



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

e) Nürnberg und der Mittelrhein

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



190. Kreuzigung aus Nürnberg, Nürnberg, Germ. Mus.

frdl. Vermittlung von Herrn N. Pevsner-Leipzig der Güte des Museums. — Bei Feigel, Cicerone 1913, H. 2 eine Maria aus Heuchelsheim. — Frau Dr. Zimmermann schreibt dem Meister der Weinstrauchmadonnen auch die Eiltfelder Figuren und den Adolf von Nassau zu, ferner den Martin des Domkreuzganges und die Verkündigung des Kiedricher Westportales. Ich sah ihr Manuskript erst nach der Niederschrift des meinen. (Erst dadurch erfuhr ich von der Existenz einer Ockenheimer Madonna, die ebenfalls dazu gehört.) Sie hält die Bopparder und Unnaer Pietà für Werke eines Meisters (die letztere für das ältere!) und schreibt ihm noch eine Madonna aus Braunfels und einen thronenden Christus des Germ. Mus. zu. Daß sie den Saarwerdenmeister aus dem der Weinstrauchmadonna und dem Lorcher ableitet, ist (wie man oben sieht) auch mir sympathisch.

e) Nürnberg und Mittelfranken

Wie außerordentlich viel Neues im Verlaufe der letzten Jahrzehnte erst wirklich gesehen worden ist, wie sich das Bild der deutschen Kunst und ihrer örtlichen Verteilung gewandelt hat, lehrt der Blick auf Nürnberg. Für die romantische Zeit war es die altdeutsche Kunst. Heute sehen wir, daß schon um 1400 das ganze alte Reichsgebiet fast lückenlos in Blüte stand und Nürnberg nur ein Zentrum unter vielen war, ein vorzügliches, kein überragendes. Die neue Erkenntnis mindert nicht den Eindruck der Nürnberger, sie verstärkt nur den Eindruck der deutschen Kunst.

nach dem Kopftuche. Es ist Kultbild und Expositio corporis — nichts von intimer Dramatik; im Grunde kühl trotz oder besser wegen des betonten Wejnens. Der Sockel ist auch hier, wie schon im Gnadenbilde der Liebfrauenkirche, polygonal. Das ist offenbar eine in Mainz, aber vielleicht nicht ausschließlich dort beliebte, für eine Werkstatt jedenfalls noch nicht beweiskräftige Form. — Eine thönerne Pietà des Bonner Provinzialmuseums darf zur Seite bleiben. Das ist weicher Stil abstrakter Faltenwucherung, auf halb modische Tracht angewendet. (Phot. Rose-Bonn, Nr. 13990.) Ob die sehr bemerkenswerte Pietà des Büdinger Schlosses in unser Gebiet gehört, habe ich leider noch nicht untersuchen können. Sie ist jedenfalls ein wichtiger Beitrag zur Gesamtgeschichte der Pietà. Gleich der alabasternen aus Sig. Ammann-München (s. o. S. 160) hat sie eine erst später allgemein beliebte Form schon in der Frühzeit: es ist der vom rechten Knie der Mutter aus am Boden liegende Leichnam. Ein Werk von herber Kraft, trotz kleiner Brüche in der Form wohl unserer Epoche noch zuzurechnen (Inv. Kr. Büdingen, Taf. V). In den Kreis der freien Diagonalkompositionen gehört als schwächere Spiegelung eine Pietà Sig. Schnütgen (Witte, Taf. 38 u. r.). In gleicher Sig. ein schönes Sippenrelief unserer Epoche (ebda. Taf. 36) und ein stehender Dionysius (ebda. Taf. 70). — Litt.: Pinder, Jahrb. d. Preuß. Kunstsg. 1923, H. 5. — B. Meier, Monatsh. f. Kunstw. VI, 9. — Lübbecke, Hessenkunst 1912, S. 5 ff. — Schmswarz, Nr. 54 gilt als verwandt einem Stücke in Pellenz („D. Christl. K.“ 1917, S. 250 ff.). — Phot. der Coblenzer Pietà verdanke ich durch



Madonna des Sebalduschores in Nürnberg

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



191. Lobenhofersche Madonna,
Nürnberg, Germ. Mus.

Leider fehlt für Mittelfranken das Inventar. Nur Wesentliches kann hervorgehoben, mit unbekanntem Wichtigem muß noch gerechnet werden.

Die Rolle Nürnbergs in der Hütten- und der Thonplastik ist schon bekannt. Aber auch die später so expansive Schnitzplastik dieser Stadt nimmt schon um 1400 den entscheidenden Anlauf. Ihr erstes großes Werk ist der Deokarusaltar von 1406 in St. Lorenz (Abb. 189). Die eingeschossige Form (Palern, Dornstadt) ist noch nicht da. Hier, wie noch im Neustädter Altar zu Wien (gez. 1435, so überkreuzen sich im Wirklichen Vorgänge, deren Richtung gleichwohl klar ist) sind die Figuren in zwei Rängen angeordnet. So war es überall da, wo die hüttenplastischen Retabelformen nachwirkten (Landshut, Norddeutschland). Die kleine Sitzfigur — plötzlich überall beliebt geworden — wird in jedem Geschosse zum Zentrum zwischen Gruppen zu Dreien. Sehr fein, wie nur die obere, der Salvator selbst, die Achse klar umkleidet, die untere, geneigten Kopfes, nur bedingt herrscht. Die Gruppen sind jedesmal stark verräumlicht, die Mittelfiguren in Schattenraum zurückgebannt; die Gestalten schwerköpfig und kurzstämmig. Die Gewandbehandlung nicht notwendig aus den



192. Johannes aus Thon, Nürnberg, St. Sebald.

Thonaposteln herzuleiten. Daß der Meister sie wohl kannte, ergibt sich aus den örtlichen Verhältnissen. Aber nicht eines der Gewand-, nicht eines der Sitzmotive jener merkwürdigen Gestalten kehrt wirklich wieder. Nur Zeitstil verbindet diese Werke einer wenig älteren, gedankenreicheren Kunst mit dem Altare. Auch in den Köpfen sehe ich keine Beziehung. Wir werden im Deokarusmeister vielleicht einen echten Nürnberger vor uns haben — den der Terrakotten verband vieles mit böhmischer Kunst: das Maßwerk der Lehnen, die Behandlung der Rückenansichten, die weit ausschweifenden unteren Falten. Sein Nachfolger war vielmehr der des etwas späteren Abendmahles in St. Lorenz, als dessen Material ich auch am liebsten Thon vermuten möchte. (Genaue Untersuchung der braunrot verschmierten Gruppe war mir leider nicht möglich.) Ganz anders ist der Deokarusmeister: er ist schon ein echter Schnitzer, er höhlt aus und bildet scharfe Stege. Gleichwohl könnte auch er noch persönlich Hüttentradition empfangen haben. Es ist ein herber, aber ziemlich allgemeiner Charakter in seinen Köpfen; auch die Proportionen sind noch die kurz-breiten der älteren Parlerstatuen. Man denkt vor diesen Erscheinungen unwillkürlich an die Augsburgener Gewandfiguren vom Südportal des Domes (nach 1356). Hier weit eher als an den Thonaposteln könnte unser Schnitzer gelernt haben. Ist es nicht charakteristisch für den geschichtlichen Augenblick, daß die Figuren der Portalgewände, noch kleiner geworden, zu Gruppen in einem Altargehäuse zusammentreten? Es ist der Sieg der Zunft über die Hütte. — Daß die kurze Proportion niemals allein herrscht, wissen wir schon. In Nürnberg beweist dies auch die Kreuzigung Germ. Mus. Nr. 235 (unsere Abb. 190). Auch sie stammt wohl aus einem Altare, einem eingeschossigen wahrscheinlich. Das Kreuz ist immerhin schon fast $1\frac{1}{2}$ m, die Nebenfiguren sind 90 cm hoch. Der Kruzifixus ein — vorsichtig gesagt — auch in Böhmen bekannter Typus, jener, dessen schönste Zeugnisse in der Dumlosekapelle zu Breslau, in Prag und in

der Büdinger Schloßsammlung bewahrt werden (s. o. S. 165); und nicht fern ist ihm ein etwas größerer im Langhause der Lorenzkirche, mit den Evangelistensymbolen an den Kreuzesenden (vgl. Büdigen und Rimini-Frankfurt). Irgendwelche Verwandtschaft zum Deokarusmeister besteht nicht. Die Beifiguren haben weichen Schwung, beide an den Seiten sehr ornamental geschlängelte Säume (die böhmische Kunst liebte es, diese durch Gold zu betonen); auch mag schon die ursprüngliche Bemalung sie hervorgehoben haben, die Falten von den Knien abwärts erinnern an östliche Vesperbilder und Madonnen. — Von jedem dieser Altäre nun führt ein Weg zu je einer größeren Madonna; jede von diesen prägt den Gegensatz noch schärfer aus. Der schlaffweiche Fluß, die etwas müde Schlängelung des Kreuzigungsschreines, die gestreckterer Proportionen bedarf, kehrt auf höherer Stufe in der („Lobenhoferschen“) Häusermadonna Germ. Mus. Nr. 234 wieder. (Abb. 191). Sie hat den vom Ulmer Türpfeiler her bekannten weitverbreiteten Typus (der als solcher also wirklich niemals ein lokales Stilkriterium sein kann). Die alte Biegung des 14. Jhns. ist wieder aufgenommen — es hat schmale Wege gegeben, auf denen sie niemals ganz unsichtbar blieb. Die Leitform ist die große Faltdiagonale vom rechten Fuße nach der linken Hüfte. An ihr entlang entwickeln sich alle Formen in weichem und lieblichem Flusse, viel feiner und besser als gerade in dem Kreuzigungsschrein. Selbstverständlich hätte diese Leitform im 14. Jhh. mehr auswärts gesessen, niemals hätte sie die leichte Knickung gezeigt; was jetzt gleichsam von innen her aufgefüllte Röhrenform ist, wäre Steg gewesen. Aber die Vorherrschaft der einheitlichen Ausdruckslinie ist wirklich stark und will sich auch der Hängedraperie nicht beugen. Der Kopf lieblich, von fein verhaltener Anmut; in allen Formen ein lang geschlängeltes Strömen; bei höherer Qualität und reiferer Entwicklung doch die Grundart der Beifiguren jener älteren Kreuzigung. Gegen jene war der Deokarusmeister von männlicher Kraft, nicht wehend, sondern wuchtig in der Form. Mit seltener Kunst ist diese wuchtige Kraft, prall gestrafft, saftig geworden, zum Strömen gebracht in der Madonna des Sebalduschores (S. 8. Abb. 8). Der Gegensatz der Proportionen wiederholt sich, ja das breitgestirnte Gesicht, seine unbeschreiblich vollblütige Schwere läßt an den massiven, polyklettisch klaren Kopf der alten Steinmadonna vom Augsburger Südportal zurückdenken, als sei hier die Fülle unserer Altarfigur vorausgeahnt. Der Klang von Bürgerlichkeit ist nun ganz deutlich, aber dichterisch gesteigert. Prall wie reife Trauben sind die Köpfe, sonderbar fest und von lachender Kraft die eingewinkelten Münder. Erst Hans von Heilbronn und noch mehr Conrad Meit haben wieder ähnliches gewollt. Ihre Möglichkeit liegt hier, so wie in der Maria vom Lobenhoferschen Hause die des Blaubeurer Hochaltars und selbst Riemenschneiders. Dort eine aufwehende Form, die auf Gewicht verzichten muß, hier eine durchaus aufwachsende, nach allen Seiten rundlich vorschwellende: Wuchs und Schwere. Aber Wuchs und Schwere sind durch eine noch höhere Bedingtheit in träge Schwebung von wunderbar zwingender Macht versetzt. Es ist eine Mondsichelmadonna vor flammender Sonnen- glorie, gar nicht für Freiluft, sondern für kirchlichen Innenraum gedacht und in diesem wieder für den geheimnisvoll farbigen Phantasieraum ihres Schreines. Jede der eckenlos geschmiegteten Falten, die sie mit Riesenwucht von innen hervortreibt, ist nicht nur tastbare Masse, sondern Licht-, Schatten-, Farbenfänger. So traubenschwer und vollgepfropft von Saft die Formen auch sind — sie werden doch von einem Bildraume umwoigt. Engel tauchen aus der Tiefe unter dem Monde, Krönende zu Häupten empor. Das ist an sich keine Neuerfindung. Der Typus muß weiter verbreitet gewesen sein. Eine südniederländische Madonna in Léau (Lüthgen s. u. Taf. XII, 4) hat die gleichen Motive bei durchaus völlig anderem Stile. So wie in Léau ist das Motiv des liegenden Kindes mit den seitlichen Draperien, dem vortretenden Spielbein vereinigt. Der Typus ist zugleich eben grundsätzlich der der Lobenhoferschen und das macht den Vergleich doppelt fruchtbar. Wie zart und „wohlerzogen“ (Vöge erkannte diese Eigenschaft als den Christkindern Riemenschneiders angeboren) war das Kind bei der Maria des Germ. Mus. Hier ist es so lebensstark, die Gruppierung der strampeligen Beinchen mit der mütterlichen Hand so reich und sprechend, wie nur noch bei der Cauber Madonna in Frankfurt. Zarte Seelen werden sich dieser strotzenden Kraft entziehen wollen, vermutlich alle, denen Riemenschneider mehr sagt als Hans von Heilbronn oder Conrad Meit. Aber hier gerade ist wirklich rollendes Blut, deutsches Volk von damals, bärengesund, stiernackig fest und von warmer dichterischer Empfindung voll bis zum Rande. Noch einen Schritt weiter, und wir gelangen zu einem der stärksten Werke der deutschen Plastik überhaupt, einem Triumphe des Volumens, der nur vor dem Werke selbst zu genießen, in keiner Abbildung zu ahnen ist, dem Schlüsselfelderschen Christophorus. Jedoch in ihm wird zugleich schon völlig Neues wirksam, er gehört mit einem fast gleichwertigen und gleichzeitigen glänzenden Christophorus der Rothenburger Jacobskirche (von wieder anderer Hand) in den nächsten Teil. Ihn dem gleichen Meister zuzuschreiben, halte ich keineswegs für ratsam. Um so verwunderlicher ist, daß die außerordentliche Verwandtschaft einer nur wenige Schritte von der Madonna entfernten Thonfigur m. W. noch nie ausgesprochen worden ist. An der nördlichen Chorwand stehen die beiden Johannes; der Täufer auch schon aus unserer Zeit, aber noch völlig aus der alten Steinmetzplastik entwickelt, deren Werden man in den zahlreichen Steinfiguren der ganzen Kirche verfolgen kann. Nur das Äußerliche hat er von der neuen Art gelernt. Der Evangelist jedoch — das ist

genau die gleiche Breite, die gleiche strotzende Fülle der Falten, das gleiche Gesicht, die gleiche Proportionalität. Das Modell stammt gewiß vom Meister der Madonna (Abb. 192). — Die sehr eigentümliche Schleifung und Beutlung der Falten zwischen beiden Armen findet an einigen Einzelheiten einer guten Grabfigur jener Zeit Parallelen: bei Conrad von Egloffstein (1416) in der Jacobskirche. Das sehr beschädigte Werk ist im übrigen von anderer Empfindung, schlank und vornehm.

Mir scheint, daß in Nürnberg sich im allgemeinen eine recht scharfe Trennung zwischen den einzelnen Materialgattungen der Plastik beobachten läßt. Neben der Schnitzerkunst, deren wenige hier besprochene Vertreter von verschiedenem Range sind, ist eigentlich alles irgendwie Bauplastische von der lokalen Überlieferung schwer gefesselt. Schon im 14. Jhh. ist gerade in Nürnberg das Mißverhältnis zwischen Zahl und Wert, Programm und Ausführung sehr auffällig gewesen. Wenn irgendwo, so gilt für Nürnberg das Wort Dehios von den „abkommandierten Steinmetzen“, als die sich die Mehrzahl der deutschen Bildhauer damals entpuppte. Im Ganzen möchte ich das Wort nicht unterschreiben. In der Frauenkirche, wie in St. Sebald aber, wo fast lückenlos die bauplastischen Arbeiten bis ins 15. Jhh. hinübergelitten, trifft es zu. Nur scheinen zuweilen fruchtbare Ideen sich hinter nichtbedeutenden Werken zu verbergen, so bei der Dreikönigsgruppe im Chore der Frauenkirche eine gewisse Vorbereitung stärkerer räumlicher Windung, der sich die Gewandmassen sehr schmiegsam anschrauben. Am besten kurz vor 1400 von der Eckmadonna der Frauenkirche, jetzt Germ. Mus. zusammengefaßt. Es ist ein Stil, dessen Zusammenhang mit einer Reihe von Bamberger Arbeiten um das Grabmal Hohentrudingen herum zu untersuchen wäre. Noch die Apostel der Lorenzkirche, soweit sie echt sind (namentlich die der Nordseite sollte man auf Kopierung der Barockzeit untersuchen), gehen auf diesen faltenreichen Parallelenstil zurück, sie gehören an das Ende unserer Epoche.

Dies alles ist eine völlig abgetrennte Welt, die absterbende Welt der Hütten. Daß der schöne Evangelist im Sebaldschore aus Thon ist, deutet auch auf einen Eingriff der zünftlerischen Kunst. Wo sie erscheint, ist das Neue da. Und wieder eine andere Welt ist die der Epitaphien. Neue Friedhöfe waren im 14. Jhh. entstanden; besonders wichtig der bei St. Sebald. An diesem selbst und der benachbarten kleinen Moritzkirche kann man sich einen Begriff dieser Kunst machen. Sie steht höher als die Bauplastik und doch wieder auf einer anderen Ebene als die Kunst der Schnitzer.

Ein Ölbergepitaph an St. Sebald scheint allerdings mit dem Stil der Lorenzer Apostel zusammenzuhängen (Redslob, s. u. Abb. 2, S. 14). Aber das ist wohl fast die einzige Verbindung mit der größeren Bauplastik. Auffallend groß ist hier die Rolle des Schmerzensmannes. Eine außerordentliche Gefühlseligkeit, die in der Form den böhmischen Vesperbildern nicht ganz ferne steht, schafft einige sehr bemerkenswerte Werke. Das beste darunter ein 1422 datiertes Epitaph an der Moritzkirche (Redslob, Taf. 2). Es ist zweigeschossig; oben erscheint der Schmerzensmann als Halbfigur, so wie am Gedenkstein Hans Stettheiners in Landshut; von da aus geht aber ein riesiges Veronikaschweißtuch bis auf den Boden des Untergeschosses herab. Zweimal sieht man das Leidensgesicht. Heilige knien unten an den Gewandzipfeln; die Stifter zu Seiten, der Mann in modischer Tracht mit dem Barett, aus dem der lange Tuchlappen herabhängt. Und oben zwischen zwei weiblichen Heiligen Maria und Johannes in außerordentlich gebärdreicher Sprache. Vöge hat sr. Zt., als sehr viel weniger Material bekannt war, bei Gelegenheit des Vesperbildes aus Baden bei Wien an dieses Epitaph erinnert (Kat. Berlin S. 127). Ich glaube, daß sich sein Eindruck von anderer Seite her bestätigen läßt. Nicht nur der Schmerzensmann, sondern ganz besonders Maria mit dem Griffe nach der Brust und die entzückend feine Heilige rechts oben sehen ausgesprochen „böhmisch“ aus, im Sinne jener hochentwickelten süddeutschen Kunst, der wir diesen Fechtnamen geben. Von ähnlichem Interesse ein Epitaph am Tucherportal von St. Lorenz und das eines Tetzels in St. Ägidien.

Von der Kunst Eichstädts, die im Winkel zwischen Franken, Schwaben und Bayern lebend in der Folgezeit größere Rolle spielen sollte, ist aus dieser Zeit neben kleineren Arbeiten am Domportal, besonders einer bezaubernden kleinen Sitzmadonna weichen Stiles, nur eine geschnitzte und bemalte Sippengruppe zu nennen, die aus Sammlung Leinhaas in das Germ. Mus. gelangt und jetzt im gleichen Saale mit der Krönung von Tschengels zu sehen ist. Der Unterschied gegen die voluminöse Tiroler Gruppe ist lehrreich. Etwas von schwäbischer Milde glättet alle



193. Epitaph des Günther von Saalfeld, Erfurt, Dom.

von dem Chore, Evangelist, Georg (beide erneuert), Täufer und der ganz ausgezeichnete Christophorus. Dieser vom Ende unserer Epoche. — Redslob, Die fränk. Epitaphien des XIVen u. XVen Jahrh. Mitt. d. Germ. Mus. 1907, S. 1—30. I. Teil, dort u. a. das Epitaph Pömer Taf. I.

f) Mitteldeutschland. Thüringen und Obersachsen

Eine gewisse Verwandtschaft nicht im Sinne der Abhängigkeit, sondern innerlich ähnlicher Neigungen verbindet mit Franken Thüringen, oder besser gesagt, mit Nürnberg Erfurt. Noch immer ist Erfurt das entscheidende Zentrum Mitteldeutschlands, aber es läßt sich nicht leugnen, daß seine Bedeutung in dem Maße abnehmen sollte, als die Druckkraft des 14. Jhhs. nachließ. Dies heißt also, daß bis zum Ende unserer Epoche noch eine reichere Kunst geblüht hat, die ihre eigene Nüance besitzt. Die Steinplastik ist der Nürnberger ebenbürtig, in manchen Punkten überlegen, die Schnitzplastik ist es offenbar nicht. Wir wissen, in ihr gerade lag die große Zukunft der mittelfränkischen Reichsstadt. Im Einzelnen ist die Geschichte der Erfurter Kunst erst noch zu schreiben. Die sehr dankenswerte Zusammenstellung durch Overmann hat weitere Forschungen nötig, aber auch erst möglich gemacht. Weniges kann hier skizziert werden (Abb. 193—196).

Ein ungewöhnlich schöner Entwurf liegt einer Madonna vom Hause Futterstraße 2 zugrunde. Dort stand sie falsch, es ist gut, daß das Museum sie erworben hat. Maßstab und Form verlangen einen patrizischen Innenraum: wir sind irgendwie der Welt der Schönen Madonnen nahe. Die Gewandbildung kann ein Vergleich mit der Madonna Thewaldt in Bonn oder dem kleinen Stücke der Sammlung Clemens, jetzt Köln, aufklären (s. o. S. 168). Typische Faltengänge aus jenem Formenkreise sind nur ein wenig vom großen Auswogen zurückgeholt, etwas mehr auf parallele Schmiegunen behandelt. Bezaubernd aber und in jenem Kreise selbst bisher nicht nachgewiesen ist das Motiv des Kindes. Es sitzt auf der Rechten der Mutter, stützt die Rechte auf deren Linke, klammert sich an und ist von oben auf die nackte rechte Brust zugefahren, es saugt. (Das ist das Lieblingsmotiv Italiens, auch in böhmischen Bildern wohlbekannt.) Die Bewegung von einer Sicherheit, wie bei den besten Stücken des ost- und alpendeutschen Kunstkreises, der Kopfotypus der Mutter sehr deutlich von jenem der Breslauer Schönen abgeleitet. In Erfurt scheint das Werk isoliert — die angedeutete Beziehung erklärt das. In der allgemeinen Stilstufe, aber nicht im engeren Stile steht ihr das schöne Epitaph der Familie Buseleyben (Todesdatum 1415) an der Lorenzkirche nahe (Overmann 70). Es führt in die Welt der Gedenksteine, in der Erfurt Nürnberg durchaus ebenbürtig ist. Ein wundervoll empfindungsreicher Kreuzifixus, das Haupt nach rechts gehoben, nicht geneigt, zwischen Maria und Johannes. Die sechs Familienglieder leicht radiant um den Stamm geordnet. Diesem Werke

Formen und erzeugt ein lebendiges Spiel von großer Feinheit. Der Palmesel-Christus (Germ. Mus. 230, Josephi Taf. XIX) zeigt im Original (was keine Abbildung vermuten läßt) so große Ähnlichkeit des Christusprofils mit dem der Krönung von Tschengels (nur ein klein wenig ist der Ausdruck in das Jüdische gesteigert), daß ich ihn schließlich auch für tirolisch halten könnte, aber zu beweisen ist das nicht. Es ist nötig, die Unsicherheit nicht zu bemänteln, die an vielen Punkten herrscht. Eine hölzerne Trauermadonna, ebenda 239, paßt jedenfalls besser in das Bild Nürnbergs. — An der Johanneskirche zu Rothenburg o. T. ein Christophorus um 1400, in St. Jacob ebenda, eine Gruppe von Pfeilerstatuen südlich