S. 97 (Gnadenbild von Senale). — Graus, Kirchenschmuck, 1903, S. 71. — Mitt. d. Zentr. Komm. 1889, S. 158 (Mauern). — 1890, S. 24 (Landeck). — Inv. Oberbayern, Taf. 281 (Weißdorf), 252 (Pürten), 32 (Oberwittelsbach). — Josephi a. a. O. S. 121. — Vöge S. 27 u. 30. — Für das Grabmal hervorzuheben: Oskar v. Wolkenstein, gest. 1445 in Brixen, Atz, Fig. 556. Offenbar noch bei Lebzeiten errichtet. — Demmler, Samml. Oertel, Taf. IV, XI, XII. — Gute Tiroler Arbeiten u. a. Sammlung Schnütgen, Kat. Taf. 70, ein Täufer und ein Bischof.

### c) Der Südwesten Schwaben

Die Geschichte unserer Malerei lehrt, daß der Südwesten, Schwaben und Oberrhein, im frühen 15. Jhh. eine überragende Bedeutung besaß. Man spürt etwas davon auch in der Plastik.

wiederkehrt; beiden vorangehend die von Oberwittelsbach. Die Tiroler Madonna Sig. Oertel Nr. 24 gehört in ihren Kreis. — In anderer Form vertritt den weichen Stil die schöne Steinstatue in Aurach bei Kitzbühl (Atz, Fig. 547). Das Kind in lebendig genrehafter Auffassung, die Mutter als regina coeli. Die Faltensymmetrie läßt hier an Monumentalplastik denken (französischer Färbung?). — Den Typus der Ulmer „Hartmann“-Madonna hat eine hölzerne Figur aus Terlan im Bozener Museum (Atz, Fig. 545), und die volle Üppigkeit des abstrakten Massenstiles wird in einer kleinen Madonna aus dem Brixener Katharinenkloster (jetzt Ferdinandeum) sichtbar. Das Thema der Marienkrönung — in dem einst Pacher das Größte erreichen sollte — war überall im 14. Jhh. aus der Tympanon-Plastik in die der Altäre übergetreten. Im Vintschgau, in Tschengels stand einst die köstliche Gruppe zu Dreien, die jetzt dem



Schwäbische Pietà aus Sternberg (Terrakotta). Frankfurt, Sig. Fuhr  
Als Leihgabe in der Skulpturengalerie



Gerade Schwabens Lage ist günstig. Es grenzt an den Oberrhein und ist ihm schon im frühen 15. Jhh. offen gewesen. Es ist dem bajuvarischen Gebiete und dem fränkischen benachbart — von beiden kam der große Strom ostdeutscher Plastik und mit ihm, zurückgebogen und verwandelt, ein anderer Flußlauf internationaler großer Strömungen. Mittelrhein und Unterfranken grenzen; an es ist ein Herzland für das alte oberdeutsche Hauptgebiet unserer Kunst, und das warme Blut fühlt man überall.

Die schärfere Leidenschaftlichkeit der östlichen, die maßvollere Gepflegtheit der westlichen Kunst treffen sich

auf einem glücklichen Boden. Es ist wohl das bevorzugte Gebiet auch der Forschung, über wenige ist soviel veröffentlicht worden. Das Stuttgarter Landesmuseum, die Rottweiler Lorenzkapelle, das Münchener National-Museum und in immer stärkerer Betonung das Deutsche Museum in Berlin haben Vieles konzentriert, und immer noch ist auch an den alten Stätten Manches geblieben. Das Meiste, das Beste freilich mag wohl doch schon in Sammlungen abgewandert sein.

Nach Rottweil, Gmünd und Augsburg war schon seit der späteren Parlerrepeche Ulm in der Hüttenplastik führend geworden; in der Ensingerschen stand es an erster Stelle, und es scheint, daß damals die innere Umwandlung der Hüttenkunst nach der beweglichen der Altäre und Einzelfiguren sich auch in persönlichen Wandlungen ausgesprochen hat. Ulm hat das ganze Jahrhundert hindurch seinen führenden Rang bewahrt und bedeutet schon gegen seine Mitte in der Welt der Schnitzerwerkstätten so viel, wie am Anfang in jener der Bauplastik — Hans Multscher, in dem diese Wandlung mit der Auflösung des Stiles der ununterbrechlichen Linie parallel sich vollzieht, kann erst im nächsten Halbband näher zu Worte kommen, muß aber als Erscheinung schon hier einmal gesehen werden. Am Ende unserer Epoche schafft er noch in Stein (sicher den Kargaltar von 1433, vorher vielleicht den Schmerzensmann des Westportales). Bald darauf liefert er gemalte und geschnitzte Altäre. 1427 wurde er in die Bürgerliste aufgenommen. Er nannte sich schon selbst auf seinen Werken. Von Hartmann dagegen besitzen wir nur „unfreiwillige“ Urkunden, er signierte noch nicht. (Auch das Parlerzeichen war nur Firmensignet, nicht Selbstnennung eines Künstlers.) Erst ein Jahr später wurde Hartmann Bürger. Das scheint von Bedeutung. So lange gehörte er noch der ortsfremden Bauhütte an, deren Bestand an Aus-



166. Dornstädter Altar. Nach Baum, Gotische Bildwerke Schwabens.

wärtigen, deren reicher Personenwechsel aus dem von Habicht besprochenen Hüttenbuche sehr klar hervorgeht. Wenn der Meister nun ortsansässig wurde, so liegt wirklich nahe, daß der Sieg der Zunft über die Hütte sich hier biographisch aussprach. Hartmann wurde nun, wie Multscher, Stadtmeister; und ebenso wie jener scheint dieser am Münster angestellt gewesen zu sein. Ob wir Schnitzwerke des Hartmannschen Stadtateliers wirklich besitzen, ist nicht sicher. Das Kirchberggrabmal, das der Künstler des Martinus selbst geschaffen haben könnte (niemand weiß natürlich, ob gerade dieser Hartmann hieß) war gewiß bei der Bauhütte bestellt worden.

An die allgemeine Haltung der Stirnwandfiguren erinnert trotz höherer Qualität die Schutzmantelmadonna aus Herlazhofen. (Jetzt Aachen, Mus.) Der Madonnentypus von der Münstervorhalle begegnet uns mehrfach, doch immer in verschiedener Prägung; er gehört zugleich sehr fernen Gegenden an und ist an sich nichts Schwäbisches. Daß er in kleinerer Hüttenplastik weiterwirkte, verwundert nicht (Bergkirche von Laudenbach, schon fränkisches Gebiet, Stuttgart, Kat. Nr. 79 nach 1412). Viel genauer ist der Anschluß bei einer Stuttgarter Neuerwerbung; hier ist es Ulm selbst, das gewirkt hat. Der Typus findet sich u. a. weit südlicher in Illertissen (jetzt Stuttgart, Baum Nr. 36), aber schwächer und steifer. (Verwandt soll eine Figur der Friedhofskapelle von Sonthofen sein, desgl. eine aus Wessingen, jetzt Frankf. Privatbes.) Dann in etwas größerer Schärfung am Ende unserer Epoche in Pfärrich (Stuttgart Nr. 42), ursprünglich Mittelfigur eines Altares, zu dem zwei Heilige, jetzt in München, gehören. Am nächsten der Ulmerin ist wieder ein Altarmittelstück: die Madonna von Dornstadt (Stuttgart, Abb. 166). Der Anschluß spricht aus Proportion, Gewandbildung und Gesamtstimmung, doch ist dies entschieden ein feineres Werk. Zugleich haben wir hier den ältesten erhaltenen Altar unserer Epoche auf schwäbischem Boden. Der Typus ist so schwäbisch, wie der von Palern tirolisch ist. Die Grundlage die gleichmäßige Reihung. Eine flache Hinterwand in drei Giebeln geschlossen. Maria, etwas größer, zwischen Barbara und Katharina. Die Anordnung strebt nicht auf das Malerische und Räumliche des Ganzen; die Szene (wie die Marienkrönung in Tirol) scheint in dieser schwäbischen Altarwelt ausgeschlossen. Nur Reihung stiller Existenzbilder, die ein leiser Fluß ebenmäßiger Bewegung sanft durchrieselt. Man könnte sich ganz gut vorstellen, daß ein Hüttenplastiker solche Altäre erdachte. Aber wenn es auch so war (Baums Ansicht, daß wir es mit Hartmann selbst zu tun haben, sagt immerhin nichts Unmögliches), es entsprach zugleich einem stetigen Zuge des schwäbischen Charakters, dem gleichen, der später Holbeins Bildnisse erzeugte und der vielleicht am deutlichsten in der gemütvollen Unbeweglichkeit Zeitbloms zutage treten sollte. Der Blaubeurer Hochaltar von 1493 keimt in der Art des Dornstädters wie der St. Wolfgangers Pachers in jenem von Palern. Die Katharina hat manches von der Weise der Binger Thonfiguren, doch fehlt die nüancierte Feinheit. Es ist eine ländlich-holde Gemütsruhe, innig und sanft, aber nicht aristokratisch. Maria der Ulmer entschieden überlegen. Der Griff der Linken an den Leib des Kindes ist symptomatisch. Er ist feiner als in Ulm oder gar in Pfärrich. Doch möge man nur an die Krumauer Madonna denken, um zu sehen, daß die Vergegenwärtigung nicht annähernd so blühend ist; schon das plumpere Motiv des liegenden Kindes hindert daran. An sich ist seine Lage zum stehenden Körper der Mutter bezeichnend für die Zeit.

Es ist ein Horizontaltypus wie jener der um 1400 beliebten Vesperbilder. Von diesen ist mir auf schwäbischem Boden nur ein aus Osten oder Süden importiertes Stück, das von Bildechingen bekannt geworden. Das in Rottacker halte ich nicht dafür, es ist nur besonders deutlich nach der einen der beiden östlichen Fassungen (Baden-Magdeburg) kopiert, ebenso wie die Pietà Oertel. Beide Fassungen aber waren in Schwaben wie überall im Westen bekannt. (Vgl. Baum, Got. Bildw. Schwabens, Abb. 84 u. 85.) Die kleine Terrakotta-Pietà der Wimpfener Dominikanerkirche haben wir nach dem Neckarkreise verwiesen, die weit überlegene thönerne aus Steinberg, jetzt Frankfurt (Fassung Baden-Magdeburg) hat den schönen Sinn gerade dieser Variante, die Begegnung der drei Hände, in einer Weise zu neuer Erfindung vertieft, wie kein einziges der östlichen oder südlichen Exportwerke. In keinem von diesen ist die Senkung von Mariens Haupte, der tiefe und wehe Blick so ergreifend gesehen. Selbst die Falten des Kopftuches, schwer herabsinkend, verstärken und verlängern hier die mütterliche Herabneigung im Ausdruck. Auf Grund eines weitverbreiteten Typus ein völlig neues Werk. Wie lobt sich der Stil dieser Zeit, indem er soviel Freiheit in soviel Bindung zuläßt! In den Vesperbildern des Ostens herrscht virtuose Eleganz, in den echt westlichen temperamentvolle Dramatik. Schwaben aber hat zwischen beiden eine stille Lyrik geschaffen, gefühlvoller als der Osten, formvoller als der Westen. Für die Steinberger Pietà noch Hartmann heranzuziehen scheint mir weder gut möglich noch nötig. Es muß ein sehr Einsamer gewesen sein, der so abgelegene Tiefes schuf. Als Zeitpunkt denke ich mir den Anfang der 20er Jahre (Taf. IX). Schwaben hat natürlich eine sehr große Reihe von Vesperbildern dieser Zeit, aber wohl kein zweites von derartigem Rang. Die tüchtige Pietà aus Nenningen (Baum 82), in der Haltung noch stark vom 14. Jhh. herkommend, altertümlicher, ging vom gleichen Typus aus, wahrte

ihn aber noch genauer. Die freie Lage des linken Christusarmes über der Linken der Madonna, die in der Steinberger so wundervoll wirkt, kommt auch noch in anderen, schwächeren vor. So in der Pietà von Gutenzell. Eine eigene Grundform, die später weiterwirkt, hat die von Steinhausen a. R. Sie geht von dem gleichen Typus wie die Wimpfener aus, wendet den Leichnam aber nach vorne herum. *Expositio corporis*. — Eine Reihe von Verarbeitungen des Themas hat Weise aus der Gegend von Rottenburg, Horb und Hechingen veröffentlicht (ein Beweis, wieviel noch zu erwarten steht). Während die Pietà von Bildechingen unbedingt Import ist, sind die von Kiebingen, Geislingen, Hechingen, Rexingen u. a. m. Übersetzungen in örtlichen Stil. — Auch das mit den Vesperbildern so oft gemeinsam auftretende Motiv der Schönen Madonna hat eingewirkt. Die aus Salzburg nach Horb versendete Kalksteinfligur hat in der zuletzt genannten Gegend Nachahmung gefunden, die sich damit — soweit das Original wirkte — gegen das Land selbst isoliert: besonders in der Madonna von Weildorf, schwächer in der von Bisingen. Der Gedanke, die Horber sei aus der Weildorfer entwickelt, ist unmöglich. — Schwäbische Milde und Zuständigkeit spricht aus der Sitzmadonna Germ. Mus. 32, die aus württembergischem Kunsthandel stammen soll. Schwä-



167. Figuren aus Bronnweiler, Stuttgart, Landesmuseum.

bische — der lachenden Breite bayrischer Darstellungen gegenüber. Aber in Schwaben selbst könnte sie dem gleichen Grenzgebiete nach Rheinfranken zugehören, wie die Wimpfener Pietà, die Apostel von Neudenu, Billigheim, Neckarmühlbach. Es ist, wie in jenen, eine feinere, etwas nervösere Spitzigkeit darin, und die größere Schlankheit des Oberkörpers, die Gewandung in der Unterpartie würde gerade mit Neudenu zusammengehen; allerdings ist die Figur aus Holz, nicht aus Thon. Altertümlicher in den Falten, stiller im Ethos, saftiger im Körperlichen die gleiche Darstellung in Salzmanweiler, aus Birnau (Stuttg. Kat. S. 22). Gestehen wir frei — wir sind nicht soweit, klare Begriffe von den Werkstätten der Zeit selbst in dem gut durchforschten Schwaben zu haben; wir werden wohl nie dazu kommen. Vom Stile des Dornstädter Altares her könnte man sich die schöne Schutzmantelmadonna aus Gößlingen (jetzt Rottweil) entwickelt denken. Auch hier fühlt man gewisse Artverwandtschaft mit dem Linienflusse bingischer Figuren, und auch hier keimt die lange vornehme Linie der reiferen Multscher-Zeit. Das Motiv des Sterzinger Madonnenkindes ist hier eigentlich beinahe schon da; noch mehr gilt das von einer Maria aus Pfärrich, jetzt in Eriskirch (Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Abb. 42). Gleich der Gößlinger Mantelmadonna läßt sie sich vielleicht nach dem Grade des Faltenreichtums und seines Reliefs vom Dornstädter Altar herleiten, den sie an lebendiger Feinheit freilich übertrifft. Sie ist wirklich auf dem Wege zum Ethos des reiferen Multscher, schlank und lieblich. Mit der Proportion des Ganzen hat sich auch die des liegenden Mondgesichtes am Sockel gestreckt — das Motiv ist in Dornstadt vorgebildet. Es ist die bekannte Anspielung auf das apokalyptische Weib.

Den besten Führer gibt vielleicht die Vorliebe der Schwaben für Frauengruppen, Heimsuchung und Trauernde, ab. An deren Fassungen entlang läßt sich ein gewisser Weg abzeichnen.

Am Anfange steht der Meister von Trochtelfingen. Er hat vier trauernde Frauen von einem Heiligen Grabe hinterlassen; drei sind wieder an Ort und Stelle, eine in Lichtenstein. (Stuttgarter Kat. S. 32, Baum, G. B. Schw. Abb. 71.) Er ist noch vom Ansichtszwange des 14. Jhhs. beherrscht. Die Vollrundung des Hartmannstiles fehlt ihm. Man denkt an ältere Monumentalplastik. Es ist weicher Stil, sofern die Falten symmetrisch oder in ausgewogener Kreuzung ununterbrechlich geführt sind; aber es ist noch jene Fassung, die bereits im Hohentrudingen zu Bamberg heranwuchs. Die Figuren wurzeln bis über die Hüfte hin fest, wie in dem weit älteren und eleganteren Stile der Kaisheimer Madonna, d. h. also des Freiburger Hl. Grabes. Die Schwingung ist nur leise in der Fußpartie angegeben und klingt ebenso leise im Kopfe aus. Dessen Durchbildung aber leitet einen bestimmten schwäbischen



168. Kopf einer Trauernden aus Bronnweiler.

lichen Kopfes. Nichts von der üppigen Lieblichkeit des Hartmannstiles (obwohl das Kirchberggrabmal ähnliche Verschiebung des Mundes zeigt). Der Mund beißt fest zu, die Unterlippe quillt vor, was einen grämlich-entschlossenen Ausdruck gibt. Alle Formen stehen ein wenig schief. Die Stirne blasig gequollen und dennoch fest im Ausdruck. Die Herbheit steigert sich bei den Trauernden. Der Mund wird eine dicke Querlage, die hart das Gesicht durchschneidet. Der Mann hatte einen festen Druck der Hand, etwas Unliebenswürdig-Energisches und Kräftiges. Sehr anders wirkt der Meister von Eriskirch (Abb. 169/70). Man unterscheidet wohl mehrere Hände, aber man erkennt sein Atelier. Seine Art scheint mir schon in einer Trauernden aus Hofen heraufzuwachsen. (Stuttg. Kat. Nr. 64.) Solche gleich Tintenstrichen wirkende Querlagen wie bei Bronnweiler gibt es hier nicht. Schon das Gesicht hat stillere Haltung. Wie immer in dieser Zeit spiegelt das Gewand den Charakter des Menschlichen. Bei Bronnweiler ist es stoßförmig herausgedacht, mit kleinen Härten und unfreundlichen Winkelungen, die viel Ausdruck besitzen. Bei Hofen fließt es so glatt, daß man fast an die wundersame Linienreinheit der Lorcher Trauernden, an Mittelrheinisches denken möchte. In der Schale des glattflüssigen Mantels erscheint, feinfühlig herausgetieft, ein schlanker Körper; das Bein wird unter dem Gewande deutlich spürbar. Die Hände legen sich still zusammen. Ganz ähnlich kehrt das bei einer der Eriskircher Figuren selbst wieder. (Jetzt Rottweil. Baum, G. Bildw. Schw. 73, 75.) Nur ist der Gesichtsausdruck aus dem gleichen lyrisch-lieblichen

Typus ein: Längliches Gesicht, die Wangen leicht aufgeblasen, über dem Auge scharfe Stege. Eine Figur aus Veringenhof, jetzt bei Klingelschmitt-Mainz, soll eng verwandt sein. Von hier könnte der Meister von Bronnweiler herkommen. Er hat drei stilistisch ihm gesicherte Figuren hinterlassen, die Maria einer Heimsuchung (Baum, Kat. Stuttg. 66 und G. B. Schw. 7, 8) und zwei trauernde Frauen (Kat. Stuttg. 67, G. B. Schw. 78) (Abb. 167). Ein kreuztragender Christus gleicher Hand soll sich 1888 beim Photographen Sinner in Tübingen befunden haben. Für die Datierung ist der Vergleich mit Irrsdorf wichtig. Es ist nicht unbedingt nötig, daß die Neuerrichtung des Kirchenchores 1415 sie bestimme. Die Salzburger Darstellung von 1408 ist jedenfalls in allem Wesentlichen von gleichen Zügen. Es ist die Haltung von 1410, aber so etwas kann sich natürlich immer zeitlich verschieben. Die wahrhaftig nicht bedeutende Madonna von Laiz, in deren Innerem sich auf einem Zettel Meister Grezinger 1427 nennt, beweist, wie der wogend-weiche Stil schon in jenen Jahren selbst bei geringeren Künstlern zu Ende gehen konnte; jedenfalls ist die Form von Bronnweiler noch im ersten Jahrzehnt des 15. Jhs. denkbar. Wichtiger ist der Eindruck eines entschieden persönlichen Stiles. Die Gesamtform kann, wie Irrsdorf beweist, Gemeingut sein. Aber einmalig ist die Auffassung des menschlichen



Untergrunde heraus noch gesteigert. Die Kopfbildung ist mit der von Bronnweiler nicht zu verwechseln. Der Mann denkt in großen Flächen, von denen aus er eintieft. Ein Mund ist ein feingewellter Einschnitt, eine strichgerade Grube, die Unterlippe quillt nicht vor, wie in Bronnweiler. Genau so steht es mit der Stirne: dort beult sie sich kubisch vor, hier plattet sie sich in kantigen Flächen ab. Und doch ist der Gesamtausdruck ohne Herbheit. Die Köpfe von Bronnweiler sind rundlicher im Plastischen, aber unfroh-schroff im Ausdruck, die von Eriskirch kantiger im Zusammenstoß der Flächen an Stegen, aber voller Charme. Auf das Gewand übertragen, als bewegter Fluß, bestimmt dieser Charme eine andere, im Heraneilen gegebene Figur (Baum, a. a. O. 72, 74). Die Linien sind elegant, wie bei der besten Feinplastik in Alabaster — solche möchte man dem Meister gerne zutrauen. Wenn einmal erst die fürchterliche Tünchung, an der alle Werke der Rottweiler Lorenzkapelle leiden, entfernt sein wird, darf man sich auf eine noch weitergehende Feinheit aller Bewegungseindrücke gefaßt machen. Viel derber ist die Heimsuchung (Baum 5, 6). Sie ist im Plastischen auf das Engste zugehörig, die Elisabeth aber von einer robusteren Gewandbildung. In der Maria sieht Baum Nachwirkungen des Trochselfingers. Das Münchener Nat.-Mus. besitzt noch eine Trauernde und eine Pietà aus diesem Kreise. Mit sehr viel weniger



169. Meister von Eriskirch, Trauernde.

Grund schreibt man der gleichen Werkstatt den Altar von Pfärrich zu, dessen Madonna schon erwähnt wurde. Zwei Heilige jetzt im Münchener Nat.-Mus. Der männliche hat etwas von dem freien Gewandflusse der Trauernden mit zusammengelegten Händen. Ein Kreuztragender der gleichen Sammlung mehr in der Bewegung, als in Einzelheiten verwandt. Abseits der Linie Trochselfingen-Bronnweiler-Eriskirch stehen eine Reihe ähnlicher Gruppen. Die Trauernden von Ottobeuren (Baum 77) scheinen allerdings noch von Bronnweiler auszugehen. Sehr besonders dagegen die Heimsuchung der Reutlinger Marienkirche, die etwa auf gleicher Stufe, wie in Bayern die Passauer der Ortenbergkapelle steht (Abb. 171). Wie bei den Thonmadonnen des Binger Kreises fühlt man hier eine Idealisierung, einen Sinn für adelige Haltung, der wie verwandelte Rückkehr des 13. Jhhs. aussehen kann. Feine Spitzigkeit in Falten und Gesichtern, flüssiger Schwung in den Leibern. Der große Fluß, die verlebendigte Haltung dieser Figuren, von einem einzigartig feurigen, wild-pathetischen Künstler auf das Thema der Trauernden übertragen, erzeugt das ganz einmalige Werk aus Mittelbiberach (jetzt K. Fr. Mus. Berlin) (Abb. 172). In den Grenzen einer ungewöhnlich sicheren Form fühlt sich der Meister so frei, daß er, gleich einem der mystischen Epoche, mit der erbarmungslosen Erlebnisglut, wie sie die westlichen Vesperbilder schuf, seine Gruppe auf eine Höhe des Ausdrucks steigerte — vergleichbar jener des Corpus-Christi-Meisters von Breslau. Endlich wird einmal auch in Schwaben das allgemeine



170. Meister von Eriskirch.  
Trauernde, Rottweil.



171. Heimsuchung aus Reutlingen.

Ethos durchbrochen. In Bronnweiler war so etwas nur dumpf, wie murrend, vorgeahnt. Hier ist aber in jedem Zuge der Ausdruck des Grell-Pathetischen. Überraschend der schlaffe Fall des rechten Armes bei Maria, ganz Ohnmacht. Die plastische Form gibt, was der Isenheimer Altar durch die Marmorblässe der Farbe aussprach: Ohnmacht als Sterben, Traurigkeit wirklich bis zum Tode. Ähnlich deutlich die krampfmäßige Schraubung der Halstuchfalten. Im offenen Munde des Johannes, dem wild-verkrümmten Weinen aller Gesichtszüge scheint das Naumburger Pathos mit seinen Nachkommen, den schreienden Christushauptern der ältesten Vesperbilder, wiederzukehren. Besonders packt der verbissene Schmerz der zweiten Frau. Eine alte Komposition — aber der Künstler hat die Szene wie zum ersten Male erlebt. Die Explosivkraft, mit der er den Schmerz herausheulen läßt, steht zu dem scheinbar vorherrschend sanften Charakter der Zeit (Eriskirch!) wie Castagno zu Fiesole, wie der Corpus-Christi-Meister zu dem der Dumlosekapelle. Man möge in Baum's Stuttgarter Katalog S. 26 die Gruppe aus Mühlhausen bei Cannstatt mit der unserigen vergleichen. Da ist alles still wie in einem Altarschrein. Die Gruppe aus Roggenbeuren (jetzt Rottweil) führt schon aus unserer Epoche heraus. Sie geht auf leichte Brüche und Schärpen in der Sprache des Gewandes; im Ausdruck ist sie fast gleichgültig. Den kompositionellen Platz aller solcher Gruppen kennen wir z. B. aus der Lorcher Kreuztragung. Man muß schon aus der Häufigkeit dieser Teile, die doch nicht isoliert lebensfähig waren, auf das häufige Vorkommen des Kreuzträgers schließen. Es ist mir darum nicht immer sicher, ob die Fälle, in denen dieser allein erhalten ist, stets Fälle wirklicher Isolation bedeuten. Unter den erhaltenen Darstellungen, die einander fordern, paßt freilich bisher nichts ineinander, wohl auch nicht recht der Münchener Kreuzträger mit den Eriskircher Frauen. Zu Mittelbiberach möchte man eine Kreuzigung, zu den anderen Kreuztragung fordern. Diese Trauernden sind wirklich nicht gut allein lebensfähig. Der Kreuzträger war es natürlich. Der von Herlazhofen, jetzt K. Fr. Mus., verweist wohl auch noch auf größeren Zusammenhang. (Man denke an den Lorcher, der einzeln gesehen so viel einsame Kraft entwickelte und doch nicht allein war.) Er ist der kompakteste und zugleich malerisch feinste von allen; der Oedheimer (schon aus halbfränkischem Gebiete), schärfer pathetisch, scheint besser isolierbar, er konzentriert den Ausdruck einer ganzen Szene. Gewiß hat Volbach

richtig daran erinnert, daß der Kreuzträger in Visionen gesehen wurde und daß man gerade im 14. Jhh. Heiligkreuzkirchen (Gmünd!) zu bauen begann. Das war aber die mystische Epoche, die auch aus der Abendmahlsdarstellung die Gruppe des Hl. Herzens herauslöste. Nach und um 1400 herrscht ein anderer Geist.

Die hier gewonnenen Nüancen sind nur Teilspiegelungen. Eine andersartige Gruppe von Werken, zu der eine gute Madonna in Frankfurter Priv.-Besitz und eine noch bessere der Sig. Oertel gehört, scheint mir in einer noch nicht lange erworbenen oberschwäbischen Heiligen mit Buch des Kais. Friedr. Museums zu gipfeln (Abb. 173). Im Reichtum der Biegungen, der verwickelten Auswiegung, selbst im Ethos eine leise Verwandtschaft mit den „Schönen Madonnen“. Der vollere Ausdruck des Gesichtes hebt sie von den rheinischen (s. unten), der abweichende Charakter aller Einzelheiten von den schlesisch-böhmischen Werken ab. — Eine interessante Gruppe von Werken in der Gegend der Hohenzollerschen Lande hat Weise zusammengestellt. Es sind vor allem eine Reihe von Figuren in Poltringen, die ihm zu einer Schule zusammengehen. Die Stufe z. T. etwa die des Trochtelfinger Meisters; dies gilt wenigstens von Maria und Johannes in Poltringen selbst (Weise, Abb. 28/29). Nach den Abbildungen hat mich die Anordnung durch den verdienstvollen Forscher nicht überall überzeugen können. Die entsprechenden Figuren in Sulzau (Weise 31, 32) sehen schon wieder recht anders aus. Die Poltringer haben eine eigentümliche Schärfe in der Gesichtsförm, die, verbunden mit länglichen Proportionen der Stimmung, noch einen für mein Gefühl andersartigen Klang verleiht. Die Zusammenstellung der Marienköpfe von der Poltringer Trauernden und der Rexinger Pietà offenbart die Schärfung des Linearen bei der ersteren ziemlich deutlich — fast auf den Eriskircher vorbereitend. Die Weildorfer und Bisinger stehen, angeregt durch das Horber Importwerk, unter besonderen Bedingungen. Litt.: Volbach, Berl. Museen XLI, S. 134ff. — Demmler, Kat. Oertel, Taf. 4, 5. — Inv. Württ. Donaukr. I, S. 195 (Rottacker). — Amt Bibrach S. 128, 224. — Schmitt-Swarzenski (Frankf. Priv. Bes.), Abb. 34. — Weise, D. got. Holzpl. u. Rottenburg usw., Abb. 10—47. — Schwäbisch aus unserer Epoche auch die Katharina des Aachener Suermondt-Museums (Kat. Schweitzer, Taf. 24).

Nur Weniges ist in dieser Epoche vom Oberrhein zu erwähnen. Das feinste Kleinwerk der Schnitzkunst dort die hl. Familie aus Mutzig (Kais. Friedr. Mus.), (Abb. 174). Selbst in dieser reichen Zeit steht die entzückende Deutlichkeit der Szene zwischen Mutter und Kind (mit der Wärterin) und der stille Schwung im Joseph fast einzig da. Wieviel muß uns hier verloren gegangen sein! Auch der Johannes aus Molsheim (Phot. Stoedtner 116, 793) von delikater Schönheit. Unter den Grabmälern die von Rötteln (Kr. Lörrach, Taf. V) hervorzuheben. Markgraf Rudolf († 1428) und Anna v. Freiburg († 1411).

In den Grabmälern des eigentlichen Schwaben ist die Stammesart wohl auch zu spüren, doch liegt der Hauptton nicht auf ihnen.

Das Kirchberggrabmal, obwohl von einer Bauhütte geliefert, fügte sich mit seinem fein betonten Gefühl für das Junge und Zarte jener sehr gut ein. Vergleicht man das Kaisheimer Denkmal des 1296 gestorbenen Weih-



172. Gruppe Trauernder aus Mittelbiberach, Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.



173. Oberschwäbische Heilige, Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

bischofs Heinrich (erst in unserer Epoche ausgeführt!) etwa mit dem Simon Farcher in Seon, so fällt das Fehlen des heraldisch-dekorativen Einschlags auf — er ist nicht schwäbisch —, gegen den Zipfler in Raitenhaslach wieder die größere Ausgeglichenheit zwischen Persönlichem und Abstraktivem. Nicht wappenhafte Pracht, wie sie im Salzachgebiet, nicht vorbrechende Lebendigkeit, wie sie in Raitenhaslach gegenüber regelhaftem Gewande verblüfft. Schwäbisches Gleichmaß auch hier, aber doch nicht das sehr besondere Ethos der Schnitzarbeiten. (Grabmalkunst ist offenbar doch leichter ortsfremd.) Es ist aber auch nicht die stilbildende Kraft darin, die wir in der starken Denkmalkunst des unterfränkisch-mittelrheinischen Gebietes antreffen werden. Dessen Art nähert sich merkwürdigerweise ein Grabmal in Bayrisch-Schwaben, der Prämonstratenser Abt Wilhelm I. von Tannhausen aus der Klosterkirche Ursberg (B.A. Krumbach, jetzt München, Nat.-Mus.). Der Abt regierte 1412—1452. Etwa in die Mitte dieser Zeit fällt das schöne Werk. Zwischen schräg gestellten Wappentlöwen wächst die Gestalt in weichem Schwunge herauf. Symmetrische Pendelgehänge in der Hüftengegend, darüber schwingen die Falten in nahezu konzentrischen Kurven. In dem sehr ernstesten, mit stark eingetieften Konkaven durchgemeißelten Gesichte wird die Mittelachse erreicht und scharf betont — nun empfindet man das konstruktive Dreieck aus Mitra und Pendelfalten. Darüber Kielbogen und Engel in den Zwickeln. Der Typus steht dem Würzburger und auch dem Mainzer nahe (obwohl das Material der im Südosten und auf der Hochebene bevorzugte Rotmarmor ist). Von dem Korbinger Ernfried von Vellenberg († 1421), einem ausgezeichneten Werke, gilt dies so stark, daß er bei der Main-Rheinischen Kunst behandelt werden muß. Für die Ritterfigur liefert wieder das östliche, heute bayrische Schwaben die stärksten Werte. In Kaisheim bringt schon verfärbter weicher Stil das merkwürdige Stifterdenkmal des Heinrich von Lechgemünd. Um Bildnis konnte es sich nicht handeln, der Dargestellte war in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gestorben. Dennoch hat der Kopf etwas bildnishaftes. Man glaubt zuerst wenigstens aus der breiten Nase, dem sprechenden Munde, den großen Augen einen einmaligen Menscheneindruck zu empfangen. Was man heimträgt, ist im Grunde nur ein heraufverlebendiger Gewandstil, übertragen auf den Kopf. In den Zügen ruht schon die Flammenform der Haare, und diese selbst ist nur das konzentrierte Widerspiel der Faltenkurven. Es ist ein im Grunde abstraktes Lodern der Form, das die ganze Fläche auszuzüngeln strebt. Doch ist zugleich eine seltsame Grimmigkeit des Ausdrucks erreicht, die an die Gemälde des Wurzacher Altares (1437!) denken läßt und zusammen mit einigen energischen Störungen des Liniengefüges noch eine zweite Behandlung des Werkes an späterer Stelle nötig machen wird. Auf einer ganz anderen Ebene steht das glänzende Doppelgrabmal von Mindelheim: Herzog Ulrich von Teck († 1432) mit seiner zweiten Gattin Ursula († 1429) (Abb. 175). Da die erste, Anna von Polen, 1425 starb, ist also die zweite Hälfte des 3. Jahrzehntes der früheste Zeitpunkt. Wahrscheinlich ist der genaue das Todesjahr des Herzogs. Mit streng gefalteten Händen, in absoluter Formensteilheit (darin dem Arib von Seon vergleichbar) ruht der Mann, die knappe Rüstung blättert sich aus dem Mantel heraus, dessen reicher, aber streng-feiner Fall ähnlich bei dem Straubinger Herzogsgrabmal begegnete. Der sehr längliche Kopf, zwischen festgeballten Lockenmassen, ist leider stark beschädigt worden. Aber man spürt noch immer den leidenschaftlichen, fast eckischen Ernst der Auffassung. Im Kopfe der Frau — ausgezeichnete Entsprechung — eine herbe Anmut, aus der merkwürdigen Verbindung sehr schmaler Grundform, sehr langer Linien (der Nase, des Wangenumrisses) mit leichter Schwellung gewonnen, während in der Stirne noch die alte blasige Form herrscht: unvergeßlich eindrucksvoll. Man spürt, wie hier der Boden für den Stil des Sterzinger Altares, damit also auch für eine Aufnahme niederländischer Ideen sich bereitet. Feingühlig dient das Kopfkissen der kennzeichnenden Unterscheidung. Es legt sich unter dem Charakterkopfe des Mannes in die Falten einer Sturmflagge; der herben Anmut der Frau schiebt es sich in faltenlos



174. Hl. Familie aus Mutzig, Berlin, K. Fr. Mus. Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin.

glatter Schwellung unter. Wundervoll, wie das Kopftuch ihr Haupt umlangend einhegt; in ihm klingt der feine Schwung der Gesamtfigur — so nobel flüssig, wie bei mittelrheinischen Terrakotten — logisch aus. In der schwäbischen Kunst des württembergischen Gebietes wüßte ich nichts Ähnliches. Das benachbarte Augsburg versagt ebenfalls. Am nächsten steht bis jetzt doch wohl das Straubinger Herzogsmal. Straubing war mit Ho land politisch verbunden; und schon Leonhardt hat darauf verwiesen, daß vielleicht einiges Überraschende der dort gleich darauf auftretenden Grabmalkunst, eben der eyckische Zug, eine gewisse Erklärung finden könne. Auf jeden Fall haben wir es hier mit einer Kunst ersten Ranges zu tun; und auch mit einer sicher deutschen (ich wüßte nicht, daß in den stammverwandten Niederlanden wirklich Gleiches vorkäme), nur eigentlich schwäbisch scheint sie nicht. Schwer wird es auch sein, die beinahe lebensgroßen Messinghochreliefs des Konrad von Weinsberg († 1446) und seiner Gattin Anna von Hohenlohe († 1437) auf örtliche Herkunft zu bestimmen. Das Gebiet ist schon mehr fränkisch als schwäbisch (Kloster Schönthal). Schwäbische Gießerhütten kennen wir nicht, eher könnte man an Nürnberg denken, das sehr bald darauf wenigstens große Bedeutung in der Metallbildnerie gewann; ganz sicher ist auch das nicht, zumal man heute daran denkt, die Gießkunst der Vischer aus dem Harzgebiete abzuleiten. Zweierlei ist dagegen sicher. Einmal; das sind keine Grabfiguren. Es sind Anbetende, vor einem ewigen Lichte aufgestellt. Und dann: sie gehören stilistisch vollkommen, chronologisch noch gerade eben in unsere Epoche. Daß der rundliche Schwung der Frauenfigur die Erinnerung an die „Schöne Madonna von Nürnberg“ (aus Vischers Werkstatt) wachrufen konnte, war immerhin innerlich berechtigter, als eine Zuweisung in einen dazwischenliegenden Zeitraum gewesen wäre. Gegenüber der rein-großen Kurve der Dame ist der Ritter naturgemäß eine aufgebrochene Form. Aufgebrochen — aber zwischen allen Öffnungen vermittelt die ununterbrechliche

Linie. Die Beine hängen noch, die Sturmflagge erst gab der Gestalt ihre Achse, seitwärts verlegt. Sobald man sie ergänzt, fühlt man, daß hier Formen der Vischerschen Werkstatt vorklingen, eine abermalige Verbindung also sich auftut. In Römhild kann man die Folgerungen aus dieser Gestaltung sehen. Das Todesdatum des Ritters kann höchstensfalls den äußersten Terminus angeben. Wahrscheinlich lebten beide noch, als sie sich anbetend verewigen ließen; oder der Tod der Gattin gab den Anlaß zur Stiftung. Die Tracht des Ritters ist gleichzeitig mit jener, die wir auf dem Grabmodell Ludwigs des Gebarteten 1434 und an Ulmer Rathausfiguren finden werden; der Sigismund des Freisinger Altars von Kaschauer (1446) steht ihr noch nahe. Die Übertragung der Freifigur auf die Darstellung Lebender ist immerhin ein besonderer Fall. Tendenzen der Grabmalkunst und der Schnitzplastik begegnen sich auf dem Gebiete des Porträts. Es ist als solches allgemein gehalten. Die Ritterfigur, auch in der Rathaus- und Wohnhausplastik, der Freiluftplastik, wie man sie nennen könnte, herangebildet, vertritt den Mann mehr, als daß sie ihn wiedergäbe. In aller Allgemeinheit haben diese Züge eine derbe Kraft, die der Frau aus gleichem Gefühle heraus etwas allgemein Weibliches.

Litt.: Baum, *Göt. Bildw. Schwab.*, S. 123ff. Dort werden unserer Epoche (1416) noch vier Denkmäler von Bebenburgern an der Anhäuser Mauer bei Gröningen zugewiesen. Nach der ungenauen Abbildung bei Gradmann, *Jagdkreis* 1907 S. 735 kann ich mich dem noch nicht anschließen. Die Köpfe könnten noch etwas von dem Schönthalers Weinsberg haben. Das Ganze würde ich eher den 60er Jahren zutrauen mögen, doch fehlt mir die eigene Anschauung und damit das Recht, das Urteil eines verdienten Kenners umwerfen zu wollen. — Ebenda Abb. 120—124. — *Kat. Münch. Nat.-Mus.* VI, 896 und Nr. 297 (Ursberg). — Leonhardt a. a. O. S. 47ff.

#### d) Unterfranken und der Mittelrhein

Das nördlich an Schwaben grenzende Gebiet des unteren Mainlaufes, das heutige Unterfranken und der Mittelrhein, wird am besten von der Grabmalkunst her gesehen, nachdem der Anteil an der Hütten- und der Feinplastik bereits festgestellt. Hier sind die beiden großen Museen deutscher Bischofsdenkmäler, die Dome von Würzburg und Mainz. Ihnen gegenüber ist in Unterfranken vor allem nur sehr Weniges erwähnenswert.

Die Würzburger Grabmalkunst war während des 14. Jhhs. der Mainzer überlegen gewesen. Aber so wie hundert Jahre später die Ablösung Ulms durch Augsburg in der Person Gregor Ehrharts biographisch deutlich wird, so drückt sich die Überflügelung Würzburgs durch Mainz in der Übersiedelung eines sehr greifbaren, wenn auch namenlosen Künstlers aus, genau an der Wende zum 15. Jhh. Das letzte große Bischofsgrab des 14ten war der Albert von Hohenlohe gewesen (s. o. S. 45). Der Nachfolger Gerhard von Schwarzburg starb genau 1400. Sein Denkmal krönt die dort begonnene Entwicklung, gibt ihr einen neuen Sinn — und ist auf längere Zeit das letzte Großgedachte und Zukunftsreiche, das der Denkmalkunst Würzburgs geschenkt wurde. Der Bruder steht schon im Mainzer Dome: Konrad von Weinsberg († 1396). Der Künstler, den wir hier am Werke sehen, hat eine klassische Formel für den Übergang in das neue Wollen des 15. Jhhs. gefunden, er muß starken Eindruck in der ganzen Gegend gemacht haben. Er faßte die Summe des späteren 14ten zusammen und überdeckte das verwandelte Alte durch ein völlig Neues. Er überdeckte es, — erst der zweite aufmerksame Blick sieht, daß noch eine Figur des späteren 14. Jhhs. dem Manne im Sinne lag. Die alte Diagonalität klingt in der leisen Schwingung des Oberkörpers, den engen Hängefalten darüber noch nach. Es ist noch nicht die neue, tiefräumliche Ausbiegung. Der Übergang ist wunderbar klar darin zu erkennen, daß über die schon geschwächte Schwingung eine dem graphischen Bogen schon entfremdete, steil gemeinte Bildung gelegt ist. Über sie — und hier eben kommt das ganz neue: die Figur hat ein Hintereinander von Schichten, eine Folge von Gründen. Die Hüftengegend, früher als Faltengabel und Biegungswinkel von erster Bedeutung, wird zugehängt; seitlich ziehen die hier noch zarten Pendelgewichte der Draperie herab, so daß der schwache Anschwung des Untergewandes, der noch nach der rechten Hüfte (dieses Mal!) sich leise durchzieht, von der Schwingung der Brustpartie abgetrennt und in sich paralytisiert wird. Und die Falten der Casula wallen vor. Der Aufriß sagt nichts mehr. Das bedeutet die Niederstreckung des Graphischen. Ein komplizierter Grundriß, ein Volumen, uns entgegengebildet und mit dem Ausdruck großer Freiheit, arhythmisch, natürlich und kubisch — das ist das entscheidende Formergebnis. Es ist tatsächlich so, als greife hier ein kräftiger Wind in die Casula mitten ein wie in ein Stück Segel; die alte regelhafte Figur bleibt dahinter, aber wo der neue Luftzug weht, sind gänzlich individuelle, einmalige, wechselreiche Bildungen da. Und während das plastische Gefühl in die Gewandung sich hineinwühlt, vor- und zurückgeschaukelt wird, trifft das Auge auf Schatten, die nicht nur modellieren, sondern malerisch wirken wollen. So ist auch der Kopf zugleich von der alten Rhythmik befreit, plastische Totalität, und in eine bildmäßige Sphäre getaucht. Die träge gesenkten Lider sind Vorhänge für die Augen, wie die weich