



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

b) Die Grabmäler der manieristischen Richtung

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



242. Hl. Bischof von S. Stephan
in Wien.

zu monumentale Frontalität, schwerer Ernst, nur freilich keine völlige Trennung vom weichen Stile. — In Ingolstadt bemerkenswert die Skulpturen des West- und des Südportales der Oberen Pfarrkirche, besonders erstere: ca. 1460 (Inv. O.-Bayern, Taf. 5).

Die Bauplastik von S. Stephan zu Wien, quantitativ sehr reich in der „dunklen Zeit“, wird von Bruno Fürst einer Untersuchung unterzogen, der hier nicht vorgegriffen werden soll. Es handelt sich vor allem um eine große Reihe von Pfeilerfiguren, die verschiedene Stadien zeigen; alle schlank, oft von prismatischer Härte. Einige Mönchsfiguren darunter, die an den Stil des Brunn-Grabmales erinnern können. Andere dann, in denen ein leises Schlingern der Falten durchgeht. — An der äußeren Vorhalle des Sängertores imponiert der Geist manieristischer Haltung besonders in der Stephanusgruppe. Sie betont eine Kante des polygonalen Baues in streng vertikaler Übereinander-Ordnung des knienden Heiligen und eines einzigen Steinigers. Von außerordentlicher Großartigkeit der Kopf des Märtyrers. — Vom Außenbau ist bekanntlich Vieles, so auch die früher (1. Teil, S. 64) schon genannten verschraubten Fürstenfiguren, in das Historische Museum der Stadt gelangt. Ein Bischof mit einem Fische in der Hand (S. Zeno?) ist in Abb. 242 wiedergegeben. Ein wundervolles Werk, wohl der späteren 40er Jahre, das keiner Erläuterungen mehr bedarf. Üppiger und derber eine lesende weibliche Heilige, ebenda und ebenfalls von S. Stephan. Ob die 1805 größtenteils zerschlagenen Figuren des sehr reichen Portales von Seefeld in Tirol der dunklen Zeit angehörten, ist nach der Abbildung nicht festzustellen, es scheint aber möglich (vgl. Atz, Kunstgesch. Tirols, S. 295 und 447).

b) Die Grabmäler der manieristischen Richtung.

Wie die Bauplastik durch ihren eigenen damaligen Lebenszustand dem Manierismus günstig war, so war es das Grabmal durch den stetigen Faktor seiner Bestimmung — sofern es richtig ist, an eine geheime Verbindung zwischen Todesgefühl und brüchiger Formenstarre zu glauben. Straubing ist wohl der Ort, die manieristische Richtung des Grabmals am besten zu studieren. Wir kennen schon aus dem 1. Teil (S. 182, Abb. 157) das bedeutende Grabmal Herzog Albrechts in der Carmelitenkirche. Schon in ihm ist ein Hauch der neuen Stimmung zu spüren: die bittere Verdampfung des Gesichtsausdrucks, der sonderbare Umbruch des Kopfes, das harte Herabzeigen der Linien, die Schärpen und Brüche in den Falten, die herbe Gesamtform der Engel. In einer großartig neuen und sparsamen Form, vorbildlich und geradezu symbolhaft zusammengefaßt, treten diese Züge in der Gedenkplatte des Ratsherrn Ulrich Kastenmayr (Jakobskirche) entgegen (Abb. 243).

Dieser starb 1432. Da die Jahreszahl aber deutlich nachgetragen ist, so muß die Arbeit schon bei Lebzeiten gefertigt sein, vielleicht also noch Ende der 20er Jahre, so daß wir etwa auf Gleichzeitigkeit zum Halberstädter Andreas kommen würden. Wenn Halm's Vermutung zutrifft, daß der Meister des Albrechts-Monumentes auch dieses geschaffen habe, so hat dieser Künstler jedenfalls einen energischen Schritt in neues Land getan. Auch der Manierismus des Vierzehnten hatte — gerade ein Jahrhundert früher — den Eindruck der Leiche zum Ausgange ergreifender Schöpfungen genommen. Schon im Augsburger Grabmale des Bischofs Roth von 1301, dann besonders in den heiligen Gräbern (Freiburg i. Breisgau). Zweifellos wirkt aber der Kastenmayr wie eine neue Entdeckung, in der der Naturalismus dem Manierismus — so sonderbar das klingt — zu Hilfe kam. Man erinnert sich unwillkürlich an Jan van Eycks Arnolfini auf dem Londoner „Verlobungs“-Bilde

von 1434. Das liegt gewiß auch an den Äußerlichkeiten der Tracht. (Ob man aus den Beziehungen von Straubing zu Holland weitgehende Schlüsse ziehen darf, scheint zweifelhaft.) Aber es ist zugleich doch eine innere Verwandtschaft da — mindestens eine Sprache des Zeitgefühles. Die Feierlichkeit der van Eyckschen Figur gehört überhaupt — man muß nur endlich wagen, europäisch zu sehen — in das gleiche Problemgebiet, wie die deutsche Plastik der „dunklen Zeit“. Sie hat die Kerzenstarre, den strengen Rhythmus des Faltengeriefels mit manchen gemeißelten und geschnitzten Formen unserer Kunst von damals ebenso gemeinsam, wie selbst — bei aller großen Verschiedenheit — mit Fra Angelico's Figurenstil. Die jähe Seitwärtsbiegung im Kopfe des Kastenmayr setzt auch ursprünglich die Steilheit einer Arnolfini-Figur voraus. Zu bewegterer Gestalt würde eine weichere Biegung gehören. Das Steife bricht. Die Ansicht der Füße aber erinnert noch einmal an den Arnolfini. Jan van Eyck projiziert gar nicht so sehr anders; die Schrägung der Platte wirkt wie „hoher Horizont“. Eine Vergleichbarkeit, nicht unähnlich jener zwischen dem Löwen des E. S. und dem des Halberstädter Hieronymus (siehe oben S. 264). Es ist jedesmal das Auge einer Generation, das wir fühlen. Über den tiefen Ernst des Ausdrucks, über die Dunkelheit der Stimmung, auch über die — sehr entscheidende — Komplexheit, die totalisierende Zusammenziehung bedarf es neben der Abbildung keiner weiteren Worte. Mit Halm dürfen wir den gleichen Meister auch in dem streng-schönen Grabstein der Agnes Bernauer erkennen (Inv. N.B. VI, Fig. 116). Es ist wirklich über den Kastenmayr bis zum Albrechtsdenkmal zurück ein Grundgefühl. In diesem, wohl letzten Werke des bedeutenden Meisters wirkt vor allem die im Kastenmayr vorgebildete, müde Lage der Hände als deutliche Entsprechung zu der des Kopfes ergreifend stark. Es ist ein Flachrelief, in dem die Tektonisierung als Formensprache eines unzweifelhaft tiefen Gefühles für den Tod unverkennbar zutage tritt. Es ist sehr lehrreich, von hier auf den Manierismus des Sechszehnten zu blicken. Das Grabmal des Johann von Hatstein, 1546 in Heitersheim (Kr. Freiburg, S. 421, Fig. 171) gibt in Stimmung, Haltung, Formensprache erstaunliche Parallelen zum Kastenmayr. Von 1440 datiert ist der Grabstein der Anna Zeller (Inv. Fig. 87).

Auch die zweite Generation der dunklen Zeit hat ihren ausdrucksvollen Meister in Straubing. Wir kennen seinen Namen: Erhart nennt er sich 1455 auf dem Grabstein des Pfarrers Jodocus Gessler († 1468).

Daß das Hauswappen am Platzl Nr. 86, bald nach 1445 datierbar, wirklich schon ein Frühwerk dieses Künstlers sei, wage ich nicht zu behaupten (Inv. Fig. 289). Der trübe Ernst dieser beiden „wildten Männer“, die Spitzigkeit der Bewegungen, die sich gleichwohl hier und da mit brodelnder Unruhe verbindet, macht das Wappen aber jedenfalls zu einem sehr wichtigen Zeitdokument. — Bei Erhart kommt es zweimal vor, daß er ein Grabmal lange vor dem Tode des Dargestellten schon signierte (Geßler, † 1468, dat. 1455; Kaspar Zeller, † 1472, dat. 1464). Seine Wirksamkeit reicht in die 70er Jahre, über den Tod des Meisters E. S., über das Auftreten des neuen Bewegungsstiles hinaus. Aber Erhart ist ein geradezu fanatischer Vertreter des straffen Manierismus. Statt vieler Worte genügt ein Blick auf das Epitaph des Kaspar Zeller in der Carmelitenkirche (Abb. 244). Es ist datiert (1464), freilich nicht signiert. Wieder ist unverkennbar — da beide Werte für sich



243. Grabmal des Ulrich Kastenmayr.
Straubing, S. Jacob.



244. Epitaph des Caspar Zeller. Straubing, Carmelitenkirche.

aufs Äußerste gesteigert sind und sich vollendet zur Einheit binden —, wie sehr ein leidenschaftlicher Pessimismus, ein ätzendes Todesgefühl und eine Verstarrung der Masse wie der Linien im Geheimen verknüpft sind. Das Doppelgrabmal Wilhelm und Margarete Zeller (Todesdaten 1491! und 1478) wird man nach den oben genannten Tatsachen getrost an das Ende der 60er oder in den Anfang der 70er Jahre datieren dürfen. Die Todesjahre bedeuten nachweislich in Straubing — und wie oft vielleicht sonst! — nicht ohne weiteres das Datum des Werkes. Die Gestalt des Wilhelm Zeller ist in der unteren Partie stellenweise wie ein kannelierter Pilaster durchgeschrafft. Daneben aber, bei der Frau sehr weitgehend, bewegtere Formen im Sinne der Störungszonen bei scharfer Brüchigkeit — wie sie Multscher liebt, und wie wir sie in zahlreichen Fällen gerade um 1460 schon finden werden. Weitere Straubinger Werke, die Erhart nahestehen: Epitaph Wolf Treu und Barbara Zeller (S. Jakob), ca. 1470, (Inv. Taf. XI); Nikolaus Heller (Totenkapelle, † 1474. Inv. Fig. 132); Heinrich und Margarete Nothhaft (Carmelitenkirche, Todesdaten 1446, 1471, Inv. T. XXV). Aus Erharts Zeit, aber wohl nicht von ihm: das ernsthafte Epitaph Frühauf von 1458 in der Bernauer-Kapelle, fest datiert, stilistisch aber innerlich kaum später als das Kronberg-Epitaph von 1439 in Aschaffenburg. Abgewandelt wirkt Erharts Stil sehr unverkennbar nach im Epitaph der Familie Süß (Totenkapelle; mit den Daten 1498 und 1531), vielleicht auch dem des Pfarrers Johann Gemeiner in S. Jakob (Inv. Fig. 52). Dieser starb 1482. Aber gerade die auffallende Grausigkeit des Motives spricht für einen besonderen Wunsch des Bestellers, der sehr wohl der Geistliche selbst gewesen sein kann. Die Arbeit paßt in die 70er Jahre. Hier und da weht ein etwas neuer Schwung in kleinen Einzelheiten. Das Ganze ist — wie spät ausbrechend — das nacktste Bekenntnis dieses Tod-genießenden Manierismus: es ist der verwesende, von Reptilien durchkrochene Leichnam, der eckig und schroff hingetreten, hager und steinig, die Relieffläche füllt.

Ein Beispiel für manche andere gegenständlich gleiche in Augsburg: das Grabmal des Kardinals Peter von Schaumburg († 1467). (Riehl, Augsburg, Fig. 32 auf S. 43.)

Nicht mit voller Sicherheit wage ich mich der Zuschreibung eines Eichstätter Grabmals an Erhart anzuschließen, die das Inventar für Mittelfranken vorschlägt.

Es ist Bischof Johann von Eich († 1464) in der S. Walburgskirche (Inv. M.F. 1, Taf. XXVI). Einiges, wie die Engelfigürchen zu Häupten, sieht zarter und weicher aus. Der Gedanke, daß womöglich im gleichen Jahre der gleiche Künstler dieses Epitaph und das Straubinger des Kaspar Zeller geschaffen haben sollte, ist nicht recht einleuchtend. Das Eichstätter Bischofsgrabmal erinnert stark an das fast gleichzeitige des Würzburger Domes von 1466. Es projiziert überhaupt die Grundform des würzburgischen Typus in Relief. Ich denke hier eher noch an Linhart Romer (s. unten). Die Ähnlichkeiten mit Straubing mögen z. T. auf die Materialgleichheit zurückzuführen sein. Rotmarmor lockt zu harter Form. Denkt man sich aber den Würzburger Grumbach (Abb. 252) aus der Vollform und dem Sandstein in Relief und Rotmarmor übersetzt, so wird die Ähnlichkeit größer. Eichstätt liegt ja an der Begegnungsstelle von Franken, Schwaben und Bayern.

Bis Eichstätt schlägt noch die Welle der alpenländischen Kunst. Salzburg und das Salzachgebiet wirken auf Straubing wie auf Passau.

In Passau ist das entscheidende Frühwerk des Stiles — der hier schon nirgends die extreme Schroffheit der Straubinger Art hat — der Paulus von Polheim († 1440) (Abb. 245). In einem Werke wie diesem könnten wir gleichwohl der Quelle des Erhartschen Stiles näher sein als in Straubing selbst, bei den Arbeiten des „Albrecht-Meisters“. Diese Quelle führt aber immer mehr nach dem Süden; und es ist gut, von Tirol über Salzburg bis Passau ein ganzes Gebiet zusammenzufassen, zumal was die Grabmäler geistlicher Herren angeht.

Die Parallele zum Kastenmayr zunächst gibt der Thomas Pienzenauer in Berchtesgaden († 1435). Gewiß ein Werk eines sehr anderen Meisters. Aber die rücksichtslose und tief Stimmung erweckende Darstellung der Leiche ist hier wie dort. Es ist verräterisch, daß die Kopfneigung unwillkürlich an die der Madonna von S. Severin erinnert. Es ist bei gänzlich verschiedener Motivierung die gleiche trübe Müdigkeit des Gefühls. In den Beifigürchen schon harte Riefelung. In der Hauptfigur eine Überführung der alten Horizontalzone in die Schräge, die wir aus Halberstadt kennen. Ein deutlicher späterer Nachklang: Ulrich Bernauer ebenda († 1495 I), noch aus den 60er Jahren, mit stärkerer Brüchigkeit (Inv. O. Bayern, Taf. 283). Ein noch wichtigerer Meister der Salzburger Gegend aber scheint mir von Tirol auszugehen, vielleicht einfach daher zu kommen. In Brixen finden sich nebeneinander zwei bemerkenswerte Platten. Die des Bischofs Ulrich († 1437) ist die rohere. Ihr „Manierismus“ geht — scheinbar paradox — in die Breite. In der sehr vordringlichen Konsonanz der starken Querlinien spricht aber doch bereits ein Absterben weichen Stiles, sagen wir diesmal getrost: ein Verfall (vgl. Weingärtner, Inv. v. Südtirol II, Abb. 39). Anders der Bischof Berchthold de Nez († 1436) (Abb. 246), dem im nördlichen Baiern nur allenfalls der Abt Albert in Prüfening (B.A. Stadt Amhof, Fig. 155) nahezusetzen wäre. Die Grundform schließt an die feineren des weichen Stiles an: keine Üppigkeit, die erstarrt, sondern eine Weichheit, die sich leise lockert. Der Ernst des Todes nicht — wie bei Pienzenauer — in realistischer Konsequenz, sondern nur durch die tiefe Stimmung des geneigten Kopfes auf dem eingedrückten Kissen angedeutet. Dem Totenkissen zum Trotz lebt und handelt der Mann noch — gedämpft natürlich. Der ganze Typus, die künstlerische Handschrift ist dem Propst Peter in Au (1445) zu ähnlich, um nicht an eine unmittelbare und enge Verbindung glauben zu machen (Abb. 247). Ein Geist und eine Hand offenbar — aber nun eine spätere Stufe, eine Berührung zugleich mit dem strafferen Geiste des Garser Grabmals Hinterkircher von 1420. Der so deutliche Anschluß an den weichen Stil ist aufgegeben. An Stelle der weichen Eindrückung des Kissens fahrig Faltenblitze. Überall Konsonanzen geschärfter Form, und unten der Umbruch. Die Figuren in den Zwickeln typisch für Salzburg und offenbar von hier aus auch nach Straubing gelangt. Zwei — nach den Todesdaten — genau 10 Jahre jüngere Grabplatten schließen sich an: der Thomas Surauer in Gars († 1455) und der Graf Ulrich von Ortenburg in Passau († 1455, Inv. Stadt Passau, Fig. 96); der erstere nahezu eine Replik des Auer Grabmals. Engere Nachfolge bedeuten noch der Konrad Haussner († 1463) und der Seyfried Nothhaft († 1476) in Passau (Inv., Fig. 125, 123). Bis zu wirklicher manieristischer Starre gelangt dieser Typus nur in dem Stifterdenkmal von Fürstenzell (Inv. B.A. Passau, Fig. 51). Das ebendort befindliche



245. Grabmal Paulus von Polheim. Passau.



246. Berchthold de Nez. Brixen.



247. Propst Peter in Au.

des Abtes Johann Schletterer († 1493), offenbar schon in den 60er Jahren gefertigt, gehört dagegen schon der Stilrichtung Linhart Romers (s. unten) an (B.A. Passau, Fig. 50).

Das, was von Brixen ausgeht, ist eine ganze geschlossene Gruppe, die zu Straubing nur allgemeinere Vergleiche bietet. Es fehlt ihr die ätzende Schärfe, die Erhart im Kaspar Zeller-Grabmal erreichte. Sie hat einen gewissen Rest von Wohligkeit, von Leben bei aller Verdunkelung bewahrt. Dagegen ist in Paulus von Polheim — so nahe er zweifellos dieser Gruppe steht — die Möglichkeit wenigstens der Erhartschen Konsequenzen deutlicher vorgebildet.

Gewiß, auch er ist „lebendiger“ als die Straubinger Werke; und da diese ganze Kunst sich bis nahe an die oberitalienische Grenze verfolgen läßt, so ist mit der Möglichkeit einer transalpinen Einströmung zu rechnen, die mäßigend auf die deutschen Tendenzen wirkte — bis vor die Tore Straubings, wo sie erlosch, um einer sehr nordischen (wirklich wohl einer „germanischen“) Kunst der fast abstrakten Linie Platz zu machen. Immerhin, in der großartigen Breite des Polheimgrabmals ist doch so konsequent jede Querung verbannt, um nur noch parallele Längslinien zuzulassen, daß hier ein raffinierter Konsequenzzieher wie Erhart hätte ansetzen können. Und

die Linke des Mannes, ein Bündel harter Strahlen, ist äußerst linear empfunden. Nur darf man nicht verkennen, daß zugleich ein breites Existenzgefühl hier wirkt, einigermaßen verwandt den mächtigen Blöcken von Leidenschaft, die der Nürnberger Meister des Tucher-Altars in seinen gemalten Menschengestalten vor eine wunderbar neutralisierte, aber sprechende Goldfläche setzte.

Oberbayern hat einige Zeugnisse für ein dem Brunn-Grabmal ganz verwandtes Stilgefühl. Die Grabsteine der hl. Anianus und Marinus in Wilparting (Inv. O.B. Taf. 205) sind diesem sehr vergleichbar; sicher um 1440. Bemerkenswert die vom Kopfe abstrahlenden Kissenfalten: ornamentale Eigengesetzlichkeit. — Außerordentlich der Schritt von hier zum Tegernseer Stiftergrabmal von 1457 (ebda. abgeb.). Es verrät seine Gleichzeitigkeit mit dem Sterzinger Altare durch auffallend ähnlichen Formengeist (s. unten).

In unsere Periode — sicher nicht in die von 1420 — gehört nun auch die streng-schöne Gedenkplatte des hl. Vitalis in S. Peter zu Salzburg.

Um 1448 herum hat Halm sie überzeugend datiert. Die Engel des Dorsale — diesem selbst werden wir als einem Lieblingsmotiv der Zeit noch häufig begegnen — scheinen wie an geheimen stählernen Stangen von der Hauptfigur abzustrahlen. Die beiden oberen, wie die Löwen unten, darf man der heraldisierenden Neigung des Manierismus ziemlich deutlich zurechnen. Im übrigen ist unleugbar hier eine Tendenz, vom weichen Stile aus unmittelbar, unter Vermeidung der scharfen Reaktion des Verstarrens, weiter zu kommen. Die freien Falten über der Bauchpartie weisen schon auf das Jahrzehnt des Sterzinger Altars voraus. Es sind hier manche Ähnlichkeiten noch mit dem Seckauer Grabmal des Bischofs Georg Überacker († 1477), jedenfalls genügend, um Leonhardts zu frühe Datierung des Vitalis noch einmal zu widerlegen. Zugleich aber ist es der Kreis der von Brixen aus verfolgten Salzburger Grabmalgruppe, dem wir hier noch einmal begegnen. Hypothetisch und unter Vorbehalt hat Leonhardt für den Künstler den Namen Eybenstock vorgeschlagen. (Abbildungen in Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler d. Salzach-Gebietes. Leipzig 1913, S. 15 u. 40.) Der Name ist im Zusammenhang mit einem Meisterzeichen auf dem Knittelfelder Epitaph des Peter Murar (Leonhardt, S. 36) erschlossen worden. Dieses eines der vielen Dokumente für das reiche Weiterleben des heraldischen Grabmals in diesem Gebiete (vgl. I. Teil, S. 182f.). Der Mann, der hier mit halbem Körper aus der Wappenkrone steigt, hat schon wieder die neue Lebendigkeit der 70er Jahre (Leonhardt, S. 36). Unter den vorangehenden möge der Stein des Magens Reitter v. Teising († 1450) durch den „dunkelen“ Typus des Wappenmenschen für die Veränderung des Zeitgefühls sprechen (Abb. 248). In Niederösterreich bieten die Abtgräber von Michaelbeuren einiges Wichtige. Das frühe des Tybald Aufhaimer († 1418) deutet den Weg zur Erstarrung an. Das des Petrus Hraban († 1477) zeigt den starren Manierismus im Stadium fahrig-blitzender Brüchigkeit (Österr. Kunsttopogr. 10 Fig. 510, 511).

Das Rittergrabmal konnte schon von Hans Haider her, dem älteren Meister des Aribodenkmals in Seon (I. Teil, S. 184) der starren Richtung entgegenkommen.

Die Deckplatte von der Tumba des Grafen Heinrich von Ortenburg in Passau (Inv. Fig. 95) beweist, daß es geschah. Nicht sehr qualitativ, aber für unsere Epoche doch charakteristisch der aus Raitenhaslach in das Museum von Burghausen geratene Stein des Mattheus Granns († 1449) (Leonhardt, S. 43). Bewußt, manieristisch bewußt, werden hier Tiefenanregungen erst verdeutlicht, um wieder negiert zu werden. „Widerhaarig“ kann man das nennen. Das Wort paßt wirklich — wie oft in dieser Zeit — auf die Haare selbst, die ihrer hängenden Richtung widersprechend sich seitlich drehen. Es ist eben nicht die reale Schwergewichts-



248. Epitaph Magens Reitter v. Teising.



249. Grabmal Christoph von Parsberg.

„Stil der langen Linie“ bezeichnen läßt. Stark manieristisch das Abensberg-Grabmal von 1469 in Abensberg, Carmelitenkirche (Inv. N.B. VII, Taf. III). Hier in der straffen Strahlung der Hauptfigur eine Erinnerung an Erharts Stil möglich. Die kleinen Wappenmänner oben — für die 60er Jahre eine charakteristische Möglichkeit — regen sich bereits nach dem neuen Bewegungsstile hinüber. Im ganzen ist kein Zweifel, daß hier die Formenstimmung da ist, aus der noch der grandiose Truchseß von Waldburg sich erklärt: eine heraldische Eleganz des Starren, die sich langsam mit Leben erfüllen kann. Im Regensburger Gebiete selbst geben das beste Beispiel für diese Verlebendigung die nahverwandten Platten des Landgrafen Leopold von Leuchtenberg († 1463) in Pfreimd (O.A. Nabburg, Inv. O.Pf. u. Reg. XVIII, Taf. VIII) und des Christoph von Parsberg in Lupburg (Gleiches Inventar, Fig. 132, S. 164) (unsere Abb. 249). Die Abstraktheit des Griffes an die Lanze wird zur Darstellung des Greifens selbst verwandelt, die Starre der Finger am Schwerte durch gebrochene Biegung ersetzt, der Kopf fein gebogen. Der Meister ist einer der bedeutendsten Künstler der 60er Jahre. Seine schon lebensvoll feine Form leitet sich aber dennoch von ähnlichem her, wie die Abensbergtumba. Wir wollen sie als Ausmündung des Manierismus in die neue Lebendigkeit bewerten. Stimmungsverwandt mit dem Lupburger Werke der Grabstein des Hans Frauenberger († 1428) in Prunn (O.Pf. u. Reg. XIII, Fig. 81). — Ein anderer noch starrer, nur kubisch mehr ausmodellierter, Typ: der Ulrich v. Stauf († 1472) in Sünching (Inv. B.A. Regensburg Fig. 110, S. 157). Zum Gleichen gehört — dem späten Todesdatum (1525) zum Trotz — mit absoluter Sicherheit der Grabstein des Wilhelm v. Raidenbuch in Affeking (Inv. B.A. Kelheim, Fig. 42). Er muß sehr lange vor dem Tode des Dargestellten gefertigt sein. — Weitere Ritterspitaphien der Zeit und der Gegend in Gnadenberg und Kastl (Inv. O.Pf. u. Regensb. XVII, Fig. 78 u. 128). Das erstere verwandt dem Christoph von Parsberg, jedoch mit etwas anderem Standmotiv; das letztere, obwohl von 1461, merkwürdig stark an Konrat Witz erinnernd. Ph. M. Halm in „Kunst und Handwerk“, Bd. XVI (1913) über Hans Heider, Bd. XVII (1914) über die spätgot. Grabplastik Straubings.

In Schwaben hat schon in dem großartigen Doppelgrabe von Mindelheim (I. Teil, S. 199) sich eine Beziehung der südlichen Gegend, des Allgäus, zum Donaulande (Straubing) als sehr wahrscheinlich erwiesen.

achse, die der Erde, sondern die ideale, die heraldische Mittelachse, der sie folgen. Größere Ausbiegung des Körpers wird pariert durch knochenhart herabgezogene Gewandstreifen. Die Tracht selbst noch Nachklang weichen Stiles. Stimmungsverwandt, doch nicht stilgleich der Georg Frauenberger († 1436) in Gars. Hier ist die Orientierung aller Formen, der Kissenfalten vom Kopfe her, der Engel und aller entsprechenden von den Seiten her auf die heraldische Achse besonders bezeichnend. Noch steiler und stiller das Doppelgrabmal Joh. Kuchl († 1436) in Mattighofen (Guby, Kunstdenkm. d. oberösterreich. Innviertels, Abb. 24).

Die zeitlich folgenden Rittergräber sind wohl ausnahmslos auf der Knappheit mantelloser Rüstung aufgebaut.

Eine der wenigen Ausnahmen: der Herzog Otto I. von Mosbach in Reichenbach (B.A. Roding, Inv. O.Pf. u. Reg. I, Taf. V). Ohne den alpenländischen reichen Typus kaum zu denken; Dorsale mit Engeln, der ganze Grund zugewachsene Ornamentplatte; die Figur von schroffer Eckigkeit im Ganzen. Das fette Gesicht stark linear stilisiert. Der Nachklang alter Breite noch stärker im Hans von Parsberg zu Parsberg († 1469, Inv. O.Pf. u. Regensb. III, Taf. VII). In der Regensburger Gegend entwickelt sich dann schon in den 60er Jahren ein neuer Typus von elegantem Manierismus des Ritter-Grabmals, der sich zugleich als der

Nach den Todesdaten (1429, 1432) gehört das Mindelheimer Werk schon der kritischen Zeit an; und es verrät es auch, besonders in der Figur des Herzogs Ulrich von Teck, durch eine beginnende, sehr ausdrucksvoll feine Verstarrung. Vielleicht aus der gleichen Gegend stammt das Grabmal des Ursberger Abtes Ulrich von Thannhausen († 1452), jetzt München Nat.-Mus. (Kat. XIII, 1924, gr. Ausgabe Nr. 210). Das ist freilich schon kaum dem neuen Manierismus zuzurechnen: ein bescheiden feines Überführen weichen Stiles in eine länglichere Form. Der Stein, dem hl. Vitalis in Salzburg nicht ganz fern, ist weniger modern als dieser.

Sehr bedeutend ist die Grabplastik Augsburgs.

Wieder haben wir das erste wichtigere Zeugnis um 1427: Es ist der Grabstein des Apothekers Nikolaus Hofmeier; ein Werk von strenger Eleganz. Auf prachtvoll heraldisch behandeltem Grunde erscheint die Figur dennoch wie auf einer Bildfläche. Ein sehr feinfühlig durchempfunder Kopf, der einen ausgezeichneten Meister der Beobachtung wie der Stimmung verrät; in den Armen etwas Willenloses, d. h. hier heraldisch Bestimmtes. Kühne Knickungen in den Ärmelfalten. Das Gewand steif manieristisch, die Falten in der Figur einer Doppelharfe geordnet (Riehl, Augsburg, Abb. 31. Wolter in Jahrb. d. Ver. f. christl. Kunst IV). — Ein völlig anderer Künstler, für den zwei Werke gesichert sind, ist Ulrich Wolfratshäuser. Nach den Aufzeichnungen des Chronisten Johann Frank von S. Ulrich hat er für die Äbte Johann Kissinger († 1428) und Heinrich Heutter († 1439) die Grabsteine geliefert. Der erstere (Wolter, a. a. O. Abb. 1) steht dem Lechgemünd in Kaisheim so nahe, daß an gleiche Werkstatt gedacht werden muß, trotzdem der Kopf stark abweicht. Weit kühner der Heinrich Heutter (jetzt München Nat.-Mus., Kat. XIII, Nr. 202, Wolter, Abb. 4). Man hat den entschiedenen Eindruck, daß Wolfratshäuser zu den Kreisen der Schnitzer Beziehungen hat. (Daß er nicht bloß Steinbildner war, beweist auch die Nachricht bei Frank, daß Meister Ulrich ein „übersilbertes Brustbild“ im Jahre 1456 gemacht habe.) Er ist zu den Manieristen in unserem Sinne kaum zu rechnen. Wir werden den Heuttergrabstein, die Figur mit dem riesigen Ohre und dem großen Kopfe, mit den weich schlingernden, beobachtet regellosen Bewegungen der Oberfläche noch einmal für das Werden des schwäbischen Altarstiles heranzuziehen haben (Zeller und Scharenstetter Altar). (Der hier benutzte, oben erwähnte Aufsatz von Wolter „Meister Ulrich Wolfratshäuser“ ist nur wissenschaftlich kritischen Lesern zu empfehlen.)

Für die ostschwäbische Epitaphik ist der Augsburger Dom mit dem Kreuzgange ein wahres Museum.

Kanonikus Roth († 1431), Minnwitz († 1442), Westerstetten († 1447) gehören in unsere Zeit. Sehr energisch werden jedoch schon bald nach 1460 (Kanonikus Wilgefort) neue Wege begangen. Schon das Epitaph Höfingen von 1468 hat uns bei dem neuen Bewegungsstile als wichtiges Zeugnis zu dienen. Allgemein mit dem Heuttergrabstein vergleichbar, aber manieristischer in unserem Sinne der offenbar in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts errichtete Gedenkstein des Abtes Werner von Ellerbach († 1125) in Wiblingen bei Ulm. Im Kerne viel Steifheit, darüber ein im einzelnen weich-unruhiges, im ganzen konsonierend wirkendes vertikales Ausstrahlen von Falten. Wahrscheinlich 1464 wurde die Bronzeplatte zu Ehren der Stifter Hariolf und Erlolf in der Ellwanger Stiftskirche gegossen (Ergänzungs-Atlas zum Württ. Inv. O.A. Ellwangen). Bei unteretzten Proportionen und einer gewissen faltenarmen, etwas leeren Breite der Obergewänder ist es in der scharfen Anerkennung der Flächenteilung und dem stellenweise absoluten Vertikalismus der unteren Falten noch wesentlich unserer Richtung zuzurechnen. Neuerdings durch Meller wieder für Vischer in Anspruch genommen.

Unter den Rittergräbern Schwabens nimmt das frühe des Markgrafen Bernhard I. († 1431) in Herrenalb (O.A. Calw, S. 184) eine abseitige Stellung ein. Bei roher Ausführung verleugnet es nicht die Zugehörigkeit zu jenem offenbar westlichen Typus fürstlicher Prunkgräber, dessen schönste Stücke in Dijon sind (auf deutschem Boden S. Arnual und Marburg). Dehio spricht es der Straßburger Schule zu. Es darf hier ausscheiden. Dem starren Typus in der von der Regensburger Gegend bekannten Form nähert sich das prachtvoll steif-elegante Grabmal Ulrichs II. von Hohenrechberg († 1458) in Donzdorf (O.A. Geislingen, S. 189). Es steht zwischen dem Typus der Abensbergtumba und dem des Stinchinger Ritters. Von streng-starrer Form ist auch die Tumba des Joh. von Werdenberg, † 1465 in Trochtelfingen (Inv. Hohenzollern, Tafel zwischen S. 40 u. 41; leider nur Profilansicht). Sie und die Grabplatte eines Sonnebergers in Scheer führt Gröber (Schwäb. Skulptur der Spätgotik, München 1922, Erläut. S. 2 oben) an, um das grandioseste letzte Monument des starren Stiles im Rittergrabmal auf schwäbischem Boden



250. Truchseß Georg I. von Waldburg. Waldsee, Kirche.

zu erklären: die herrliche Bronzeplatte des Truchseß Georg I. von Waldburg († 1467) in der Kirche von Waldsee (Abb. 250).

Es hätte auch noch das steinerne Grabmal des gleichen Ritters „mit dem hübschen Haar“ in Wurzach genannt werden müssen. Es ist sogar das eigentliche Grabmal (O.A. Leutkirch, Abb. 132). Es ist mit dem bronzenen im Typus fast identisch, aber gedrungener und ganz gewiß schwächer, offenbar eine steinerne Übersetzung der Urschöpfung. Diese selbst muß die Bronzeplatte sein, die einst als Decke auf rotmarmorern Hochgrabe mitten im Chöre der Waldseer Pfarrkirche stand (S. Gröber, a. a. O., Erl. S. 1). Wir wissen schon, (vgl. oben S. 258), daß wir in einem großen Jahre der deutschen Kunst sind. Die Todesdaten Multschers und wohl sicher auch des E. S. bezeichnen seine geschichtliche Stellung als Ende der „dunklen Zeit“. Der Erfurter Alabasterengel, der Baden-Badener Crucifixus, der Trierer Michaels-Altar beweisen, daß nicht nur die manieristische, sondern auch die „barocke“ Abwandlung des weichen Stiles damals durch etwas völlig Neues schon an anderen Stellen überwunden war. Sicher ist auch das Waldseer Werk nur als letzte Ausmündung des Verstarrungsstiles in neue Lebendigkeit zu begreifen. Aber was hier endet, erscheint in einer wahren Gloriole gleißender Schönheit. Äußerste Feinheit in jeder Form, — man beachte, wie die Technik des Haares neben dem blanken Kopfe geradezu Farbenwirkung erzielt — ein Rausch heraldischen Feingefühles; auch ein sehr großartig beredter Kopf, dessen Breite aber überall sich nach kantigen Plattungen zerlegt. Es ist im ganzen viel von

der Freude des deutschen Wappners, des Waffenschmiedes, die selbst abseits von der Gestalt am Plattnern und Ziselieren der Rüstung sich zu Ende denkt — die Figuren des Innsbrucker Kaisergrabmals sind ein bekanntes späteres Zeugnis. Hier hat es noch einen anderen, positiven Wert. Es ist hier durchaus in der Anerkennung des Metalls als solchen, in dem Vortrag der Freude an der Art des Materials eine spätere, feinere Parallele zu dem, was im Stein, zumal in der Bauplastik Tektonisierung heißt. Es entspricht der Lejahung des Steinblocks, ja — bei Kaschauers Madonna und vielen anderen — des Holzblocks als eigenen Erscheinungswertes. Nichts überflüssiger, als gerade hier nach fremden Ländern oder Zeiten auszublicken. Metallfreude ist deutsch, Blockfreude ein Merkmal dunkler Zeit, die gedämpfte Aufnahme des Lebens, des wahrhaft und groß gesehenen Menschlichen in ein starrendes Kleid von Erz, zu einer großartig beredten Synthese des Kalt-Tastbaren und des Organischen genau dem Zeitpunkte entsprechend. In der blanken Feinheit kommt nur der (Regensburger?) Meister des Christoph von Parsberg (s. oben S. 278) dem Truchseß-Meister gleich. Ihm nimmt der Rotmarmor metallische Eleganz an — der Feinfähige spürt bei diesen materie-gestaltenden Meistern die verwandt geringe spezifische Wärme von Metall und blankem Marmor —, zugleich aber, was er braucht, feine Biegung. Etwas wie eine — fast barbarisch — dumpfe Vorahnung des Truchseß-Grabmals, eine ältere Form verwandten Typus in Rotmarmor, findet sich in Österreich: der Jörg von Puchheim, † 1457 in Oberndorf bei Raabs (Österr. K. Topogr. 6, Fig. 89).

In Franken führt Würzburg. Die Entwicklung beginnt hier bereits mit dem Grabmal des Johann von Egloffstein, † 1411, im Dome.

Es muß unter Johann von Brunn selbst gesetzt sein, der bis 1440 als Nachfolger regierte. Nicht unmöglich, daß die schlimmen Verhältnisse der Stadt (vgl. Pinder, Mittelalterl. Pl. Würzburgs, 2. Aufl. S. 148) die Erfüllung der Ehrenpflicht durch den Nachfolger verzögert haben. Man möchte, nach Vergleich sicherer datierter Werke, eher an die 30er Jahre denken. Kein Zufall wohl, daß seit dem 15. Jahrhundert noch einmal ein später Aufschwung gotischen Architekturgefühles erfolgte. Im Gerhard von Schwarzburg noch geschmeidig und lebensvoll in Details gespiegelt, zeigt es sich jetzt — wie im 14. Jahrhundert — als tektonisierendes Prinzip des Ganzen. Nicht umsonst ist ja auch die Bauplastik dem starren Manierismus günstiger, als — wie wir sehen werden — die freiere Kunst der Schnitzer. Selbst die gleichzeitigen Siegel verraten zugleich Architekturfreudigkeit im Ornament und Naturentfremdung im Figürlichen. Beim Egloffstein — gerade wenn er als eine Art Kopie des Schwarzburgers von 1400 angesehen wird (vgl. I. Teil, S. 199) — ist alles Weiche schon ins Starre und Brüchige übersetzt. (Der Griff an das Schwert z. B.) Schon hier tauchen eigentümliche Knicke auf. Im Kerne wächst das Heraldische, das wir — nach den oben (S. 268) besprochenen Haßfurter Werken der Bauplastik — geradezu für das Würzburger Gebiet als „Johann-Brunn-Stil“ bezeichnen können, wie es dort 150 Jahre später einen (ebenfalls manieristischen) „Julius-Echter-Stil“ gegeben hat. „Früher vergaß das Siegel seine eigenen Bedingungen, mitgerissen von dem lebhaften Zuge der großen Kunst; jetzt zieht es im Gegenteil jene in die eigene kleine und anorganische Sphäre hinab.“ So hat der Verfasser in seinem älteren Würzburger Buche den Vorgang gesehen. Es braucht nur das Wort „kleine“ fortzulassen und das Wort „hinab“ in „hinein“ neutralisiert zu werden, so darf der Satz noch heute stehen. Es gilt nur, sich der Gesamtkrise bewußt zu werden. Daß das Grabmal des Johann von Brunn selbst (s. Abb. 227) mit dem 1443 geprägten Siegel seines Nachfolgers so eng zusammengeht, beweist eben, daß in beiden die gleiche heraldisierende, manieristisch-verstarrende Tendenz wirkte. Es war eine breite Notwendigkeit dahinter, die sich nicht zufällig mehr in Grabmal und Bauplastik als in freier Schnitzkunst gerade diese Wege wählte. Im Brunngrabmal (oben S. 253) ist diese manieristische Tendenz bis zu monumentaler Energie gediehen. In ihm ist eine geradezu vornehme Form genau jener Stufe erreicht, die wir bei den Stiftergräbern von Wilparting bemerkten. Es ist noch konsequenter als das kurz vorausgehende Rittergrabmal gleicher Richtung: jenes des Martin von Seinsheim († 1434) in der Marienkapelle (Abb. 252). Dieses muß man mit den älteren Werken gleicher Gegend, dem Heinrich v. Bickenbach, † 1403 (München, Nat.-Mus.), dem Ulrich von Hutten, † 1414 und anderen vergleichen (Pinder, Mittelalt. Pl. Würzburgs, Taf. XLVII—XLIX). Dann spricht überall die wohlbekannte Schärfung des weichen Stiles: die starre Achse des Gesichtes als Maß für die stumpfwinkligen Brechungen in der Panzerkante und den Beinen, die spitzwinklige des langen Mützenlappens. Längung und Kantung überall als Mittel einer neuen, etwas trüben Ernsthaftigkeit. Hier und im Brunn ist die ausgesprochene und typische „Verdunkelung“ der Zeit um 1440.

An anderen Orten — in der Halberstädter Bauplastik z. B. — war von ihr aus ein langsam-zähes Sich-Hocharbeiten einer neuen Bewegung lückenlos zu verfolgen, in der die Horizontaltendenz des weichen Stiles nach einer vertikalen herumgebogen wurde. Schließlich stand der



251. Martin von Seinsheim. Würzburg, Marienkapelle.



252. B. Johann von Grumbach.
Würzburg, Dom.

Block als vertikales Grundsystem und trug nun ein eigentümliches Durcheinanderfahren „gefrorener Blitze“ von Falten. Zu dieser Stufe gelangen wir in Würzburg, da keine Zwischenglieder erhalten sind, unvermittelt in den beiden, dem Linhart Romer („Strohmaier“) vermutlich zuzuschreibenden Bischofsgrabmälern: Gottfried Schenk von Limpurg, † 1455 und Johann von Grumbach, † 1466 (Abb. 252).

Es war schon gesagt, daß der Bischof von Eyb, † 1464, in Eichstätt und der Schletterer in Fürstzell — in Einigem, schwächer, auch der Petrus Hraban in Michaelbeuren — der gleichen Stufe angehören. Es ist die Stufe des Philippus in Halberstadt, die Stufe der 60er Jahre. Es sind zwei große Unterschiede gegen die Frühstufe von 1440: ein starres Wachstum der selbständigen brüchigen Linien-Bewegungen und ein Wachstum des Kubischen. Gemeinsam bleibt das überwiegende Sprechen des Anorganischen — aber es wirkt jetzt weniger als Flächen- denn als Block-Zwang. Es ist kein „Mensch“, dessen Kolossalität wirkt, sondern es ist die Wucht des Blockes. In diesen drängt sich — fortschreitend vom Limpurg zum Grumbach — eine geradezu absichtlich fahrig Linienbewegung. Krümmungen gibt es überhaupt nicht mehr. Beim Grumbach ist jede „Falte“ eigentlich ein prismatischer Körper. Die Vorstellung des Künstlers, sein Meißel, früher wesentlich an der Fläche entlang ritzend, seltener höhlend und höhend, treibt sich jetzt in tiefen, harten Schrägen senkrecht gegen den Kern, mit dem deutlichen Ausdruck jähren An- und Absplitters kristallischer Partikel noch weit vom Innern der undurchdringlichen Kernmasse. Kristallisation noch immer; auch im Gesichte, das beim Limpurg (den Falten entsprechend) noch etwas weicher war, nun aber ebenfalls völlig durchgekantet ist. Es ist dem Brunn gegenüber eine Plastizierung des Tektonischen mehr als wirkliche „Verlebendigung“. Die Haare wieder sehr bezeichnend: hart seitab gewendet, prismatisch vom Kerne abstrahlend. Im ganzen Kopfe noch immer etwas „Konrat-Witz-Gesinnung“. Hier ist sogar auch eine innere Beziehung zur Freisinger Madonna spürbar. — Das Grabmal des Weibbischofs Georg Antwörter, † 1499 (Franziskanerkirche) (Leitschuh, Würzburg, Abb. 59) gehört allgemein noch in diese Richtung.

Für die Epitaphik des unterfränkisch-mittelrheinischen Grenzgebietes ist der Kreuzgang der Aschaffener Stiftskirche das Gleiche, wie für die schwäbische der des Augsburger Domes. Hier treffen sich wunderbar charakteristische Werke des Stiles von 1440.

1437 starb der Kanonikus Schenk von Weibstadt. Sein Epitaph zeigt ihn klein, anbetend vor der großen schönen Figur der Madonna (Inv. U.Fr. XIX, Taf. XXI). Diese verhältnismäßig voll und weich im Gesichte, aber schon schlank und durch Sparsamkeit wie Vertikalismus der Falten vom eigentlichen weichen Stile entfernt. (Einigermaßen ihr verwandt: die kleine Maria am Portal der nicht weit entfernten Kirche von Babenhausen.) Schon wird die Linienführung unterbrechlich, besonders deutlich meldet sich die „dunkle Zeit“ in dem adorierenden Verstorbenen. Weit zarter noch ist die Andeutung des Manieristischen bei dem wesentlich weich-schön empfundenen Epitaph des Joh. v. Neuenheim, † 1439 in der Frankfurter Abt S. Peterskirche (Wolff u. Jung, Taf. XXV). Auch der Joh. v. Rohrbach, † 1459 (ebda., T. X) ist an anderer Stelle zu behandeln. Wie auf einen Schlag steht dann das Neue vollendet da im Epitaph des Johannes von Kronberg, † 1439 (Abb. 25). Immer sind es die Jahre um 1440, die das Stärkste extrem sagen! Ganz zweifellos ist in der aufdringlichen Konsonanz der Parallelen, in der Kantigkeit und Brüchigkeit hier schon eine Verwandtschaft zum Stile des Straubingers Erhart. Nachklänge im Epitaph Ebbracht und Mutter († 1465 und 1456). Charakteristisch hier die starke Ähnlichkeit zwischen geknickten Stauffalten und Gestein: prismatisches Gefühl. Daß Fritzlar mit dem Mainzer



253. Epitaph Joh. von Kronberg. Aschaffenburg.



254. Grabmal der Pfalzgräfin Johanna. Mosbach, Stadtkirche.

Gebiete und Aschaffenburg zusammenhängt, ist schon früher (I. Teil, S. 141) bei Gelegenheit des Aschaffener Martinus betont worden. Der Martinus des Fritzlärer Rathauses von 1441 ist die Reduktion des mittelrheinischen Werkes durch die dunkle Zeit (Inv. Cassel, Bd. II, Taf. 12). Der Dom aber enthält mehrere Epitaph unserer Epoche, von denen als besonders wichtig — eine Weiterführung vom Stile des Kronberg-Epitaphs, Abb. 253, — der Grabstein Joh. Norich († 1457), erwähnt sei (Inv. Cassel, Bd. II, Taf. 101, auch Epitaph Kirchhain, ebda Taf. 41).

Südwestlich von Aschaffenburg, schon in völlig mittelrheinischem Gebiete, ist das stärkste Stück des herben Manierismus das Grabmal der Pfalzgräfin Johanna († 1444) in der Stadtkirche zu Mosbach (Inv. Baden, Kr. Mosbach, 4. Teil, S. 62, Fig. 35. Unsere Abb. 254).

Am besten mit dem Heidelberger Doppelgrabmal (I. Teil, S. 203) oder den köstlich feinen Gräbern von Rötteln zu vergleichen. Ein geradezu ägyptischer Ernst, eine hieratische Strenge der Haltung in jeder Linie der Gestalt, in dem kantigen Kopfe (Projektion eines Konrat-Witz-Gesichtes in scharfe Vorderansicht); da aber, wo die Stoffmassen — als solche Erbe weichen Stiles — sich stauen, beginnen nervöse Knicke, und schließlich zerplatzen die spröden Massen wieder wie bei Konrat Witz (Weibliche Sitzfiguren in Straßburg!). Hier erblickt man die zwei Gesichter der Zeit: das strenge als Maske des beunruhigten: Manierismus. Es ist eine Bronzeplatte,



255. Vom Denkmal Friedrichs des Streitbaren.
Meißen, Dom.

ler plastische Werke vielfach tragen. Hier sind auch in der Malerei der früheren „dunklen Zeit“ die stärksten Köpfe und ihre leidenschaftlichsten Vorstöße zur Naturnähe. Die beiden Konzilstädte, Basel wie Konstanz, haben ihre Bischofs-Grabmäler aus unserer Zeit; aber sowohl Otto III. von Hachberg im Konstanzer Münster, † 1451 — in seiner für die oberrheinische Malerei so wichtigen Grabkapelle — wie Bischof Arnold von Rotberg, † 1458 in Basel, gehören nicht recht hierher. Sie sind zusamt der Bauplastik (besonders dem „Schneck“ in Konstanz) an anderer Stelle zu besprechen; in der Nähe der „barocken“ Richtung der freieren Schnitzerkunst.

Nord- und Mitteldeutschland sind arm an Grabplastik unserer Richtung. Nur Erfurt und Meißen sind hier von größerer Bedeutung. Sehr erheblich der Meißener Dom als Grablege des sächsischen Herrscherhauses.

Das bedeutendste seiner Denkmäler dunkler Zeit, das Friedrichs des Streitbaren († 1428), ein großartiges Werk des Metallgusses, ist in der Hauptfigur selbst von eigener Stellung (Inv. Meißen-Burgberg, Fig. 382, S. 282 ff. sehr ausführlich). Nur ganz zart zeigt sich hier, was wir unter „Verdunkelung“ begreifen. Ein trotziger Ernst im Gesichte, einige kühn-widerhaarige Kristallisationen der Faltenbildung, besonders über dem linken Arme, der schon das später allgemein beliebte Motiv der durchgezogenen Mantelschlaufe hat. Die Haarlocken wieder seitwärts gepackt. Im ganzen mehr ein weiches Schlingern. Die Überwindung des alten Stiles aber sehr fortgeschritten. Höchst bezeichnende Leistungen des Manierismus dagegen die Figürchen der Trauernden: Abbildung 255 spricht für sich. Der Typus muß verbreitet gewesen sein: ein kleiner Florian, ca. 1430, in Gradnitz (Zwettl, Österr. Kunst T. 8, Fig. 316) gehört ihm ebenfalls an. Er läßt an Niederländisches denken, gleich dem Kastemayr in Straubing. Es ist die Stimmung des Spielkartenmeisters, der Zeit von Jan van Eyck und Konrat Witz. Die kleinen gravierten Felder (Inv., Fig. 374) des Denkmals erinnern z. T. sehr deutlich an den letzteren: so die von 21 und 23 auf Fig. 374 des Inventars. Andere scheinen sich freilich schon dem früheren E. S. zu nähern. Es ist nicht unmöglich, daß hier westlicher Import vorliegt. Es ist auch Hermann Vischer in Frage gezogen worden. — Im Epitaph Köckeritz († 1437), einem runden Bronzeschild auf Stein (Inv., Fig. 385) ist die Verstarrung und Verblockung vollendet. In einer langen Reihe geritzter Steine, für Vikare, Pröpste und Marschälle, die man im Inventar verfolgen möge, sind lauter Beiträge zu unserem Thema gegeben. Bischof Augustin († 1445), wie ein Holzschnitt wirkend, verdient Hervorhebung wegen der an Halberstädter Formen gemahnenden Linienverschneidung und des sehr bezeichnenden Haares. — In die späte E. S.-Zeit führen Caspar von Schönberg, † 1463, Kurfürst Friedrich der Gütige, † 1464 und Bischof Sigismund von Würzburg, sächs. Herzog, † 1471. Alle diese Metallplatten, von Gießern, von Plastikern geliefert, wirken wie große Kupferstiche, so wie die geritzten Steine riesige

in Stein eingelassen. Die stärkste Parallele der Gießerkunst zum steinernen Grabmal des Johann v. Brunn. Die offenbar vor dem Todesdatum ausgeführte Grünsfelder Grabplatte der Pfalzgräfin Amalie, † 1483 (Bad. Inv. Kr. Mosbach, 2. Teil, T. VI) wirkt dagegen geradezu banal. Die extreme Spannung der Zeit um 1440 ist gewichen, die neue Lösung in Fülle oder Bewegung noch nicht gefunden (das Todesdatum gewiß später als das der Ausführung); das Ergebnis ist trockene Schläffheit. — Wenig sagende Rittergräber: die unter einander gleichzeitigen der Peter von Stettenberg, Vater und Sohn, † 1428 und 1441, in der Bronnbacher Kirche (Kr. Mosbach, 1. Teil, Tafel VII).

Der Oberrhein ist dem Manierismus nicht günstig. Hier sollte durch Nikolaus Gerhart eine offenbar außerordentlich große Disposition zur „Lebendigkeit“ erschlossen werden. Hier war E. S. tätig, dessen Spuren auch nach seinem Tode besonders Base-

Holzschnitte scheinen. Besonders von Interesse Friedrich der Gütige (Inv., Fig. 407). Zu Grunde liegt diesem ja keineswegs im engeren Sinne plastischen Werke die aus den Würzburger Kolossalfiguren bekannte Verbreiterung der Gestalt. Aber man beachte auch die spitzigen Brechungen, das starrbrüchige Gleiß der Form. Und wie in der Zeichnung des Gesichtes unwillkürlich die Erinnerung an E. S. hochsteigt, so taucht auch eine leise an den herrlichen Truchseß von Waldburg auf. Es ist die gleiche Zeitgesinnung. Auch im Meißener Dome gibt übrigens der frühe Manierismus des Sechzehnten in dem Denkmal des Propstes Nikolaus von Heinitz († 1526) eine erstaunlich klare Parallele zu dem der 100 Jahre früheren Zeit. Zwischen 1470 und 1520 ist eine so ausdrucksvoll starre Symbolik des Todes durch die Form schwer möglich.

Die Meißener Denkmäler nehmen eine Sonderstellung ein. Ihre Künstler gehören überwiegend nicht den Steinmetzen an, haben also nicht die meist noch zu vermutende enge Beziehung zu den Hüttenmeistern. Sie gehen hier und da mit Graphik zusammen, sind aber dennoch überwiegend manieristisch.

Sehr stark ist der Ausdruck des manieristischen Steinstyles in Erfurt.

Schon im Epitaph des Gottschalk Legal († 1422) in der Predigerkirche ist eine merkwürdige elegante Parallelisierung und Verstärkung zu spüren. Dabei sind auch alle üppigen Formen des weichen Stiles abgestoßen. Das der Jutta Bock von 1444 (Overmann, a. a. O. Nr. 95, Buchner, Mittelalterl. Grabpl. i. Nordthüringen, Straßburg 1902, S. 105, Abb. 17) thematisch und auch stilistisch dem Laienaltar des Magdeburger Lettners von 1448 verwandt, beruft sich gleich diesem noch einmal auf alte Formen zurück, um durch Längung und Schärfung ihren Sinn zu brechen. Die Epitaphien Fr. Rosenzweig, † 1450 (Buchner, T. 12, Overmann 109) und Ziegler (Todesdaten 1462 und 1464, Overmann 116), beide ein Ehepaar vor dem Schmerzensmanne darstellend und eng verwandt, feinfühligere Arbeiten von einer gewissen Liebendigkeit, sind bereits völlig vom weichen Stile entfernt: bei unersetzterem Figurentyp elegante Parallelen als Grundform, plötzliche Knickung an den Enden. Eine eigenartige Zwischenform zwischen Epitaph (im engeren Sinne) und Figurendenkmale, zugleich ein wichtiges Dokument der Zeitgesinnung ist der Theodor Brun, † 1462 in der Augustinerkirche (Abb. 256). Overmann hat ihn dem Meister des herrlichen Alabasterengels von S. Severin zugetraut — nicht ganz überzeugend trotz einiger sehr großer Ähnlichkeit von Einzelheiten (Overmann, Nr. 118, Buchner Taf. 17). Die eigentümlich schüchterne Stellung, das leise Geknickte, das Beiseite-Treten zusammen mit der Leere der Grundfläche, über die wunderbar feine E. S.-Ornamente sich — bewegter als das Menschliche — schlängeln, sehr eindrucksvoll. Das Grabmal Ulrich Sack, † 1461 im Kreuzgange des Domes (Overmann 117, Buchner T. 16), ein Rittergrab von merkwürdiger Ähnlichkeit mit dem oben S. 278) erwähnten des Hans von Parsberg, † 1469 in Parsberg. Auszuscheiden hat hier das vorzügliche Grabmal des Propstes Heinrich von Gerbstätt, † 1451 im Dom. Es ist vielleicht in Erfurt aus mainzischen Beziehungen zu erklären.



256. Epitaph Theodor Brun. Erfurt, Augustinerkirche.

Der Frankfurter Bartholomäus des Domes und die Portalfiguren von S. Justinus zu Höchst, lebensvoll unmanieristische Werke westlicher Kunst, gehören etwa mit ihm zusammen.

In Leipzig darf der Grabstein des Herman von Harras, † 1451 in der Thomaskirche als schwächere Parallele zum Theodor Brun vermerkt werden — es spricht nichts gegen die Datierung im Zusammenhange mit dem Todesjahre. In dem späteren Nickel Pflugk († 1482) der Paulinerkirche ist immer noch einiger Nachklang „dunkler Zeit“ (Inv. Leipzig-Stadt, T. XIII u. XX).

In Marburg ist der südliche Kreuzflügel der Elisabethkirche als „Landgrafenchor“ ein großartiges Museum deutscher Grabplastik. Doch werden die beiden für uns in Betracht kommenden Werke, der Ludwig I. († 1458) und Ludwig II. († 1471) mit Mechthild, beide erst in den 70er Jahren ausgeführt, gleich den Grabmalern in Babenhausen und S. Arnual (hier das Beste die Elisabeth von Lothringen, † 1455) an anderer Stelle zu behandeln sein. Auch hier wieder: der Westen ist dem Manierismus nicht günstig. Verhältnismäßig vergleichbar der Abensbergtumba in Abensberg ist Philipp von Katzenellenbogen, † 1453 in Biebrich; auch er doch im Gesichte wenigstens weicher und lebensvoller als die Werke des Ostens.

In Westfalen bemerkenswert das Grabdenkmal eines ritterlichen Ehepaares in der Marienkirche zu Bielefeld (Inv. Kr. Bielefeld-Stadt, Taf. 6 rechts) und das Grabmal des Bischofs Rotho im Paderborner Dome (vgl. Burkard Meier, Zeitschr. f. christl. Kunst XXVI, Sp. 97ff.).

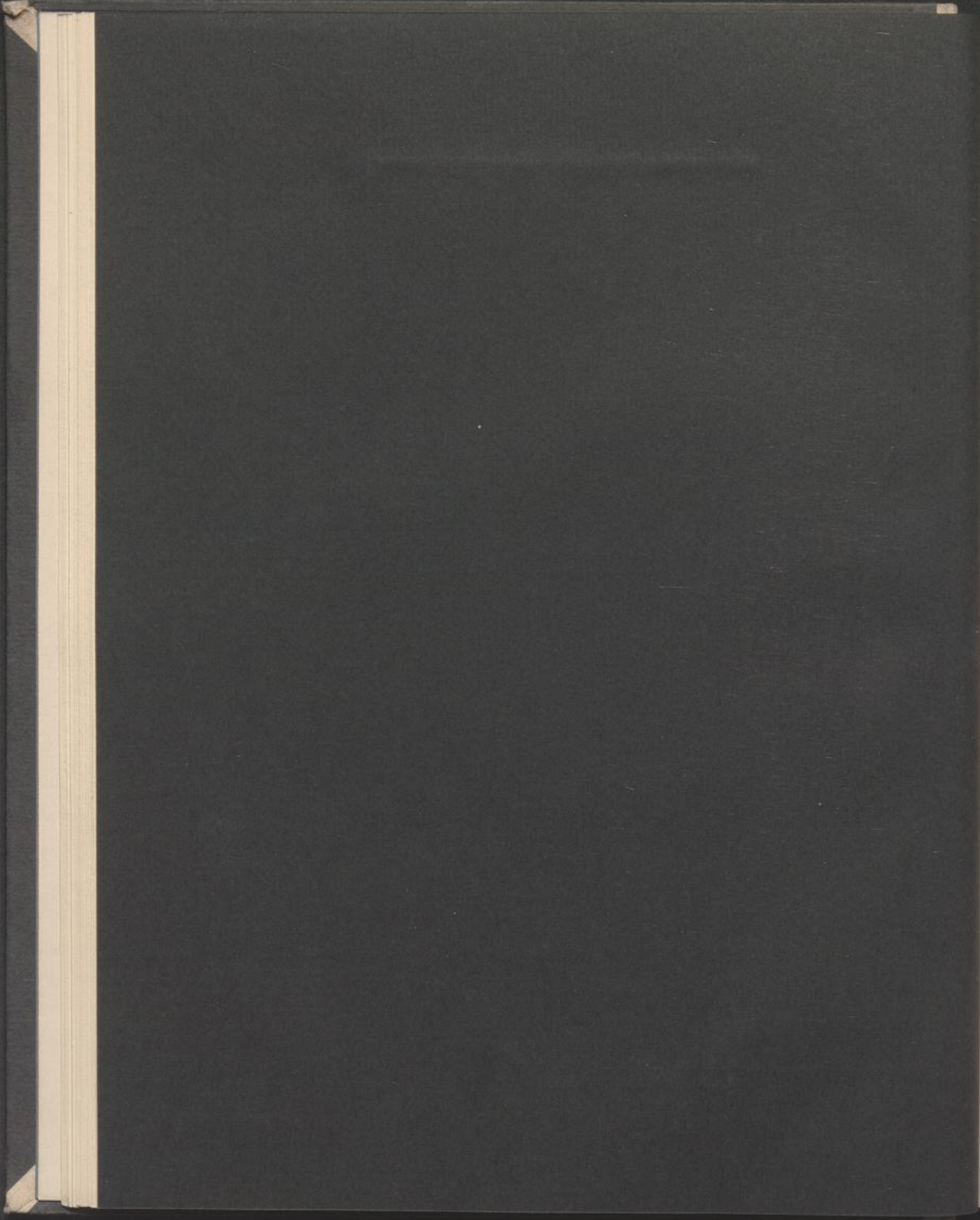
Es konnte gewagt scheinen, bei der zu Anfang betonten Begegnung und Verkreuzung der Tendenzen überhaupt eine Scheidung der Denkmäler nach „manieristischer“ und nach „barocker“ Abwandlung des weichen Stiles zu versuchen. Einschränkungen und Übergriffe sind dabei nicht ganz zu vermeiden. Indessen dem Verfasser hat sich selbst bei der Ausarbeitung ergeben, daß diese Scheidung — nicht restlos selbstverständlich — im wesentlichen sich mit einer anderen deckt, die auch solchen einleuchtet, die stilistischen Einteilungen dieser Art skeptisch gegenüberstehen: die barocken Abwandlungen finden sich wesentlich in der Kunst der beweglichen Werke, insbesondere in der Schnitzkunst; die manieristischen ebenso überwiegend in der Bauplastik und in der Grabmalkunst. Die Gründe sind schon angedeutet worden. Man kann sie nicht oft genug sich einprägen. Es sind verschiedene Menschen (wieder nicht ganz ausnahmslos gewiß), deren Werke nach verschiedenen Seiten treten. Noch hat in unserer Periode die völlige Verschmelzung der Techniken und der Formzwecke nicht stattgefunden. Noch ist der Typus, wie Veit Stoß ihn vollendet repräsentiert, nicht da: der Plastiker im modernen Sinne, dessen Formen in Stein, Metall und Holz mit der gleichen Energie eines persönlichen Stiles schlüpfen. Noch gehen die Welten der Hüttenkünstler und der freien Werkstätten nebeneinander her. Beider verschiedene innere Dauerkraft, beider innerlich verschiedenes Alter ist uns bekannt (I. Teil, S. 10 ff.). Bauplastik ist Vergangenheit, eigentlich schon ein Gespenst. Kunst der zünftlerischen Werkstätten ist Zukunft. Um 1400 schienen beide sich die Wage zu halten. Aber schon in den Figuren des Grabower Altares kann man genau unterscheiden zwischen solchen, die — gleich der Anordnung norddeutscher Altäre selbst — verkleinerte Nachbilder der Hüttenkunst sind, und solchen, die die elastische, architektur-befreite Denkweise des Schnitzers verraten. Die Nachbilder der Hüttenkunst sind „gebunden“, sie sind das Unmoderne.

Die Krisis des weichen Stiles traf beide Welten. Gewiß, auch in der der Schnitzer wird etwa die eigenartig reizvolle Madonna von Castellaun (jetzt Hamburg-Kunsthalle), sogar ein westliches, ein mittelrheinisches Werk, mit einem großen Teile ihrer Züge dem Manierismus zuzurechnen sein. Aber im allgemeinen ist es bezeichnend, daß dem manieristischen Pole gerade die Bauplastiker zustreben. Seine Konsequenz ist der Tod — des Organischen. Soweit Bauplastik Architektur-Detail ist, kann sie als stetig disponiert für Anorganisierung gedacht werden. Daß sie von dieser Disposition abgelenkt werden kann, — es ist in besonders grandioser Weise im



Madonna aus Dangolsheim
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Pinder, Deutsche Plastik



Dreizehnten geschehen, wo gleichsam die Tendenzen der noch ungeborenen späteren Schnitzkunst im Rahmen der noch ungebrochenen Bauplastik einen wundervollen Ausgleich zwischen „Leben“ und Monumentalgesetz erreichten — ist bekannt und selbstverständlich. Nicht Zufall ist es aber, daß gerade dann, wenn die allgemeine Situation (ob auch aus ganz anderen geistigen Gegenden und Zwecken her) zur Tektonisierung und Graphisierung drängte, die Architektur gleichsam diese schwache Stelle der darstellenden Künste ausnutzte. So geschah es im 14. Jahrhundert. So geschah es noch einmal um 1440. Es ist besonders gut in Würzburg — aber nicht nur da — zu beobachten, daß noch einmal ein Aufleuchten architektonischer Lust da ist. Es drängt sich in die Krisis des weichen Stiles. Ornamentfreude und Naturferne befeuern sich gegenseitig. Bauplastik ist an sich bedingte Plastik. Daß noch einmal die Bedingtheit durch Architektur an die Stelle der Bedingtheit durch das Malerische treten kann, wird durch diese stetige Eigenschaft aller Bauplastik gefördert. Dazu die augenblickliche Lage, die innere Ermüdung der Hüttenplastik. Das Gefühl für das Kubische, wie es Konrad Witz verrät, werden wir auch in Kaschauers Madonna sehr zu vermerken haben. Die Entscheidung über das Verhalten der Oberfläche aber ist damit noch immer freigegeben. Sie wird von den Steinmetzen anders gefällt als von den Schnitzern. Der zukunftsreichere Stil erwächst in der zukunftsreicheren Kunst. Die sterbende Hüttenkunst, bedingtheitsfreudig an sich, von der Übermacht des weichen Stiles durch dessen eigene Zersetzung erlöst, greift nach Kristallisation und Erstarrung. Wo, wie in Halberstadt, gefühlsreiche Meister eingreifen, entlehnt gerade die Kopfbildung dem verstarrenden Formgefühl ausdrucksvolle Symbole für Entrücktheit. „Naturferne“ wird „Wirklichkeitsferne“ im positiven Sinne enthobener Geistigkeit, die sich in großartigen Masken versteinert. — Die Grabmalplastik aber nimmt, so scheint es, die Hüttenmeister besonders gerne auf. Und hier wirkt die geheime Verbindung der manieristischen Gesinnung mit dem Todesgeföhle unmittelbar durch das Thema. Die verhärtete Form erlaubt, für den Ausdruck der Leiche knappe, sehr neue und überraschende Wendungen zu erfinden: Kristallisation als Symbol für Tod. Das Epitaph Kaspar Zellers in Straubing ist für die zweite Generation so wichtig, wie der Kastenmayr für die erste. Aber der Kastenmayr ist noch „lebensenäher“ als der Zeller. Er stellt den Tod dar — einen Lebensvorgang —, der Zeller das Nicht-Leben — eine neutrale Abstraktion. Der Kastenmayr ist auch der großen Malerei näher, der Zeller — noch einmal — der abstrakten Ornamentik. Die entscheidende Wendung liegt um 1440. Johann von Brunn in Würzburg und Pfalzgräfin Johanna in Mosbach sind die stärksten Zeugen. Gegen 1450 wird die Bahn des Manierismus schmaler. Kaspar Zeller ist übertreibende Konsequenz, aber schon vereinzeltere. Daneben wächst — auf der gleichen Grundlage der Rücktektonisierung — ein größeres Gefühl für Blockbreite auf. Die 60er Jahre haben häufig wieder ein untersetzteres Proportionsgefühl. Im Altar von Scharenstetten, in der Landsberger Madonna, im Rothenburger Hochaltar nähern sich — wie wir finden werden — den Formen der Steinmetzen die der Schnitzer. Wir wenden uns ihnen zu.

10. Die barocke und die stetige Abwandlung des weichen Stiles, wesentlich in der Kunst der beweglichen Werke.

Die Möglichkeit, nicht durch manieristische Verstarrung, sondern durch barocke Bewegtheit von der festen Melodik des weichen Stiles loszukommen, ist an wesentlichen Zügen der Freisinger wie auch der Passauer Madonna gezeigt worden. Erst jetzt, beim Eintritt in die Welt der freieren Werke und besonders der Schnitzerplastik, der jene entstammen, braucht betont zu werden, daß