

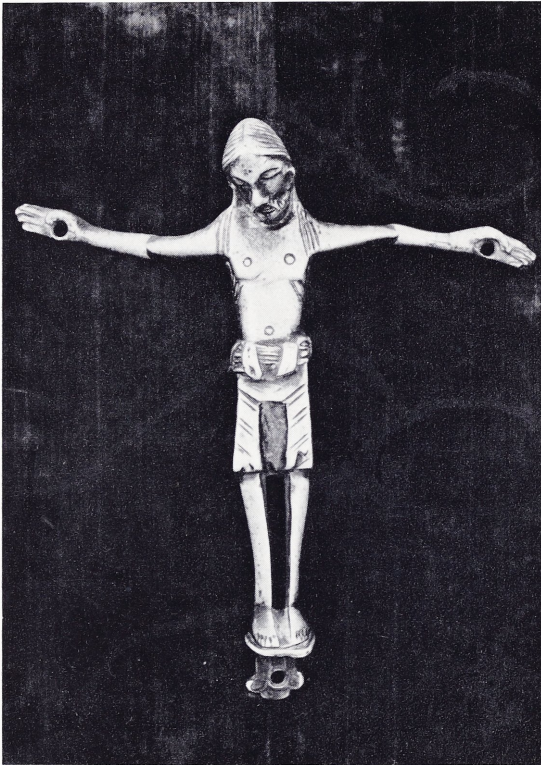
### 1 Kreuzifixus

Mit beiden Füßen auf dem rückwärts durchlöcherten Suppedaneum stehend weist der Gekreuzigte mit der Linken (zu dem guten Schächer hin) nach oben, mit der Rechten (zu dem bösen hin) nach unten. Das Haupt ist auf die Brust geneigt, das Lententuch in einem umschlungenen Wulst um die Hüfte gewunden, um symmetrisch über den Beinen, zwischen ihnen eine rechteckig geschnittene Vertiefung bildend, herabzufallen. Die Schenkel innen abgeflacht.

Frankreich, 12. Jh.

Gelbguß, H. 15,5. — Spuren von Vergoldung, stellenweise stärker abgegriffen.

Charakteristisch die schematisch eingeritzte Zeichnung. Die nächsten Parallelen zeigen Kreuzfixe in Besançon und St. Riquier (frdl. Mitteilung E. Meyer).



Kat. Nr. 1

### 2 Betender Engel

Mit ausgebreiteten Flügeln das dreieckige Bildfeld füllend, kniet der Engel in Halbfigur nieder. Die Hände sind im Orantengestus erhoben, das Antlitz wendet sich nach rechts. In welligen Säumen fällt ein Zipfel des Mantels von der Halsborde herab und legt sich in weichen Bahnen über das abgebeugt hervortretende rechte Knie.

Niedersachsen, Ende des 12. Jh.

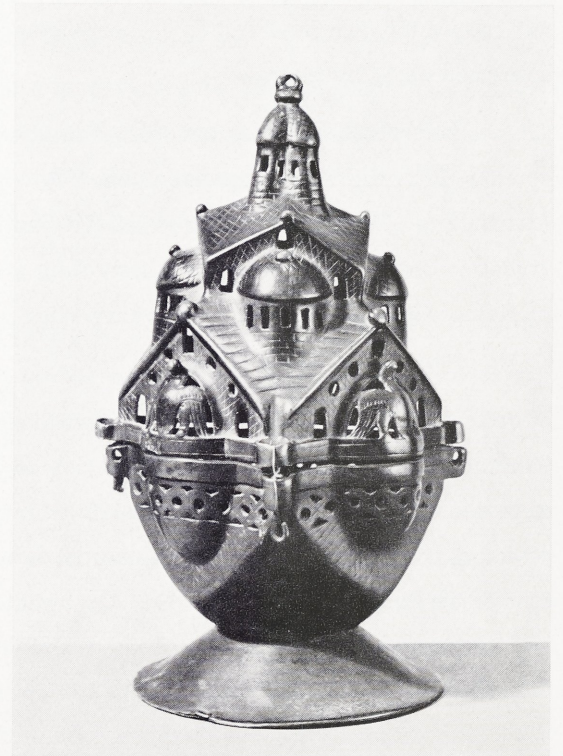
Kalksteinrelief, H. 65 — B. 85. Reste von älteren Bemalungen; kleinere Bestoßungen.

Sehr enge stilistische Verbindungen ergeben sich zu den Chorschrankenreliefs von St. Michael in Hildesheim und der Liebfrauenkirche von Halberstadt, wo das kräftige Relief und die flüssige Gewanddrapierung ganz entsprechend wiederkehren (E. Panofsky, Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts, München 1924, Taf. 33—35, 37—39). Besonders gut lassen sich auch einige Fragmente aus St. Michael vergleichen, teilweise von den abgebrochenen Südschranken, die zuletzt A. v. Troschke behandelt hat (Alt-Hildesheim [1955], S. 12 ff.). Leider ist über die Provenienz dieses bedeutsamen Zeugnisses der spätromanischen Bildnerei Niedersachsens nichts in Erfahrung zu bringen. Auffällig in diesem Kreise das Material des Kalksteins. — An die Zwickelfüllung einer Arkade zu denken, verbietet die dreieckige Form.

Tafel 1

### 3 Weihrauchfaß

Die Feuerschale hat die Form einer abgeflachten, an vier Seiten erkerartig ausgebuchteten Halbkugel; darüber ein umspannendes, durchbrochen gearbeitetes Flechtband. Der Deckel zeigt über den Erkern durchfensterte Giebel mit jeweils einem Adler in einer Rundbogenöffnung. Von den zurückspringenden Dächern



Kat. Nr. 3

vermitteln Konchen zu einem vierseitigen Gebäude, das von der kuppelbedeckten Laterne bekrönt ist. Auf den Flächen gravierte Rautmuster.

Deutschland, 12.—13. Jh.

Bronzeguß, H. 15,5. Der Fuß in der Barockzeit erneuert, das Gehänge fehlt.

Der Typus ist am häufigsten in Westfalen nachzuweisen, kommt aber auch am Oberrhein vor. Ein sehr ähnliches Stück besitzt Kopenhagen. Offenbar hat das Vorbild statt der vier Adler die Evangelistensymbole, und zwar auf den Spitzen der Konchen, gezeit (frdl. Mitt. E. Meyer).

#### 4 Weihrauchfaß

Auf kurzem konischen Fuß steht das kugelige Gefäß, dessen Feuerschale durch sechs nasenförmige Grate und rankengeschmückte Vertikalbänder unterteilt ist. Der Deckel vierzönig durchbrochen von gegenständigen Dreiecken.

Italien, 12.—13. Jh.

Bronzeguß, H. 11,5. Drei Kettenösen.

Ähnlich z. B. ein Rauchfaß des Schnütgen-Museums aus dem Florentiner Kunsthandel (F. Witte, Die liturgischen Geräte in der Sammlung Schnütgen in Cöln, Berlin 1913, Taf. 44, 2).



Kat. Nr. 4 u. 5

#### 5 Weihrauchfaß

Eiform auf konischem Fuß. Die Feuerschale am oberen Rand von Dreiecken durchbrochen, die Rauchöffnungen des laternenbekrönten Deckels in Form von Kreisen mit eingeschriebenen Vierblättern.

Norddeutsch, 12.—13. Jh.

Bronzeguß, H. 24. Drei Kettenösen.

Die konzentrischen Ornamentformen sonst nicht nachweisbar; in der gesamten Dekoration aber vergleichbar ein Rauchfaß des Schnütgen-Museums (F. Witte, Die liturgischen Geräte in der Sammlung Schnütgen in Cöln, Berlin 1913, Taf. 43).

#### 6 Thronende Muttergottes

Frontal und steil thronend hält die Jungfrau das Kind auf dem linken Knie. Der Mantel ist um die abfallenden Schultern gezogen und legt sich in tiefen Höhlen über die Arme. Die Linke ist erhoben, das gekrönte Haupt mit den groß geöffneten Augen umschließt der Schleier.

Südtirol, um 1200

Pappelholz, rückseitig ausgehöhlt, H. 84. Große Teile der ursprünglichen Fassung: Maria in blauem Gewand, weißem Kopftuch, Silberborte; der rotgefütterte Mantel silbern (jetzt oxydiert), nachgedunkeltes Inkarnat. — Die rechte Hand der Jungfrau und der rechte Arm des Kindes, die wohl zusammen einen Apfel hielten, fehlen; der linke Fuß Mariens abgebrochen, die Sockelplatte neu.

Aus dem Pustertal. — Im Typus und der strengen Blockgebundenheit des Umrisses läßt sich Italiensches in der Art der umbrischen Madonna von München vergleichen (Ph. M. Halm u. G. Lill, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, Augsburg 1924, Nr. 6, Taf. 2. — Kunst und Kunsthandwerk, München 1955, S. 37, Taf. 9). Nächstverwandt erscheinen jedoch tirolische Arbeiten wie die große Kreuzigungsgruppe und der hl. Korbinian in der Stiftskirche zu Innichen (C. Th. Müller, Mittelalterl. Plastik Tirols, Berlin 1935, S. 24 ff., Taf. 12—13).

Früher Slg. Dr. H. Diem, München.

Lit.: J. Baum, Die Skulpturensammlung Hubert Wilm, in: Der Cicerone XIX (1927), S. 751, Abb. 2. — J. Baum, Die Sammlung Hubert Wilm in München, Leipzig 1929, S. 7 u. Abb. 4. — Ausstellungskatalog (bearb. v. J. Baum u. A. Feulner) „Sammlung Hubert Wilm“, Kunstverein München 1931, Nr. 3 u. Abb. S. 3.

Tafel 4

#### 7 Altarleuchter

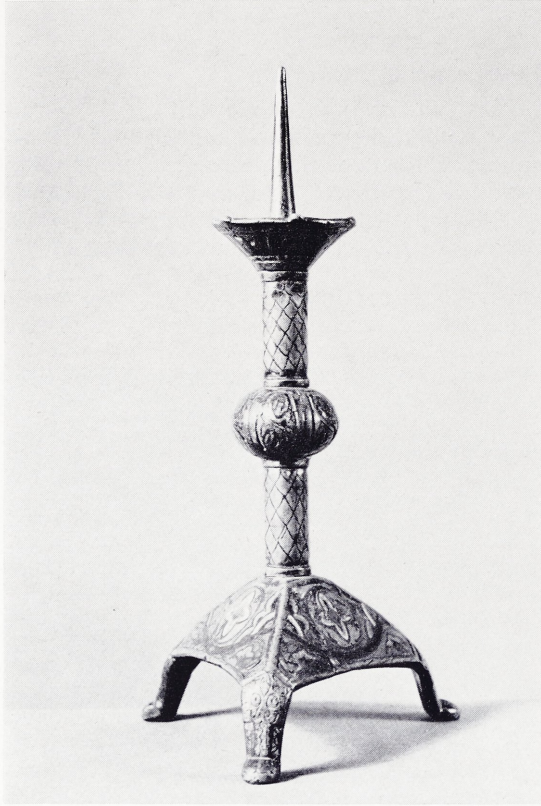
Auf dem dreiteiligen, aus ansteigenden Trapezflächen auf Tierklauen gebildeten Fuß steigt der zylindrische Schaft hoch an, um in der Mitte durch einen etwas abgeplatteten Wulst gegliedert zu werden. Der Tropfteller hat eine rund sich erweiternde Form und sechs kleine Auszackungen am Rand.

Limoges, 13. Jh.

Grubenschmelzarbeit, H. 23,5. — Fuß und Wulst mit farbigen Rosetten, Wolkenbändern und Ran-

ken auf blauem Grund, der Teller von einem Zackenkranz umgeben. Die Vergoldung fast ganz abgerieben.

Typischer Limoges-Leuchter aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, wie sie in vielen Sammlungen aufbewahrt werden.



Kat. Nr. 7

### 8 Altarleuchter

Der dreiteilige Fuß baut sich aus Drachen auf, deren geschlitzte Leiber seitlich auseinandergehen; Flügel und geschwungener Schweif berühren sich paarweise, in der Mitte sind sie durch eine harfenförmige Ranke verklammert. Kurzer gehämmelter Schaft mit massivem Nodus, Lichtteller mit kräftigem Dorn.

Rheinland, Anfang des 13. Jh.

Bronzeguß, patiniert, H. 15,5. Vom Lichtteller ein Stück abgebrochen.

Zu einer Gruppe in Brüssel, Freising und Berlin gehörig (O. v. Falke u. E. Meyer, *Bronzegeräte des Mittelalters I*, Berlin 1935, Abb. 78—80), die wohl am Niederrhein beheimatet ist. Ungewöhnlich bei ihr der Schnabelkopf, wogegen eine westfälische Rezeption in Münster (Falke-Meyer, Abb. 136) und das Stück der Slg. H. Schwartz die gebräuchlichen Drachenköpfe zeigen. Leicht abgewandelt er-

scheint der Typus in einem wohl schon im frühen 13. Jahrhundert am Rhein entstandenen Exemplar (Falke-Meyer, Abb. 101), dessen saftige Ranken und Punzornamente unmittelbar verwandt erscheinen.

Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Köln 1960, Nr. 82.



Kat. Nr. 8

### 9 Aquamanile

Gießgefäß in gedrungener Löwenform mit seitlich abgedrehtem Kopf, unterhalb des linken Ohres der Ausguß. Die Mähne ist plastisch betont, ein Drachenbügel schwingt vom Rücken zum Haupt.

Rhein-Maasgebiet, 1. Hälfte des 13. Jh.

Bronzeguß, H. 24 — L. 24. Mittelteil des Schweifs abgebrochen.

Das Gefäß besitzt ein Geschwister im Museum von Mariemont (Falke-Meyer, Abb. 393), beider ausdrucksvolle Köpfe erinnern unmittelbar an westliche Simsonleuchter (Falke-Meyer, Abb. 216 ff.). Nach Haltung und Gestaltung von Mähne und Schweif werden die Stücke für Vorbilder einer Gruppe von schwächeren norddeutschen Löwen z. B. in Köln, Mariemont, Stuttgart und Edinburgh gehalten (Falke-Meyer, S. 68, Abb. 388—391).

Ehemals Coll. M. Desmottes, Paris.

Lit.: O. v. Falke u. E. Meyer, *Bronzegeräte des Mittelalters I*, Berlin 1935, Nr. 418, Abb. 293. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 88, Taf. 69.



Kat. Nr. 9

### 10 **Thronende Muttergottes**

Feierlich thronend hat die Jungfrau den Fuß auf den Drachen gesetzt. Die Rechte hält die mystische Rose, die andere Hand den Zipfel des Mantels, als ob sie ihn schützend um das Kind legen wollte. Es sitzt nach links gewendet auf dem Knie der Mutter, hielt die Weltkugel (?) und streckt die Rechte nach der Blume aus.

Mittelrhein, um 1250—60

Birnbaumholz, rückseitig ausgehöhlt, H. 60. Freigelegte und teilweise abgeriebene ursprüngliche Fassung: Halsborte mit gefaßtem Halbedelstein, goldener Mantel mit rotem Futter, goldenes Haar, Kopftuch weiß-rosa; Kleid und Haare des Kindes gold; der Thron versilbert, der Drachen grün. Die Sockelplatte fehlt, der Auslauf des Gewandes ringsum und die linke Hand des Kindes beschädigt.

Im Jahre 1914 aus einem abbruchreifen Haus der ehem. Praemonstratenserabtei Rommersdorf (Krs. Neuwied) geborgen, wie denn nach dem Mittelrhein auch die Stilmerkmale hinweisen. In erster

Linie ist die aus der Umgebung von Boppard kommende Muttergottes des Trierer Diözesanmuseums zu nennen, wohl von dem Meister des Grabdenkmals Heinrichs von Sayn († 1247) im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. Verwandt ferner eine fragmentarisch erhaltene Gruppe im Schnütgen-Museum (H. Schnitzler, Zur spätstaufigen Plastik am unteren Mittelrhein, in: Pantheon XXII [1938], S. 217, Abb. S. 217—219 u. 221), eine weitere motivisch besonders nahestehend im ehem. Deutschen Museum zu Berlin (Th. Demmler, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Berlin u. Leipzig 1930, Nr. 3186, S. 11 m. Abb.), eine im Heimatmuseum von Neuwied und zwei in der Kölner Slg. W. Hack, die alle in der einen oder anderen Weise dem Prototypus aus der Umgebung von Boppard folgen. Das klassisch anmutende Profil mit der absatzlos von der Stirn übergehenden Nase hat auch die Nürnberger Grabfigur (E. Panofsky, Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts, Florenz u. München 1924, Taf. 62), doch deuten die straffer durchgezogenen Falten auf eine etwas jüngere, schon stärker von der Gotik berührte Entstehungszeit, die das „spätromanische Barock“ zu

überwinden trachtet. — Als Sitz der hochbedeutenden Werkstatt ist Koblenz anzunehmen.

Lit.: Katalog „Mittelalterliche Bildwerke aus Frankfurter Privatbesitz“, Frankfurt 1921, Nr. 3, Taf. 3. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 33, Taf. 26.

Tafel 2 u. 3

### 11 Kruzifixus

Der Körper schwingt leicht nach links aus, das dornengekrönte Haupt sinkt im Tod zur Seite. Locker unterfängt das Lententuch, links geknotet und rhythmisch in Schüsselfalten sich legend, die überkreuzten Beine.

Paris, 3. Drittel des 13. Jh.

Elfenbein, im Rücken flach, H. 15. Ursprüngliche Polychromierung: das Blut der Seiten- und Fußwunden rot, Haare und Säume des Lententuches vergoldet, Dornenkrone grün. Die Arme und ein Stück links beim Lententuch fehlen.

Mit dem sog. Soissons-Diptychon im Victoria and Albert Museum aus dem bedeutendsten Pariser Elfenbeinatelier der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Koechlin, Nr. 38. — M. H. Longhurst, Catalogue of Carvings in Ivory II, London 1929, p. 10, Fig. I.) — Lose gearbeitete Elfenbeinkruzifixe kommen vereinzelt schon um 1230 vor: Torso im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, Kruzifixus von Herlufsholm (Koechlin, Nr. 15). Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts werden sie zahlreicher (Koechlin, Nr. 736, 738 bis).

Lit.: H. Schnitzler, Ein Kruzifix aus Walroßzahn, in: Festschrift E. Meyer, Hamburg 1957, S. 84, m. Abb. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 16, Taf. 13.

Tafel 11

### 12 Thronende Muttergottes

Den Oberkörper hoheitsvoll aufrichtend, in der Hüfte leicht zurückgedreht, thront die Jungfrau auf der profilierten Bank. Ein Lächeln umspielt das schlanke Gesicht. Die Linke faßt die Schulter des Kindes, das auf dem Knie der Mutter sitzt, die Hand zum Segen erhebt und einen Apfel hält. Über dem rechten Arm Mariens bauscht der Mantel sich aus.

Wohl Regensburg, um 1290

Zirbelholz, im Rücken hohl, H. 87. Die Fassung neuerdings ganz freigelegt: Gewänder silbern mit rotem Futter, Haare vergoldet, der Thron weiß mit gemalten Arkaden. Die rechte Hand Mariens abgebrochen, das Kopftuch, das bis auf die Schultern herabreichte, ist anscheinend schon in gotischer Zeit bis auf den Stirnreif abgearbeitet worden.

Nächste Entsprechungen besitzt das Bildwerk in einer Reihe von Skulpturen, deren Entstehung H. Bachmann (Gotische Plastik in den Sudetenlän-

dern vor Peter Parler, Brünn, München u. Wien 1943, S. 86) in das Donaugebiet östlich von Regensburg verlegt. Doch läßt sich die Madonna der Slg. Schwartz, die enge Übereinstimmungen mit einer solchen in Wiener Privatbesitz (F. Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923, Taf. 6) zeigt, mit großer Wahrscheinlichkeit nach Regensburg selbst lokalisieren, da die tiefe Faltengebung, das Gesicht und vor allem die aufgefächerten Falten über den Füßen eine unmittelbare Berührung mit dem Werk des Ermold-Meisters erkennen lassen. Vergleichbar ist besonders dessen steinerne Verkündigungsgruppe im Regensburger Dom (E. Panofsky, Die Deutsche Plastik des 11. bis 13. Jhts., München 1924, Taf. 124).

Lit.: Katalog Aachen 1958, Nr. 2, Abb. 5 (vor der vollständigen Freilegung der Fassung). — E.-G. Grimme, in: Aachener Kunstblätter 17–18 (1958–59), S. 28. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 34, Taf. 29.

Tafel 5

### 13 Trauernder Johannes

Schlank richtet sich der Jünger auf und stützt sein großes, von der Haarmasse umwölbtes Haupt trauernd in die Rechte. Stoffreich umbauscht der Mantel die Gestalt; er wird von der Linken gerafft, die das Buch hält. Die Falten stoßen auf dem hohen Sockel auf.

Nordspanien, Ende des 13. Jh.

Hartholz, im Rücken ausgehöhlt und mit einem Brett geschlossen; H. 145. Große Teile der ersten, etwas übergangenen Fassung: blaues Gewand, goldgefütterter roter Mantel mit schwarzen Saumlinien, deren äußerste von halbkreisförmigen Ornamenten betont wird; schwarzbraunes Haar, dunkles Inkarnat. — Von der Oberkante des Buches etwas abgeschnitten, der Sockel roh zubeauen.

Assistenzfigur einer Kreuzigungsgruppe. — Vielleicht wegen der allgemeinen Vergleichbarkeit mit dem trauernden Johannes der ehem. Slg. Marx in Köln (jetzt Slg. M. Härle in Oberkassel, vergl. E. Lühgen, Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz, Bonn u. Leipzig 1921, Abb. 28 u. 29) bisher als mittelrheinisch oder moselländisch bestimmt, doch kommen der ausdrucksvollen Figur nicht nur im Typus, sondern auch in der Gesichtsform mit der breiten Unterpartie, in dem saumreich an die vorgewölbte glatte Mittelbahn stoßenden Mantel sowie in der Fassung nordspanische Skulpturen am nächsten. Heranzuziehen sind u. a. einige Gruppen im Museo Marés zu Barcelona (Katalog 1958, Taf. 20 u. 21). Besonders eng ist die um 1279 entstandene Kreuzigung von Las Huelgas bei Burgos verwandt (Ars Hispania VIII, Madrid 1956, Fig. 52).

Lit.: Katalog „Kostbare Stoffe aus vier Jahrhunderten und Meisterwerke Alter Kunst“, München 1960, Nr. 82 m. Abb.

Tafel 7

#### 14 Kreuzigungsgruppe

Das große Haupt bis auf die Brust neigend, hängt der Herr mit geschlossenen Augen da. Eine Haarsträhne fällt wellig zur linken Achsel. Das Lententuch schlingt sich um die hochgezogenen Oberschenkel und bildet kurze Zipfel an den Seiten. Zu Füßen des Gekreuzigten trauern Maria und Johannes: die Jungfrau faltet die Hände, der Jünger hält das Buch im Arm.

Alpenländisch, Anfang des 14. Jh.

Zirbelholz, vollrund, H. des Kruzifixus 51, der Assistenzfiguren je 41. — Die ursprüngliche Fassung weitgehend erhalten: Maria mit blauem Mantel und rotem Kleid, Johannes in grünem Untergewand mit weißen Borten und rotem Mantel, grünes Buch; das Lententuch Christi golden, die Haare schwarz; bräunliches Inkarnat. — Das Kreuz fehlt, die Sockelplatten beschnitten.

In der gesammelten Haltung der wohl einem Hausaltärchen entstammenden Gruppe lebt das romanische Jahrhundert nach, während der Typus des Gekreuzigten und die röhrenförmige Faltengebung gotisch erscheinen. Das Verhältnis der mächtigen Köpfe zu den schlanken Gestalten findet sich ähnlich bei der Verkündigungsgruppe in der Kirche von St. Kathrein bei Matrei am Brenner (C. Th. Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935, Abb. 55—56). Zu vergleichen wäre weiterhin die freilich jüngere Statue der hl. Gertrud in der Kapelle der Zenoburg in Meran (N. Rasmo, *Arte Medioevale nell'Alto Adige*, Bolzano 1949, Nr. 7, Abb. 8).

Tafel 6

#### 15 Stehende Muttergottes

Mit einer Drehung in der Hüfte wendet die Jungfrau sich dem Kinde zu, das halbbekleidet auf ihrer Linken sitzt und ein Vögelchen hält. Zurückgebeugt faßt es nach dem Schleier der Mutter, die den Mantel rafft. Er bildet Schüsselfalten über den Knien und hängt über den Armen in Säumen herab.

Franken, um 1320

Lindenholz, Rückseite ausgehöhlt, H. 84. Umfangreiche Reste der ursprünglichen Fassung: der Mantel blaugefüttert, Haare Mariens und Kleid des Kindes golden, der Sockel blau. — Die Rechte der Mutter in Verlust geraten, die Krone beschädigt.

Nach der Überlieferung aus Seligenstadt, aber weniger mit Mittelrheinischem wie der Limburger Madonna von St. Maria im Kapitol zu Köln oder den Muttergottesfiguren der Sammlung Bührle (Kat. 1958, Nr. 21, Abb. 5) und des Bayerischen

Nationalmuseums (Ph. M. Halm u. G. Lill, *Die Bildwerke*, Augsburg 1924, Nr. 125) zusammenzustellen, als mit Arbeiten wie der freilich steinernen Madonna des Würzburger Museums, die K. Martin der Nürnberger Stilgruppe der „ersten Sebalds Werkstatt“ um 1320 zuweist (Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert, Berlin 1927, Abb. 5).

Ehemals Slg. Heyl in Worms, dann in Lugano und später in Berliner Privatbesitz (Versteigerungskatalog Helbing, München, 18. Mai 1912, Nr. 44).

Tafel 8

#### 16 Ursulabüste

Das offene Gesicht mit dem kleinen Mund und den mandelförmigen Augen umfließt in Form eines gotischen Kielbogens in der Mitte gescheiteltes weiches Haar. Es buchtet zu beiden Seiten aus, um darunter Locken über den Ohren sichtbar werden zu lassen. In sanftem Schwung geht der Hals in die breiten Schultern über. Den knapp genommenen Ausschnitt des Oberkörpers durchbrechen an seiner Vorderseite drei runde Reliquienöffnungen, in die beiden seitlichen wird ein Maßwerkvierpaß, in die mittlere ein Dreipaß eingeschrieben.

Köln, um 1330

Nußbaumholz, vollrund, H. 42. Bis auf geringe Reste des Kreidegrundes ohne Fassung. — Die Schädeldecke durch ein Scharnier zum Einlegen der Reliquien eingerichtet; geringe Beschädigungen an der flachen Sockelplatte.

Das deutlich unter der weichen Modellierung des Gesichtes spürbare Knochengerüst wie auch die Frisur und die Haarbehandlung kommen fast wortgetreu an einer Büste in der Goldenen Kammer der Kölner Ursulakirche wieder, die O. Karpa (*Kölnische Reliquienbüsten*, in: Rhein. Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz XXVII [1934], S. 58 m. Abb.) als Leitstück eines mehr „naturalistischen“ Typus bezeichnet. Charakteristisch sind die angedeutete Oberlippe, die Grübchen, die Tränensäckchen und das Doppelkinn.

Tafel 12

#### 17 Wangen eines Gestühls

Jedes der beiden Felder zeigt in sechs durch Schriftleisten getrennten Rängen je zwei von Rundbögen eingefasste und durchbrochen gearbeitete Reliefbilder von Tierkreiszeichen und der jeweils entsprechenden Monatstätigkeit in abwechselnder Gegenüberstellung. Der Zyklus beginnt auf der linken Wange unten. SOL IN AQVARIO-IANVARIVS: Wassermann. Zwei Bauern Wein abfüllend. — FEBRVARIVS-SOL IN PISCIBVS: Ein Mann

sitzt mit einem Becher vor dem Kamin, hat einen Stiefel ausgezogen und wärmt den Fuß am Feuer; neben ihm der Mörser, in dem die Gewürze für das Getränk zerstampft wurden. Fische. — SOL IN ARIETE-MARCIVS: Wider. Ein Bauer gräbt das Erdreich um, hinter ihm eine Frau mit dem Rechen. — APRILIS-SOL IN TAVRO: Der Winzer bindet die Reben. Stier. — SOL IN GEMINIS-MAYVS: Auf einer Bank umarmen sich die Zwillinge. Ein laubbekränzter Jüngling pflanzt den Maienbaum. — IVNIVS-SOL IN CANCRO: Der Bauer mäht das Heu. Krebs. — Auf der zweiten Wange setzten sich die Darstellungen wieder in der Reihenfolge von unten nach oben fort. SOL IN LEONE-IVLIVS: Löwe. Ein Jäger mit dem Hund an der Leine. — AVGVSTVS-SOL IN VIRGINE: Der Bauer schneidet mit der Sichel das Getreide. Jungfrau mit einem Zweig in der Hand zwischen Blattstauden. — SOL IN LIBR(I?) — SEPTEMBER: Waage. Der Winzer bei der Traubenlese. — OCTOBER-SOL IN SCORPIONE: Der Bauer bei der Wintersaat. Skorpion. — SOL IN SAGITARIO-NOVEMBER: Schütze. Der Bauer mäset die Schweine im Koben. — DECEMBER-SOL IN CAPRICORNIV: Der Bauer schlachtet das Schwein, über dem Feuer der Kochtopf. Steinbock.

Westfalen, 2. Viertel des 14. Jh.

Durchbrochen gearbeitete Eichenholzreliefs, H. 110 bzw. 122 — B. je 45. Ohne Fassung. — Die Waage und der Krebs ergänzt.

1886 in Freckenhorster Privatbesitz nachweisbar und wohl aus dem dortigen Nonnenkloster stammend. Der ursprüngliche Verwendungszweck ist mit Sicherheit nicht auszumachen, doch könnten die Stücke als Wangen eines Dreisitzes gedient haben (vergl. z. B. den Lübecker Dreisitz bei V. C. Habicht, Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle, Straßburg 1915, Taf. VIII, Nr. 17. — Siehe ferner den Artikel „Durchbrucharbeiten“ im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte). Auch an Chorgestühlen kommen Monatsdarstellungen vor, z. B. in der Kirche von Ilfeld (Habicht, S. 72), wie denn „profanen“ Charakter auch die Szenen am Vredener Gestühl besitzen, das die Stände darstellt (Kunstdenkmäler der Provinz Hannover V, 1908, S. 65, Taf. VIII). Andererseits könnte es sich auch um Türflügel gehandelt haben, wobei eine Leder- oder Stoffunterlage als Reliefgrund anzunehmen wäre. — Ikonographie und Komposition setzen die Monatsbilder und Tierkreiszeichen der französischen Kathedralen voraus, besonders gut lassen einige Szenen in Amiens sich vergleichen (siehe C. Gravenkamp, Monatsbilder und Tierkreiszeichen an den Kathedralen Frankreichs, Heidelberg 1949). — Im Stil sind die Schnitt-

zereien am Kölner Domchorgestühl (B. v. Tieschowitz, Das Chorgestühl des Kölner Domes, Berlin 1928) wie auch eine Kreuzigungsgruppe in Osnabrück (Katalog „Kirchliche Kunst des Mittelalters“, Osnabrück 1950, Nr. 15) nicht weit entfernt.

Ehemals Slg. O. Bernheimer, München.

Lit.: J. B. Nordhoff, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Warendorf, Münster i. W. 1886, S. 125. — Unbekannte Kunstwerke im Münchener Privatbesitz. Festschrift zum 90jährigen Bestehen des Münchener Altertumsvereins, München 1954, Nr. 344, Abb. 35 u. 36.

Abgebildet auf der 1. und 4. Umschlagseite.

## 18 Muttergottes zwischen Engeln

Von zwei Engeln mit Kerzenleuchtern flankiert hält Maria das Kind auf der Linken und in der Rechten die mystische Rose. Über ihrem Haupt kommt ein Engel mit der Krone hernieder, zwei weitere Engel in den oberen Ecken schwingen Weihrauchfässer.

Paris, 2. Viertel des 14. Jh.

Linker Flügel eines Elfenbeindiptychons, H. 8 — B. 5,5. — Die Flügel der Kerzenträger auf dem Reliefgrund aufgemalt. Eines der Rauchfässer abgebrochen.

Anderen Diptychen zufolge wäre auf dem verlorenen Flügel die Kreuzigung zu ergänzen (vgl. R. Koechlin, Les Ivoires Gothiques Français III, Paris 1924, Nr. 546, 566). Im Stil ordnet sich das Täfelchen in die Gruppe um das Passionsdiptychon von Providence, Rh.-I., ein (Koechlin, Nr. 348, Pl. LXXXI bis).

Tafel 10

## 19 Stehende Muttergottes

Breit zurückgebeugt, das Kind auf der linken Hand, blickt die Jungfrau vor sich nieder. Um die Schultern hat sie den offenen Mantel gelegt, der sich über den Arm mit der Rose schlingt, von der Traghülfe in einer Kaskade abfällt und am Boden ausschleift, um die hervortretende und im Fall sich spaltende Mittelbahn des Untergewandes zu berühren.

Lothringen, 2. Viertel des 14. Jh.

Nußbaumholz, vollrund gearbeitet, H. 54. — Freigelegte, etwas durchgeriebene Fassung: Haare, Gewand und Mantel vergoldet und blau gefüttert, Schleier weiß. Rose und Krone verloren, rechter Unterarm Mariens, rechter Unterarm und linker Arm des Kindes fehlen.

Dem wohl in Nordfrankreich entstandenen Typus mit dem offenen Mantel folgend (vgl. W. Beeh, in: Jb. d. Rheinischen Denkmalpflege XXIII [1960], S. 167) und im Stil nach Lothringenweisend, wo die Steinmadonnen von Châtenois und Épinal in

den gedrungenen Proportionen und der schweren Faltensprache Übereinstimmungen zeigen (W. N. Forsyth, in: Metropolitan Museum Studies V [1936], Fig. 4 u. 2). Ähnliche Gesichtszüge finden sich am Reliquiar von Marsal (vgl. P. Volkelt, in: Annales Universitatis Saraviensis V [1956], S. 284).

Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Nr. 36, Taf. 34.

#### Tafel 13

### 20 **Apostel Thomas**

Das linke Bein ein wenig zur Seite stellend und das Gewand am Boden ausschleifen lassend beugt der Apostel sich nach rechts zurück. Er umfaßt das Winkelmaß als Attribut. Das hohlwangig-bärtige, im Gegenschwung des Körpers geneigte Asketengesicht ist voll von innerer Schau.

Maasgebiet, um 1350

Weißer Marmor, im Rücken flacher gearbeitet, H. 47. — Der rechte Unterarm abgebrochen, Bestoßungen am Attribut und der Standplatte.

Nach Material, Maßen und Stil mit einem weiteren Apostel und einem trauernden Johannes der Slg. D. G. van Beuningen im Museum von Rotterdam (Katalog „Kunstschatten uit Nederlandse Verzamelingen“, Rotterdam 1955, Nr. 210—211, Abb. 207) aus einem Zyklus, der entweder um eine Mensa in der Art des Kölner Domhochaltars angeordnet war oder als Schmuck eines Retabels diente, das um die Kreuzigung die Apostel versammelte. Schon die Herkunft aus älterem Lütticher Kunstbesitz legt die Vermutung nahe, daß die Stücke im Maasgebiet beheimatet sind. Sie haben denn auch ihre Stilparallele in den Grabdenkmälern der Erzbischöfe Walram von Jülich und Wilhelm von Gennep (um 1360), die auf dem — freilich neuzeitlich ergänzten — Baldachin der Walramtumba ein Egidius de Lodiche (= Lüttich?) signiert (P. Clemen, Der Dom zu Köln, Düsseldorf 1938, S. 264). Demnach zählen sie zu der weitverbreiteten, in sich sehr unterschiedlichen Gruppe von Alabaster- und Marmorbildwerken, als deren Herd das Maasgebiet erscheint. Von dort aus strahlte die offenbar an Werkstoff- und Werkstattüberlieferungen gebundene Kunst nicht nur nach dem Rheinland aus, sondern ein Jean de Liège oder ein Jean bzw. Pépin de Huy waren vornehmlich im Dienste der europäischen Höfe und der hohen Geistlichkeit bis nach Frankreich und England tätig (vgl. M. Devigne, La Sculpture Mosane, Paris et Bruxelles 1932. — Zuletzt: P. Pradel, in: L'Art Mosan, Paris 1953, p. 217). So erklärt sich, daß die Thomasstatuette im Stil auch einem scheinbar so abgelegenen Werk wie der kleinen Marmormadonna von Montpazat vergleichbar wird (Katalog „Trésor d'Art Sacré de la Haute-Guyenne“, Montauban 1956, Nr. 43, Pl. XII), die in ihrer Faltenstraffung aber eine an-

dere, mit den Grabdenkmälern von La Chaise Dieu und Brioude (Museum von Le Puy) wie auch mit den monumentalen Figuren aus dem Couvent des Cordeliers in Toulouse verbundene Hand ver-rät. — Aus dem Umkreis ist weiterhin eine Prophetenstatuette im Victoria and Albert Museum zu nennen (Inv.-Nr. A 27 — 1913).

Ehemals Coll. J. Brassinne, Lüttich.

Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Nr. 39, Taf. 32.

#### Tafel 16

### 21 **Stehende Muttergottes**

Die Jungfrau trägt das Kind über der ausschwingenden rechten Hüfte. Es greift nach dem Schleier und umfaßt einen Apfel. Welliges Haar umfließt das Gesicht der Mutter mit dem kleinen Mund und den groß geöffneten Augen, das, wie auf den Standpunkt des Betrachters Rücksicht nehmend, in seinen Achsen unbestimmt bleibt. Die Linke weist das Szepter vor.

Steiermark, um 1360

Zirbelholz, im Rücken ausgehöhlt, H. 102. — Die schöne, auf Gold, Blau und Rot gestimmte Fassung größtenteils ursprünglich.

Aus dem Umkreis des steierischen Meisters, dessen Hauptwerk die Dienstbotenmadonna von St. Stephan darstellt und dessen verstreutes Oeuvre K. Garzarolli von Thurnlackh (Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 96) zusammengestellt hat. Doch geht die Figur nicht so sehr mit der überarbeiteten Wiener Muttergottes selbst überein (R. Ernst u. E. Garger, Die früh- und hochgotische Plastik des Stefansdoms, München o. J. [1927], Taf. 37), wie mit deren Modellfragment aus Schröder, wo Haltung, Gewandanordnung und Gesichtszüge gut vergleichbar sind (Garzarolli von Thurnlackh, Taf. 22).

Lit.: Katalog Aachen 1958, Nr. 109. — E.-G. Grimme, in: Aachener Kunstblätter 17—18 (1958—59), S. 38. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 41, Taf. 37.

#### Tafel 9

### 22 **Thronende Muttergottes**

Zurückgebeugt und mit dem Oberkörper zugleich nach rechts ausweichend, den Blick jedoch nach links gerichtet, wohin das Kind auf ihrem Knie sich segnend wendet, thront die Jungfrau huldvoll auf der schmalen Bank. Über das gekrönte Haupt mit seinem Kranz von Ringellocken und die engen Schultern fällt der Schleier tief herab, des Kindes Mantel gleitet von dem Rücken. In zierlich schwingendem Gefältel und einer neuerlichen Ach-



sendrehung nimmt der Unterkörper die Bewegung der Figur im Gegensinne überraschend auf und läßt sie auf dem Sockel zart verfließen.

Böhmen, um 1360—70

Lindenholz, die Marienfigur vollrund geschnitzt, der Thron rückseitig ausgehöhlt, H. 75. — Der Kreidegrund fast vollkommen, die Bemalung in Teilen erhalten: Maria trägt einen blaugefütterten goldenen Mantel und ein weißes Kopftuch; das Kissen rot, der Sockel grün. Das Blütenszepter wohl aus dem 18. Jahrhundert, der Apfel in der Linken des Kindes erneuert.

Nach der Haltung des Kindes von einer Anbetung der Könige etwa in der Art des Nordportals der Annenkirche zu Marienburg (K. H. Clasen, Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen, Berlin 1939, Abb. 46). Der Stil weist nach Böhmen, wo die unter sienesischem Einfluß stehenden Tafeln des Meisters von Hohenfurth die unmittelbarste Parallele bieten (A. Matejcek und J. Pesina, Gotische Malerei in Böhmen, Prag o. J., Taf. 4—25). In der Bildnerei sind als Verwandte die Madonnen von Buchlowitz und Iglau (H. Bachmann, Gotische Plastik in den Sudetenländern, Brünn, München und Wien 1943, Taf. 34 u. 35) oder auch die schlesische Madonna von Jauer zu nennen (E. Wiese, Schlesische Plastik, Leipzig 1923, Taf. XVII). Der letzteren steht ein aus Neisse oder Glatz stammendes Bildwerk in Privatbesitz nahe (Wiese, Taf. XVII b), das zusammen mit einem Brünner Schmerzensmann (Bachmann, Taf. 68) in den engsten Umkreis der Schwartz'schen Madonna gehört. Jedoch ist diese feiner in der Ausführung; sie zählt in ihrer kapriziösen Eleganz zum Erlesensten, das die offenbar höfisch und von Prag her bestimmte Bildnerei im böhmisch-schlesischen Bereich hervorgebracht hat.

Tafel 17

### 23 Heilige Jungfrau

Es neigt sich das gekrönte Haupt im Gegenschwung des mädchenhaften Körpers. Graziös ist der Mantel über die vorgestreckten Arme gelegt; links fällt er in einer Kaskade herab, rechts bauscht er sich zusammen. Das lange Haar wird durch ein Band gehalten, um lose über den Rücken zu gleiten.

Steiermark, um 1380

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 93. — Wenig übergangene ursprüngliche Fassung: weißes Untergewand mit braunen Säumen und großen runden und romboiden Mustern, roter, blaugefütterter Mantel, braunes Haar. — Beide Unterarme verloren, einige Zacken der Krone abgebrochen. Von O. Schmitt und G. Swarzenski als „bayerisch um 1400“ bezeichnet, doch sind wohl eher steier-

märkische Bildwerke vor dem Auftreten des Meisters von Grosslobming (vergl. Nr. 31 u. 34) zum Vergleich heranzuziehen. Haltung und Faltenverlauf kehren ähnlich z. B. bei einem Apostel aus Pernegg um 1380—85 wieder, den K. Garzrolli von Thurnlackh in die Nachfolge des Meisters der Neuburger Muttergottes einordnet (Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, S. 29, Abb. 23). Wegen des knapperen Faltenstils mag unsere Figur etwas früher zu datieren sein.

Lit.: O. Schmitt u. G. Swarzenski, Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz I, Frankfurt 1921, S. 13, Abb. 35.

Tafel 21

### 24 Adlerpult

Aus einem Unterbau von zwei durch Querleisten miteinander verbundenen und flach reliefierten Wangen schraubt sich auf einer drehbaren Holzspindel das Symbol des Evangelisten Johannes, der Adler, hervor. Er hat sich auf einem Knauf festgekrallt und die Schwingen ausgebreitet, um das Evangelienbuch aufzunehmen.



Kat. Nr. 24

Österreich, 15. Jh.

Zirbelholz, H. ca. 1,50. — Die Schwanzfedern abgebrochen. Aus der südsteiermärkischen Heimat der Grafen von Pergen in deren Hauskapelle auf Schloß Aspang in Niederösterreich gelangt. — Während Adlerpulte als selbständige Geräte in Metall oder Stein häufig vorkommen (Aachen, Erkelenz, Düsseldorf u. a.), sind holzgeschnittene Stücke selten. Ein sehr ähnliches bewahrt z. B. die Kirche von Herrieden bei Ansbach (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Sp. 192, Abb. 6).

## 25 Trauernder Johannes

Leiderfüllt hat der Jünger sein Lockenhaupt in die Hand gestützt. Ausholende Schlüssel-falten, flankiert von Kaskadensäumen, umspannen Leib und Rücken der heftig sich drehenden Gestalt.

Oberrhein, um 1410

Lindenholz, vollrund geschnitzt, H. 19. — Geringe Spuren von Fassung in den Tiefen der Gewand-falten. — Beide Hände fehlen, die Stirnhaare abgearbeitet, der Sockel mehrfach beschädigt.

Die erfindungsreiche, von einer Kreuzigungsgruppe stammende Statuette hat ihre Stilparallelen in den Steinfiguren des Ulrich von Ensingen auf dem Turmktogon des Straßburger Münsters und in deren Verwandten (O. Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Frankfurt 1924, Taf. 221—225), die ihrerseits französische und niederländische Schöpfungen voraussetzen (J. Geisler, Oberrheinische Plastik um 1400, Berlin 1957, S. 11). In der oberrheinischen Holzbildnerei lassen sich für den bewegten Gesichtsausdruck und die geschraubte Körperhaltung, wenn auch nicht für die Prägnanz des Künstlerischen, die Apostel des Niederehheimer Altares im Straßburger Frauenhaus heranziehen (Geisler, Taf. 32 u. 33).

Tafel 14

## 26 Vesperbild

Das Antlitz von dem Schleier tief umfaltet, hält Maria den Sohn auf ihren Knien. Die Rechte stützt sein Haupt, zwei Finger der Linken legen sich auf die Seitenwunde des Herrn, der die Hände über den Schoß gelegt hat.

Salzburg, um 1420

Kalkstein, rückseitig flach, H. 87. — Spuren alter Bemalung: Bank und Mantelfutter Mariens blau, Haare Christi schwarz, Dornenkrone grün, rötlich schimmerndes Inkarnat. — An der Rechten Christi

der Zeigefinger, an der Linken Mariens der Daumen beschädigt; am Saum des Kopftuches und am Sockel geringfügig bestoßen.

Schließt sich mit dem horizontalliegenden Leichnam dem vorherrschenden Typus des „weichen Stiles“ an (W. Passarge, Das Deutsche Vesperbild im Mittelalter, Köln 1924. — C. Schneider, Die mittelalterlichen Vesperbilder, Kieler Diss. 1931). Auffallend das Hinweisen auf die Seitenwunde, ein Motiv, das aus der Geste der Umarmung bei der „Imago pietatis“ (E. Panofsky, in: Festschrift M. J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 186) entwickelt wie auch als eine Vermischung der Typen von Pietà und Schmerzensmann (G. v. d. Osten, Der Schmerzensmann, Berlin 1935. — W. Mersmann, Der Schmerzensmann, Düsseldorf 1952) gedeutet werden könnte. — Stilistisch geht die Gruppe mit einigen Vesperbildern im Umkreis der Salzburger „Schönen Madonnen“ überein (C. Th. Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, S. 76, Abb. 207 ff.); besonders nah verwandt die Pietà der Pfarrkirche zu Lienz (Müller, Abb. 210).

Tafel 18 u. 19

## 27 Muttergottes auf der Mondsichel

Gleichsam aufschwebend erscheint Maria im füllig fallenden Mantel auf dem vollrunden Mondgesicht. Quer vor sich hin hält sie das Kind, das im Spiel einen Zipfel des Kopftuches greift.

Niederrhein (Köln ?), um 1420

Eichenholz, im Rücken ausgehöhlt, mit einem Brettchen verschlossen, H. 44. Ohne Fassung. —

Wohl die Hälfte eines hängenden Doppelmadönnchens im Strahlenkranz (aus einem Leuchter ?), woraus sich die Einbindung des Kindes in den Gesamtumriß und vielleicht auch die „spiegelbildliche“, im Kölner Umkreis nur noch bei der „Schönen Madonna“ im Dom (P. Clemen, Der Dom zu Köln, Düsseldorf 1938, Fig. 188) wiederkehrende Komposition erklären ließen. Das Gegenstück mag die sonst übliche, nach rechts gerichtete Anordnung gehabt haben, wie sie die Aachener Foilans-Madonna und die Kölner Lyskirchenerin, in einer späteren Variante noch die Gereons-Madonna aufweisen (vgl. R. Wallrath, in: Jb. d. Kölnischen Geschichtsvereins XXI [1939], S. 256). Die Voraussetzung für den Stil, der im Pallanter Altar von 1429 gipfelt (Slg. M. Härle, Oberkassel b. Bonn; vgl. E. Trier, in: Wallraf-Richartz-Jb. XX [1953], S. 79), ist in den Niederlanden zu suchen (Umkreis des Altares von Hackendover; vgl. J. Geisler, in: Wallraf-Richartz-Jb. XVIII [1956], S. 143). Am Niederrhein zeigen ihn in der Kleinbildnerei das Vesperbild und noch mehr die kniende Muttergottes des Aachener Suermondt-Museums (H. Schweitzer, Die Skulpturensammlung, Aachen

1910, Textbd. S. 21, Abb. 18 u. Tafelbd. II, Fig. 55).

Lit.: Katalog Aachen 1958, Nr. 14. — E.-G. Grimme, in: Aachener Kunstblätter 17—18 (1958—59), S. 30, Abb. 24. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 48.

Tafel 15

### 28 Trauernder Engel

Das Lockenhaupt nach oben gerichtet, kniet der Engel im Diakongewand nieder. Die Rechte legt sich voll Kummer auf den linken Arm, der ein Leidenswerkzeug hielt.

Meister des Rimini-Altars, um 1420

Alabaster, vollrund gearbeitet, H. 37. Die ehemals angedübelten Flügel und die linke Hand in Verlust geraten.

Ursprünglich wohl ähnlich zu Füßen des Kruzifixus wie in dem niederländischen Schnitzaltar von Dortmund die beiden Engel mit den Arma Christi (W. Paatz, Stammbaum der gotischen Alabasterskulptur, in: Festschrift H. Kauffmann, Köln 1956, Abb. 5). Nach dem Stil ist die Statuette dem Meister des Rimini-Altars zuzuweisen, der jedoch weder Italiener war, noch dem durch Lorenzo Ghiberti überlieferten, in Köln und Nordfrankreich tätigen Bildhauer und Goldschmied Gusmin gleichzusetzen (G. Swarzenski, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1926—27, Berlin 1930, S. 22), sondern mit W. Paatz doch wohl als ein „nordfranzösisch-niederländischer“ Künstler anzusprechen ist (vgl. S. 130). Die grätige Führung der Falten findet sich besonders bei der Frankfurter Magdalena wieder. Mit diesem Frühwerk des Rimini-Meisters hat der Engel auch „das keusche Feuer der Empfindung“ gemein (G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst IV, Leipzig 1930, S. 190).

Ehemals Coll. Hennessy, Paris.

Lit.: W. Paatz, „Mit einem gemalten Band“, in: Festschrift K. Bauch, München u. Berlin 1957, S. 130, Abb. 5. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 46, Taf. 47.

Tafel 31

### 29 Löwenmadonna

Die Jungfrau tritt auf einen nach links hockenden, den Kopf nach vorne drehenden Löwen und hält das halbbekleidete Kind auf dem rechten Arm. Der Schleier gleitet herab, staut sich im Nacken und legt sich um die Schultern; breitflächig umfaltet der Mantel die schlank durchschwungene Gestalt, um über beiden Armen Kaskaden zu bilden.

Salzburg, um 1420

Kiefernholz, vollrund gearbeitet, H. 48. — Große Teile der etwas übergangenen Fassung: blau-grün

gefütterter goldener Mantel und weißer Schleier, das Kleidchen des Kindes weiß mit goldenen Säumen, Sockel grün. — Die linke Hand Mariens und die Krone fehlen, der Schleier auf der Brust an einer Stelle abgearbeitet.

Schließt sich ikonographisch einem Typus an, der zuerst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Schlesien nachweisbar wird (E. Wiese, Schlesische Plastik, Leipzig 1923, S. 22 ff., m. Abb. — K. H. Clasen, Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen, Berlin 1939, S. 66 ff.). Vorstufen zeigen die Jungfrau nach Psalm 90,13 auf Aspis und Basilisk stehend, z. B. das Marmorbildwerk des Magdeburger Domes (Reallexikon z. dt. Kunstgesch. I, Sp. 1150, Abb. 4). Zur Deutung mag die Sinngabe des Löwen beitragen, wie sie der Wiener Dominikaner Franz v. Reetz (1385—1411) überliefert: Gleich wie der Löwe durch sein Gebrüll die Jungen zum Leben erweckt, hat Maria dem Herrn das menschliche Leben gegeben (St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1909, S. 477). — Das Bildwerk soll aus Berchtesgaden kommen; wie die Gruppen im Bayerischen Nationalmuseum (Halm u. Lill, Nr. 150, Taf. 76) und ehemals in Vilshofener Privatbesitz zählt es zu den Salzburger Löwenmadonnen. Sie gehen wohl alle auf ein verlorenes Gnadenbild im Umkreis der Salzburger „Schönen Madonnen“ zurück (vgl. die Muttergottes aus der Breitenau: K. Garzaroli von Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, Abb. 28). Stilistisch steht die Münchener Statuette am nächsten, die Berchtesgadener dürfte aber wegen der schon tieferen Faltenhöhlen am ausschließenden Untergewand später entstanden sein.

Ehemals Slg. Dr. H. Wilm, München

Lit.: H. Wilm, Die gotische Holzfigur, Leipzig 1923, S. 162, Taf. 40. — Ph. M. Halm u. G. Lill, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, Augsburg 1924, Nr. 150. — Ph. M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik I, Augsburg 1926, S. 45. — M. Hartig, in: Das Münster I (1947—48), S. 273.

Tafel 20

### 30 Notgottes

Gottvater sitzt auf dem hohen Lehnenthron, weist mit der Rechten hinauf zu der (verlorenen) Taube des Heiligen Geistes und blickt erbarmungsvoll hinab auf den Sohn, dessen todesstarren Körper er schräg vor sich hinhält. Das dornengekrönte Haupt ruht an der linken Schulter, die Arme fallen leblos ab.

Brabant, um 1420—30

Nußbaumholz, im Rücken flach, H. 45. Reste von Lüsterfassung in Rot und Gold. — Am Sockel und an der Dornenkrone etwas bestoßen, ein Finger Gottvaters beschädigt. — Die Rücklehne des Thrones hat zu beiden Seiten Befestigungslöcher.

Eine wahrscheinlich im Burgundischen beheimatete Variante der Dreifaltigkeitsdarstellung (G. Troescher, Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Notgottes“, in Wallraf-Richartz-Jb. IX [1936], S. 148. — Reallexikon z. dt. Kunstgesch. IV, Sp. 436), die sich seit dem Ende des 14. Jahrhunderts auf Gemälden der Altniederländer und auf gestickten Altarbehängen findet. In der Bildnerei wäre die Gruppe der Slg. Schwartz das erste erhaltene Beispiel, da ein älteres um 1400 nur noch urkundlich nachzuweisen ist (Troescher, S. 154). — In dem ausschweifenden Gewandstil, den breiten Faltenmulden und der weichen Gesichtsmodellierung mit zwei Aposteln in Brüssel verwandt (J. de Borchgrave d'Altena, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire XXV [1953], Fig. 2 u. 3), die dem Umkreis der niederländischen Schnitzaltäre von Dortmund und Hackendover entstammen (darüber zuletzt J. Achter, in: Jb. d. Rheinischen Denkmalpflege XXIII [1960], Abb. 204 u. 205).

Tafel 24

### 31 Thronende Muttergottes

In rauschende Gewänder gehüllt, hat die Jungfrau den Oberkörper nach links gewendet. Lebhaft schreitet das Kind aus und greift in das Kopftuch der Mutter. Ein Feigenblatt deckt seine Blöße, die Gruppe dürfte demnach für ein Nonnenkloster geschaffen worden sein.

Salzburger Meister, um 1420—30

Lindenholz, beim Thron rückseitig ausgehöhlt, nachträglich etwas abgefacht, wodurch die Figur „reliefmäßiger“ erscheint, H. 88. — Die ursprüngliche Fassung in der Grundierung und teilweise in der Farbe erhalten, darüber Reste einer gleichfalls gotischen Bemalung. Krone und Birne ergänzt.

Die zerklüftet schattensammelnden, rhythmisch schwingenden Falten wie auch der Gesichtstypus weisen auf die Salzburger „Schönen Madonnen“ und besonders auf den von ihnen ausgehenden „Meister von Großlobming“ hin, freilich ohne daß es gelingen will, das Bildwerk ihm oder einem anderen greifbaren Bildschnitzer dieser Richtung mit Sicherheit zuzuweisen. Jedenfalls zählt es zum Besten, das der „weiche Stil“ im Umkreis von Salzburg vorzuweisen hat.

Lit.: Katalog Aachen 1958, Nr. 114, Taf. 25. — E.-G. Grimme, in: Aachener Kunstblätter 17—18 (1958—59), S. 39. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 53, Taf. 40.

Tafel 22 u. 23

### 32 Judas Thaddäus

Weichfließend umhüllt das Gewand die sanft ausschwingende Gestalt, der übergezogene Mantel fällt auf beiden Seiten in Geschlingen

herab. Die bedeckte Linke hebt das Buch, die Rechte umschließt ein Stück der Keule. Das Haupt mit dem gelockten Kinnbart geht in die Ferne.

Oberschwaben-Bodensee, um 1430

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 108. — Ohne Fassung, die Bemalung des 18. Jahrhunderts entfernt. Auf der Rückseite Wurmsspuren, die Standplatte erneuert und einige Zehen ergänzt, das Attribut bis auf den Ansatz verloren.

Ehemals im Besitz von Dr. H. Wilm und von ihm als „mittelrheinisch um 1330—40“ angesprochen, doch zeigt die Figur die Merkmale des „weichen Stiles“, sowohl in der Gewandbehandlung als auch in den Motiven und der Gesichtsbildung. Sie wurde deshalb von Th. Demmler, als sie sich noch in der Sammlung Oertel befand, mit vollem Recht „um 1400“ datiert. Dazugehört hat ein weiterer Apostel der Slg. Oertel (Katalog Nr. 11, Taf. 17). — Für die landschaftliche Einordnung, die Demmler in der Gegend von Traunstein suchte, wäre eine hl. Agathe in Berlin zu nennen (Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Berlin u. Leipzig 1930, Nr. 5916, Abb. S. 87), die ihrerseits mit den oberschwäbischen Skulpturen aus dem Altar in Pfärrich bei Wangen zusammenhängt (J. Baum, Deutsche Bildwerke, Stuttgart u. Berlin 1917, Nr. 42, S. 95. — Ph. M. Halm u. G. Lill, Die Bildwerke im Bayerischen Nationalmuseum, Augsburg 1924, Nr. 218 u. 219, Taf. 133).

Ehemals Slg. Dr. Oertel, dann Slg. Dr. H. Wilm, beide in München.

Lit.: Th. Demmler, Sammlung Dr. Oertel-München, Berlin 1913, Nr. 10.

Tafel 57

### 33 Maria im Ährenkleid

Die Jungfrau neigt das Haupt und hat die Hände gefaltet. Eng und hochgegürtet liegt das Kleid dem mädchenhaften, etwas zur Seite gebeugten Körper an, um sich nach dem Boden zu glockenförmig zu erbreitern. Kaum merklich drückt das Knie sich durch die Faltenkanneluren durch.

Hans von Judenburg, um 1430

Zirbelholz, vollrund gearbeitet, H. 95. — Die alte Fassung stellenweise beigetönt: Gewand himmelblau, ehemals ganz mit goldenen Ähren besetzt; der sternenförmige Kragen, der lang herabhängende Gürtel und das Haar vergoldet. Blaues Stirnband.

Die Überlieferung der Tempeljungfrau findet sich in mehreren Apokryphen, der Bildtypus (vgl. H. v. Einem, Die „Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altares, Köln u. Opladen 1955) wird auf ein untergegangenes „ex partibus Germaniae“ ge-

stiftetes Gnadenbild aus Silber im Mailänder Dom zurückgeführt. Nachbildungen bewahren z. B. das Bonner Landesmuseum (F. Rademacher, in: *Kunstchronik* V [1952], S. 165), eine Frankfurter Privatsammlung (O. Schmitt u. G. Swarzenski, Nr. 44), das Germanische Nationalmuseum (W. Josephi, *Die Werke plastischer Kunst, Nürnberg* 1910, Nr. 265, Taf. XXV) und das Bayerische Nationalmuseum (Th. Müller, *Bildwerke*, Nr. 27), wie auch das Hallesche Heiltum deren zwei besaß (Edit. Ph. M. Halm u. R. Berliner, Berlin 1931, S. 25, Nr. 17, Taf. 11; S. 40, Nr. 134, Taf. 64 c). Die Verbreitung scheint in Bayern und Österreich besonders dicht gewesen zu sein. — Nach dem Stil ein Meisterwerk des Hans von Judenberg, der 1411—24 (oder 1439) als Maler und Bildschnitzer in Judenburg (Steiermark) faßbar wird (Quellen bei K. Garzarolli von Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, S. 141). 1421 wurde mit ihm ein Vertrag über die Erstellung des Hochaltars für die Bozener Pfarrkirche abgeschlossen, von dem N. Rasmus (Cultura Altesina I [1947], p. 8) Reste in fünf Reliefbildern der Pfarrkirche zu Deutschhofen identifizieren konnte (Katalog „Arte Medioevale nell'Alto Adige“, Bozen 1949, Nr. 44, fig. 40; ein weiteres Relief in Agram). In „engerem Zusammenhang“ mit ihnen hatte bereits C. Th. Müller eine Verkündigungsmaria in München gesehen (*Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935, S. 72, Fig. 193—197). Rasmus fügte eine Marienkrönung in Nürnberg sowie die überlebensgroßen Statuen Johannis d. T. und des hl. Vigilius (?) im Kölner Schnütgen-Museum an, die allesamt zum Bozener Altar gehört haben müssen. Damit ist der Versuch Garzarolli v. Thurnlackhs hinfällig geworden, den „Meister von Großlobming“ mit Hans v. Judenburg zu identifizieren (vgl. Katalog „Gotik in Tirol“, Innsbruck 1950, Nr. 35).

Lit.: Katalog Aachen 1958, Nr. 109a, Farbtafel. — E.-G. Grimme, in: *Aachener Kunstblätter* 17—18 (1958—59), S. 38. — *Große Kunst des Mittelalters*, Nr. 51, Taf. 53 u. farbiges Umschlagbild.

Farbtafel 2 u. Tafel 27

### 34 Stehende Muttergottes

Das Spielbein etwas seitwärts stellend und mit dem Oberkörper zurückweichend trägt Maria das Kind über der rechten Hüfte. Das vollwangige Haupt ist von dem gefältelten Tuch bedeckt. Ausschwingend fällt der Mantel über den Arm, flankiert von Kaskaden wird er in Schüsselfalten sich zuspitzend zum Sockel geführt, wo er mit einem Zipfel verschleift. Die Jungfrau hält eine Birne, das Kind liest mit dem Finger im Buch.

Meister aus dem Kreis des Hans von Judenburg, um 1430

Zirbelholz, vollrund gearbeitet, H. 89. — Schön erhaltene Fassung: rotes Kleid, weißer und blau ge-

fütterter Mantel mit Goldbordüren, das Kopftuch himmelblau.

Spiegelt im Typus die Steinmadonna der Pfarrkirche von Judenburg, die auf Grund ihrer Zusammenhänge mit der Verkündigungsmaria von Großlobming dem „Meister von Großlobming“ zugeschrieben wird (K. Garzarolli von Thurnlackh, *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, Taf. 46 u. 37). Dagegen entspricht der Stil nicht der von Böhmen und Salzburg herzuleitenden Tradition des Großlobmingers, so daß die Figur als die eigenständige Leistung eines neben Hans von Judenburg tätigen Bildschnitzers erscheint.

Lit.: *Große Kunst des Mittelalters*, Nr. 52, Taf. 45.

Tafel 26

### 35 Kalvarienberg

Von den beiden Seiten mit den Schächern sind auf dem hügelig nach dem Kreuze Christi in der Mitte zu abfallenden Gelände Krieger und Juden herbeigeritten, darunter rechts der gute Hauptmann, der angehalten hat und erkennend auf den Herrn hinweist. Davor, als eigene Reliefstücke gearbeitet, Gruppen von Kriegsknechten und andächtig aufschauendem Volk.

Frankreich, um 1430—40

Eichenholzrelief, die Hauptgruppe H. 119 - B. 100, die beiden kleinen Gruppen H. 34. Reste der ursprünglichen Fassung. — Einzelne Teile, vor allem die trauernden Frauen, Johannes und die Gruppe unter dem Kreuz mit Longinus und Stephanon fehlen; das mittlere Kreuz erneuert.

Aus der Schloßkapelle von Saint Martin de la Place bei Angers, wohin das künstlerisch hervorragende Relief während oder nach der Französischen Revolution aus einem nahegelegenen Kloster gekommen war. — Mittelstück eines größeren Schnitzwerkes in der niederländischen Art des Altares von St. Reinoldi in Dortmund oder der beiden Retabel, die Jacques de Baerze aus Termonde bei Brügge im Jahre 1392 für die Karthause von Champmol, die Grablege der burgundischen Herzöge, vollendet hat (vgl. zuletzt W. Paatz, *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert*, Heidelberg 1956, S. 46 f.). Das Französische dringt bei dem Reliefbild in der Physiognomie und der zügigen Faltengebung jedoch so stark durch, daß ähnlich wie bei dem Retabel von 1466 in der Kirche von Ambierle (Ch. Oursel, *L'Art de Bourgogne*, Paris-Grenoble 1953, p. 132, fig. 167) die Hand eines einheimischen Nachahmers anzunehmen ist. Der Abstand von dem „weichen Stil“ des Jacques de Baerze und die Hinwendung zur Verblockung der Form im Sinne der „dunklen Zeit“ werden deutlich spürbar und verbieten eine Ansetzung vor 1430—40.

Tafel 28 u. 29



Farbtafel 2  
Maria im Ährenkleid, Hans von Judenburg, um 1430  
Kat. Nr. 33

### 36 Stehender Engel

Schlank umschließt die Gestalt das gegürtete Diakongewand, das schwingend auf den Boden aufstößt. Das lockenumrahmte Haupt wird zur Seite geneigt, der Blick gesenkt, der Mund leise geöffnet. Die Linke liegt an der Hüfte an und hielt wohl ein Weihrauchfaß.

Salzburg-Steiermark, um 1440

Lindenholz, vollrund geschnitzt, H. 61. Der Kreidegrund mit Spuren der alten Bemalung erhalten. Der rechte Unterarm fehlt.

Der landschaftlich schwer einzuordnenden Figur scheint eine Schutzmantelmaria aus Frauenberg an der Enns (K. Garzarolli von Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, Abb. 46) nahezustehen, da das volle und etwas unregelmäßige Gesicht wie auch die Biegung des schlanken Körpers bei ihr wiedererscheinen. Verwandte Züge und den Faltenstil zeigen auch eine tirolische Figur des hl. Valentin aus der „dunklen Zeit“ in München (C. Th. Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, Abb. 242).

Tafel 30

### 37 Hl. Hieronymus

Wie eingefaßt von der Mozetta und dem breitrandigen Kardinalshut erscheint das nachdenklich geneigte Asketenhaupt. Schwer legt sich das gegürtete Kleid über das vorgebeugte rechte Knie, der umgehängte Mantel fällt in langer Bahn über die Linke herab, um sich am Sockel aufzubiegen.

Steiermark, um 1440

Lindenholz, vollrund geschnitzt, aber ausgehöhlt, H. 80. — Die ursprüngliche Fassung weitgehend erhalten: weißgefütterter goldener Mantel, roter Hut, weiße Mozetta, helles Inkarnat. — Beide Hände fehlen, der polygonale Sockel vorn und an der rechten Seite mit einem Stück des Gewandes ausgebrochen, ebenfalls der Kardinalshut auf der Rückseite.

Wenn eine Lokalisierung der sympathischen Figur in die Steiermark um die Wende vom „weichen Stil“ zur „dunklen Zeit“ vorgeschlagen wird, so sei dafür z. B. an den hl. Petrus des Meisters von Großlobming aus der Pfarrkirche von Aflenz erinnert, den ein ähnlich schwerfließender Gewandstil charakterisiert (K. Garzarolli von Thurnlackh, Mittelalterliche Plastik in Steiermark, Graz 1941, Abb. 78).

Tafel 32 u. 33

### 38 Hl. Petrus

Der Apostelfürst steht auf einem hochprofilierten Sockel und hat das rechte Bein ein wenig vorgezogen. Die Linke faßt den Schlüssel, die Rechte hält das aufgeschlagene Buch. Von beiden Armen wird der Mantel gerafft, spitzzulaufend fällt ein Zipfel vorn über das Gewand herab, das sich in sparsamen Falten über die Füße legt.

Westfalen, um 1450

Nußbaumholz, vollrund geschnitzt, H. 98. — Die ursprüngliche Fassung in Teilen erhalten: grauweißliches Gewand mit Goldborte, vergoldeter und blaugefütterter Mantel.

Aufs engste verwandt mit zwei Leuchterengeln im Kölner Schnütgen-Museum (Eine Auswahl, Köln 1958, Nr. 118), aber noch stärker dem „weichen Stil“ verpflichtet und wohl auch etwas früher entstanden. In den weiteren Umkreis gehören die Apostel im Altar von Rheinberg (J. Achter, in: Jb. d. Rhein. Denkmalpflege XXIII [1960], Abb. 208).

Tafel 34

### 39 Leuchterengel

Dreiviertelfigur auf einem Wolkenkranz, den Leuchter auf der Rechten tragend, während die Linke den gedrehten Schaft stützt. Das Lockenhaupt ist zur Seite gewendet, die Flügel ragen schräg nach oben.

Alpengebiet, 2. Hälfte des 15. Jh.

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 46. Etwas übergangene alte Fassung: rotes Gewand, weißer Kragen, Flügel rot und blau gefiedert, der Wolkensockel blau. — Der linke Flügel ergängt.

Wohl vom Gesprenge eines Altares, wofür die Ausbildung der Unterseite des Sockels als Rosette spricht. — Für den Stil bietet sich ein Relief aus Bruneck in München als Parallele an (Th. Müller, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, München 1959, Nr. 70, S. 80).

Tafel 42

### 40 Maria aus einer Anbetungsgruppe

Die Hände andächtig erhebend kniet Maria nieder, das Haupt mit dem übergeschlagenen Tuch dem Kinde zugeneigt. Gewand und Mantel fallen glockenförmig, stauen sich am Boden und bilden einen knittrigen Bausch, der die Kniende wie mit einem Kranz umschließt.

Straßburger Meister aus dem Kreis der Molsheimer Reliefs, um 1470

Nußbaumholz, im Rücken unten ausgehöhlt, H. 64. Reste der alten Fassung: Mantel blau, Kopftuch weiß, Unterkleid rot, das Gesicht ganz ohne Bemalung.

Im Motivischen liegt der Stich L. 23 des Meisters E. S. zugrunde, der ja auch anderen oberrheinischen Bildschnitzern die Vorbilder geliefert hat (E. Hessig, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935). Stilistisch aber stimmt das anmutige Bildwerk mit den von den Niederlanden (vgl. das Epitaph des Sart-des-Gelles im Musée Archéologique zu Gent: P. Rolland, *Les Primitifs Tournaisiens*, Paris 1932, fig. 15) beeinflussten Gruppen im Straßburger Frauenhaus und einigen anderen Museen überein, die 1591 vom ehem. Hochaltar der Straßburger Kartause nach Molsheim gelangt waren und entgegen dem Datierungsversuch um 1450 (J. Futterer, in: *Oberrheinische Kunst III* [1928], S. 28) jetzt wieder um 1475 angesetzt werden (V. Beyer, *La Sculpture Médiévale du Musée de l'Oeuvre Notre Dame*, Straßburg 1956, Nr. 288). Mit dem besten dieser Stücke, der Anbetung des Kindes, zeigt die Marienfigur die nächste Verwandtschaft, doch mag sie wegen der brüchigen, jedes Ausschleifen vermeidenden Faltenstauung und des ernsteren Gesichtsausdrucks etwas früher entstanden sein. Sind es doch Züge, die noch an die „dunkle Zeit“ erinnern.

Lit.: *Große Kunst des Mittelalters*, Nr. 59, Taf. 46.

Tafel 36

#### 41 Hl. Martin

Der Heilige hat das schwere, von einem knorrigem Baumstumpf gestützte Roß angehalten und wendet sich im Sattel um. Ritterlich teilt das Schwert den Mantel, der über die Schulter gezogen und mit der Linken gerafft wird. St. Martin trägt das Barett und einen gegürteten kurzen Waffenrock.

Burgund, um 1470

Kalkstein, an der Rückseite nur flach angelegt, H. 98. - B. 75. Teile von alter Bemalung: roter Mantel, das Zaumzeug dunkelrot, die Mähne schwarz. — Der ehemals rechts auf der Fortsetzung des Sockels dargestellte Bettler fehlt, der Mantel des Heiligen ist über dem Pferderücken entsprechend abgearbeitet.

Im Typus ist die Gruppe der Kirche von Arcenant, Côte d'Or, zu vergleichen (Ch. Oursel, *L'Art de Bourgogne*, Paris und Grenoble 1953, Fig. 187). Für den Stil, auch den Reichtum der Gewandsäume und die Tracht, wären ein hl. Jakobus und ein Engel aus Semur-en-Auxois im Louvre (M. Aubert, *Encyclopédie Photographique de l'Art*, Paris 1948, Fig. 151 u. 152) sowie das zum selben Umkreis gehörende Hl. Grab von Tonerre (Oursel,

Fig. 172—173) anzuführen. Ihm kommt die Martinsgruppe auch in der Brillanz der Ausführung gleich.

Tafel 38 u. 39

#### 42 Muttergottes mit Engeln

Still herniederblickend, das Kind über der linken Hüfte, schwebt Maria auf der Mondsichel. Der Knabe faßt ihr spielend an den Hals und hat einen Apfel in der Hand. Mit zurückgewandtem Kopf und abflatternden Gewändern fliegen zwei Engel herbei und greifen seitlich in den bauschigen Mantel der Jungfrau.

Franken, um 1480

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 100. — Die ursprüngliche Fassung etwas übergangen: blau gefütterte goldene Mäntel, rote Kleider und goldenes Haar. Das Szepter, einige Zacken der Krone sowie die Engelsflügel fehlen.

Mittelgruppe eines Hängeleuchters und stilistisch einem hl. Abt und besonders einem Relief der Beweinung Christi in München verwandt (Th. Müller, *Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums*, München 1958, Nr. 167 u. 168). Im weiteren Umkreis sind noch eine thronende Muttergottes aus dem Germanischen Nationalmuseum und ein Michael in der Nürnberger Lorenzkirche zu nennen (H. Höhn, *Nürnberger gotische Plastik*, Nürnberg 1922, Abb. 58 u. 59), die alle den Zusammenhang der schönen Leuchtermadonna mit der Nürnberger Holzbildnerei der Spätgotik erkennen lassen.

Tafel 35

#### 43 Hl. Barbara

Die Heilige lehnt sich mit dem Rücken rechts an ihren Turm und hebt die Augen von dem offenen Buch in ihrer Linken. Die Rechte hält den Kelch.

Mecheln, um 1480

Eichenholz, im Rücken flach, H. 36. — Ursprüngliche Fassung: blau gefütterter goldener Mantel, silbernes Untergewand mit goldener Borte, Haar und Krone gold; hell schimmerndes Inkarnat. — Auf dem Rücken eingebraunt das Mechelner M.

Für den Typus sind die Statuetten von Kirchlinde bei Dortmund (W. Godenne, *Préliminaires à l'Inventaire Général des Statuettes d'Origin Malinoise*, in: *Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines LXII* [1958], Abb. LXXI) und des Musée Marmottan in Paris (Go-



denne, Abb. XI) zu vergleichen. Die letztere ist, wie gleichfalls eine hl. Margarete im Louvre (Godenne, Abb. XIV), auch stilistisch verwandt. Das schwere Faltengehänge und die breit von Stegen umrahmten weiten Faltentäler erscheinen dort wieder.

Tafel 40

#### 44 Maria von einer Verkündigungsgruppe

Beim Anruf des Engels hat die Jungfrau sich von dem Buche gewendet, das offen auf dem Pulte liegt. Die Linke ruht noch auf, demütig ist der Blick gesenkt, die Rechte hebt zum Gruße an. Wie eine Raumschale bauscht der Mantel sich um die schlanke Gestalt und weich fließt das Haar über die Schultern herab.

Niederrhein, um 1480

Eichenholz, rückseitig ausgehöhlt, H. 83. — Ohne Fassung. In dem Faltenlauf des Mantels ein Stück eingesetzt, eine Maßwerkarkade ausgebrochen. Die noch spärlich auftretenden Knitterfalten wie auch die Stofffülle zeigen die zeitstilistische Nähe zu der Klever Chorgestühlsbildnerei von 1474 (F. Witte, Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein III, Berlin 1932, Taf. 193 ff.). Enge Übereinstimmungen bestehen zu den hll. Barbara und Katharina in Kranenburg (E. Lühgen, Die niederrheinische Plastik, Straßburg 1917, Taf. XXXIV) sowie zu der Muttergottes aus der ehem. Slg. Kramer in Kempen (Lühgen, Taf. XXVI), während eine Muttergottes im Gocher Steintor dieselbe Hand verrät. In den Umkreis wird wohl auch eine Münchener Madonna zu rücken sein (Th. Müller, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, München 1959, Nr. 115).

Lit.: Katalog „Unsere Liebe Frau“, Aachen 1958, Nr. 22, Taf. 54.

Tafel 37

#### 45 Hl. Georg

Gerüstet tritt der Heilige auf den Drachenleib und stößt die Lanze federnd in den Kopf des Ungeheuers. Gelocktes Haar umrahmt das volle Haupt, das ein geflochtenes Kränzlein krönt.

Altbayern-Oberschwaben, um 1480

Lindenholz, vollrund geschnitzt, H. 96. — Unter dem entfernten Ölanstrich kamen beträchtliche Reste der ursprünglichen Fassung zum Vorschein. Kleinere Beschädigungen, die Lanze erneuert.

In den schlanken Proportionen und der fast gelenklosen Beweglichkeit verwandt mit einem Münchener Sebastian, in dem Th. Müller ein Früh-

werk des Untermensinger Altarmeisters sieht (Th. Müller, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, München 1959, Nr. 54, Abb. S. 61). Andere Züge weisen jedoch nach Oberschwaben, wo für das runde Gesicht und die Haarbehandlung ein hl. Michael aus dem Stuttgarter Landesmuseum zu vergleichen wäre (J. Baum, Deutsche Bildwerke, Stuttgart u. Berlin 1917, Nr. 101 m. Abb.).

Tafel 73

#### 46 Stehende Muttergottes

Anmutig umfaßt die Linke das unbekleidete Kind, das eine Birne hält und zierlich mit der Zehe spielt. Die Mutter stützt das andere Füßchen mit der Rechten, um die der knittrige Mantel sich bauscht.

Wien, um 1490

Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt, H. 105. — Vorzüglich erhaltene Fassung: blaugefütterter goldener Mantel, grünes Kleid, rotes Mieder, Haar und Krone gold, roter Schuh. — Der linke Arm des Kindes fehlt, einige Zacken der Krone beschädigt. Aus der Wiener Nachfolge des Nikolaus Gerhaert von Leyden und den Chorfiguren der Hofburgkapelle nahestehend (Österreichische Kunsttopographie XIV, Abb. 13-24): vergleichbar in Mantelwurf und Gesicht vor allem die weibliche Heilige dort (Abb. 17) und der etwas spätere Marienod von Herzogenburg (K. Oettinger, Anton Pilgram, Wien 1951, S. 91. — Katalog „Altdeutsche Kunst im Donauland“, Wien 1939, Abb. 16). E. Fischel (Nikolaus Gerhaert und die Bildhauer der Spätgotik, München 1944, S. 75) hat dem wahrscheinlich aus Straßburg kommenden Meister des Burgkapellenzyklus ein umfangreicheres Oeuvre zuzuschreiben versucht. — Das Motiv des mit der Zehe spielenden Kindes taucht im Umkreis des Nikolaus Gerhaert bei den Madonnen von Hangenbieten-Glöckelsberg im Elsaß und von Erbach im Freiburger Augustinermuseum auf (E. Hessig, Die Kunst des Meisters E. S., Berlin 1935, Taf. 30b u. c, Taf. 32b).

Tafel 52 u. 53

#### 47 Anna Selbdritt

Die Jungfrau hat sich auf dem niedrigen Lehnstuhl niedergelassen und hält das segnende Kind in den Armen. Streng ragt dahinter die Gestalt der Mutter Anna mit dem Buch in der Linken auf.

Niederrhein, um 1490

Eichenholz, zum Teil vollrund geschnitzt, H. 80. Spuren des alten Kreidegrundes. — Das rechte Beinchen des Kindes, die linke Hand Mariens,

einige Zacken ihrer Krone und die rechte Hand von St. Anna fehlen; Krabben und Wimperge des Thrones beschädigt; einige Ausstückungen.

Der Typus ist wohl in Italien entstanden, wo er sich z. B. auf einem Gemälde des Cosimo Roselli von 1471 findet (B. Kleinschmidt, Die Heilige Anna, Düsseldorf 1930, Abb. 164), doch bringt die niederländische Holzbilderei ihn besonders häufig, etwa in einer Gruppe des Erzbischöflichen Museums zu Utrecht (J. J. M. Timmers, Houten Beelden, Amsterdam u. Antwerpen 1949, Abb. 95). Dort liegen auch die stilistischen Voraussetzungen, vor allem im Umkreis des Adriaen van Wesel (Timmers, Abb. 87 ff.), während die weichfließenden Gewänder mit den breitrückigen Faltenstegen am Niederrhein ihre Parallelen haben, so in einer Heiligen aus der Sammlung Langenberg zu Goch (E. Lühgen, Die niederrheinische Plastik, Straßburg 1917, Taf. XXXVI, 3).

Tafel 43

#### 48 **Ausschnitt aus einem Martyrium der Zehntausend**

Auf einem schmalen, durch die niedrige Bergwand des Ararat hinterfangenen Rasensockel treten links einer der beiden Kaiser der Legende, Hadrian oder Antoninus, und drei Schergen auf. Rechts drei von Dornen aufgespießte, nur mit Lendentüchern umhüllte Martyrer der Zehntausend mit ihrem Anführer, dem hl. Achatius, der in bischöflicher Gewandung am Boden liegt und dem ein Scherge das Auge durchbohrt.

Flandern, Ende des 15. Jh.

Nußbaumrelief, H. 21 — B. 46. Alte Fassung, einige Risse und kleinere Beschädigungen.

Aus einem wohl Antwerpener Schnitzaltar und beispielsweise einer Reliefgruppe der Kreuztragung in Amsterdam vergleichbar (W. Vogelsang, Die Holzskulptur in den Niederlanden II, Utrecht 1912, Taf. XIII).

Tafel 70

#### 49 **Geburt der Maria**

Mutter Anna liegt auf dem baldachinüberfangenen, schräg in der tonnengewölbten Wochentube stehenden Kindbett und nimmt die Neugeborene aus den Händen einer jungen Magd entgegen. Am Fußende weist Joachim auf die Szene hin, während im Vordergrund die Hebamme und eine zweite Dienerin eine Windel auswringen.

Südtirol, Werkstatt-Umkreis des Hans Klokner, um 1500

Lindenholzrelief, H. 86 — B. 54. Urgefaßt.

Dem brüchigen Faltenwerk nach in den Umkreis des Brixener Pacher-Schülers einzuordnen, dessen Montaner Altar in Trient heranzuziehen wäre (N. Rasmus, Arte Medioevale nell'Alto Adige, Bozen 1949, Abb. 135). Wohl aus der gleichen Werkstatt ein Relief der Darbringung im Tempel in München (Th. Müller, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, München 1959, Nr. 72, S. 88).

Ehemals Sammlung G. Salomon, Berlin.

Lit.: M. Friedländer, Deutsche und niederländische Holzbildwerke im Berliner Privatbesitz, Berlin 1904, Nr. 95.

Tafel 44

#### 50 **Flucht nach Ägypten**

In fast frontaler Haltung sitzt die Muttergottes auf dem Esel, das Haupt dem gewickelten, steil in den rechten Arm gelehnten Kinde zugewandt. Schwer fällt der Mantel von Kopf und Schultern bis über die Füße herab, die linke Hand greift in den Saum, der halbkreisförmig das Kind unterfängt.

Normandie, um 1500

Eichenholz, im Rücken ausgehöhlt, H. 108. — Reste der ursprünglichen Bemalung: Untergewand rot, Mantel blau mit rotem Futter, Haare und Gürtel vergoldet.

Für den Typus der Gruppe, zu der am normannischen Herkunftsort noch eine Josepfsfigur gehört hat, vgl. die Stücke im Rijksmuseum (Beeldhouwkunst I, Amsterdam 1957, Nr. 17 u. 19) und im Emmericher Waisenhaus (Katalog der Jahrtausendausstellung, Köln 1925, Taf. 40). Ihre herbe Schönheit gewinnt sie aus der Geschlossenheit der Formen.

Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Nr. 66, Taf. 63.

Tafel 47

#### 51 **Hl. Rochus**

Der Heilige ist als Pilger angetan und rafft über dem vorgestellten linken Bein das Gewand hoch, um sein Gebrechen vorzuweisen. Ein maßstäblich kleinerer Engel im fransenbesetzten Chorrock tritt an seine Seite und hält ihm ein Spruchband entgegen. Das Haupt bedeckt ein Hut mit Nackenschirm, der kurze, vorn zusammengehaltene Mantel legt sich weit um die Schultern und fällt über die ausgestreckte Linke herab, die den — verlorenen — Pilgerstab hielt.

Niederrhein, um 1500

Eichenholz, vollrund geschnitzt, H. 95. — Ohne Fassung. Der Sockel an einigen Stellen beschädigt. Die in Umriss und Gesten ausgewogene Gruppe hat ihre stilistischen Entsprechungen, auch der etwas melancholischen Stimmung, in Statuen einer Barbara, einer Anna und einer Lucia aus dem Dom zu Xanten (F. Witte, Tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein II, Berlin 1932, Taf. 191). F. Witte (I, S. 164) hat sie dem Klever Bildschnitzer Dries Holzhuys zugeschrieben, für den aber nur die Madonna von 1496 aus der Xantener Anbetung der Könige gesichert ist.

Tafel 51

### 52 Stehende Muttergottes

In rauschende Gewänder gehüllt, hält die Jungfrau das unbedeckte Kind auf ihrer Linken vor sich hin. Es greift im Spiele nach dem Szepter. Mariens Mantel bauscht sich unter ihrer Rechten aus, zieht sich schräg hinan und bildet eine große Kurve um das durchgedrückte rechte Knie.

Meister Paul von Leutschau, um 1510

Lindenholz, Rückseite ausgehöhlt, H. 98 (ohne Krone). Vorzüglich erhaltene erste Fassung: die blaugefütterten Gewänder in strahlendem Gold, Haare braun. — Ursprünglich auf einem Halbmond stehend, der mit dem unteren Gewandsaum abgearbeitet wurde (Verwitterungsschäden?), wodurch sich die heute etwas gedrunghenen Proportionen erklären. — Krone, Szepter und rechte Hand Mariens sind ergänzt.

Aus einer Schloßkapelle bei Tarnow unweit von Krakau und von J. Baum (Gutachten von 1954) als eigenhändige Arbeit des Veit Stoß bezeichnet. Doch läßt das bedeutende Bildwerk sich eher dem Oeuvre des unter Stoß'schem Einfluß in Krakau tätigen Leutschauer Meisters Paul einreihen, das O. Schürer und E. Wiese zusammengestellt haben (Deutsche Kunst in der Zips, Brünn, Wien und Leipzig 1938, S. 195). Es ist dem reifen Werk dieses Bildschnitzers, vor allem dem Hochaltar von 1508 in der Jakobskirche zu Leutschau und der hl. Margarete zu Mühlenbach (Schürer u. Wiese, Abb. 261 u. 269) nicht nur wegen seines brüchig-geschwungenen Gewandstils und des lieblichen Gesichtstypus, sondern auch in Einzelmotiven wie dem durchgesteckten, in einem Fächer endenden Mantelzipfel unmittelbar an die Seite zu rücken.

Farbtafel 1

### 53 Hl. Katharina

In gezielter Wendung hatte die Heilige das Schwert in das Haupt des Kaisers Maxentius ihr zu Füßen bohrt. Die Linke hält das auf-

geblätterte Buch. Modisch schmiegt sich das gegürtete Kleid um die schlanke Taille, um in großem Schwung bis auf den Sockel zu fallen. Die Ärmel hängen weit herab, das Haupt ziert eine Haube.

Brüssel, um 1510

Eichenholz, vollrund geschnitzt, H. 76. Ohne Fassung. — Die Rechte mit dem Schwert ist in Verlust geraten.

Typus und Stil kehren in Brüsseler Arbeiten um die Jahrhundertwende wieder, unter denen beispielsweise eine hl. Katharina und ein hl. Michael in Amsterdam zu nennen wären (W. Vogelsang, Die Holzskulptur in den Niederlanden II, Utrecht 1912, Taf. XXVI). Ähnlich posierend auch eine weibliche Figur von einer Beweinung Christi in Berlin (Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Berlin u. Leipzig 1930, Nr. 8071).

Tafel 50

### 54 Geburt Christi

Links unter dem schützenden Stalldach kniet die Jungfrau und betet das Kind in der strohgeflochtenen, von zwei Engeln umgebenen Krippe an. Ihr gegenüber hielt Joseph wohl eine Kerze in den schützenden Händen. Von beiden Seiten kommen Hirten herbei, der vorderste rechts mit dem Dudelsack. Über dem Dach das von Bäumen und Blumen belebte Land mit der Herde.

Südtirol, um 1510

Holzrelief, H. 59 — B. 52. Ungefaßt. — Der Grasso-sockel etwas abgearbeitet, die Flügel des vorderen Engels und das Mundstück des Dudelsackes fehlen.

Anscheinend das Mittelstück eines kleineren Altars. Faltenstil und Gesichter weisen nach Südtirol oder doch jedenfalls in ein oberitalienisch-deutsches Grenzgebiet.

Tafel 25

### 55 Anna Selbdritt

Die Mutter Anna steht in reich fallendem Gewand auf einem Rasensockel und hält den Knaben auf ihrer Rechten. Mit beiden Händen greift er nach dem Apfel, den ihm die Jungfrau auf dem linken Knie der Mutter darbringt.

Allgäuer Umkreis des Jörg Lederer, um 1515

Lindenholz, vollrund geschnitzt, H. 69. Etwas übergangene alte Fassung: Anna in grüngefüttertem rotem Kleid und weißem Schleier, Maria in

blauem Mantel mit Goldborte. — Die Fingerspitzen an der linken Hand des Kindes fehlen, das Schleierende Annens ist unterhalb ihrer Rechten abgebrochen und ergänzt.

Das bewegte Faltenspiel mit den wellig gebrochenen Gewandstegen weist die Gruppe in den Werkstatt-Umkreis des Kaufbeurer Bildschnitzers Jörg Lederer, neben dessen Altar in der Gottesackerkapelle zu Hindelang insbesondere auch das Münchener Geburtsrelief zu vergleichen wäre (Th. Müller, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, München 1959, Nr. 252, S. 247).

Tafel 62

### 56 Hl. Sebastian

Den rechten Fuß schräg vorangestellt, das Lockenhaupt nach oben gerichtet, steht der Heilige angelehnt an einen Baumstumpf. Der rechte Arm ist hoch gewinkelt und an einen Ast gebunden, die Linke rafft den locker umgehängten Mantel, die Blöße zu bedecken.

Ulm, um 1515

Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt, H. 84. Reste der alten Fassung: blaugefütterter goldener Mantel, grüner Rasensockel. — Die Finger der rechten Hand und die Zehen des rechten Fußes sind abgebrochen.

Innerhalb der Ulmer Holzbildnerei der späten Werkstatt des jüngeren Syrlin zuzuzählen und besonders dem Roter Altar von 1513 im Historischen Museum von Mannheim verwandt (G. Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Reutlingen 1927, S. 183, Abb. 202), wo die tief unterhöhlten und schattensammelnden Gewandfalten ganz ähnlich wiederkehren.

Tafel 64

### 57 Hl. Joseph

Der Nährvater ist in die Knie gesunken und hält die Hände betend auf der Brust gekreuzt. Der Mantel legt sich schalenförmig um die Gestalt, die Schultern bedeckt ein kurzer Umhang mit Kapuze.

Südtirol, um 1520

Zirbelholz, vollrund geschnitzt, H. 109. — Ursprüngliche Fassung: blaugefütterter goldener Mantel, schwarze Stiefel, blauschwarzes Haar, dunkles rötliches Inkarnat. — Der untere Saum des Schultermantels war ganz mit Holzknöpfchen besetzt. Einige Finger abgebrochen.

Von einer Anbetung des Christkinds. — Die stark oberitalienisch beeinflusste Figur hat ihre Entsprechungen im südlichen Tirol, z. B. in einem

hl. Bartholomäus zu Teis, der einen ähnlichen bis an die Grenze des Grimassenhaften getriebenen Realismus zeigt (N. Rasmo, *Arte Medioevale nell' Alto Adige*, Bozen 1949, Abb. 183).

Tafel 46 u. 48

### 58 Hl. Elisabeth

Ausladend im Kontrapost weist die Heilige Fahne, Henkelkrug und Geldstück vor. Das Gesicht ist von Zöpfen umrahmt. Ein gefältelter Einsatz, Bordüren am Kragen, reiche Zier an Brust und Ärmeln, Gürtel, Schärpe und Halsband geben dem Kleid das kostbar-modische Gepräge.

Flandern, um 1520

Eichenholz, vollrund, im Rücken aber nur angelegt, H. 106. Von der Fassung sind Spuren noch erkennbar. Die Finger der rechten Hand und ein Stück des rechten Zopfes ergänzt.

Der Typus ist in den Niederlanden heimisch, wie etwa die hll. Gudula und Katharina des Museums Meyer van den Bergh (M. Konrad, *Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant*, Berlin 1928, Taf. 74 u. 75) oder eine Magdalena bei Baron de Decker zeigen (J. de Borchgrave d'Altena, *Des Caractères de la Sculpture Brabançonne*, Brüssel 1934, fig. 54; vgl. auch figs. 57, 59, 60). Am Niederrhein hat insbesondere Heinrich Douvermann ihn abgewandelt (vgl. den Crispinusaltar von Kalkar: F. Witte, *Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein IV*, Berlin 1932, Taf. 330—331).

Ehemals Coll. F. Spitzer, Paris, wo die Figur mit zwei weiteren aus dem gleichen Zyklus vereinigt war (Katalog von 1893, Nr. 779—780, Pl. XXIV); dann Slg. Thewalt in Köln und anschließend in Berliner Privatbesitz. Lit.: P. Chevalier u. Ch. Mannheim, *La Collection Spitzer*, Paris 1893, Nr. 781, Pl. XXIV. — *Große Kunst des Mittelalters*, Nr. 74, Taf. 60.

Tafel 68

### 59 Ein Paar Engel

Im Fluge aufsteigend löst der rechtsgewendete Engel sich aus seinem Gewand, das absteigende Gegenstück hinterfängt der brüchig geschwungene Mantel wie ein Segel. Beide Gestalten sind gefiedert, strecken die Hände vor und blicken den Betrachter an.

Niederösterreich, um 1520

Zirbelholz, vollrund gearbeitet, H. 84 bzw. 80. Ursprüngliche Fassung: bei dem aufsteigenden Engel der Mantel rot, bei dem absteigenden blau; die Flügel erneuert.

Aus einer Krönung oder Himmelfahrt Mariens oder auch einer Aegyptiaca (Mittelgruppe von T. Riemenschneiders Münnerstädter Altar, vgl. Th.

Müller, Bildwerke, Nr. 131). Im Stil verwandt den niederösterreichischen Bildwerken aus dem Umkreis der Meister von Mauer und Zwettl (K. Oettinger, Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951).

Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Nr. 73.

Tafel 54 u. 55

## 60 Apostel

Ruhig dastehend weist der Apostel das aufgeschlagene Buch in der Linken vor, die andere Hand umfaßte das Attribut. Wellig fällt der scharf umrandete Bart auf die Brust herab, die Stirn liegt in Falten, die Augen sind gesenkt. In breitwulstig - parallelen Schüsselfalten spannt sich der Mantel über den Leib.

Niederbayern, um 1520

Lindenholz, im Rücken ausgehöhlt, H. 109. Ohne Fassung. Das Attribut, vielleicht die Keule des Judas Thaddäus, ist in Verlust geraten, die Zehen des rechten Fußes fehlen.

Der Gewandstil zeigt die charakteristisch niederbayerischen Züge des Leinberger-Umkreises, die den Apostel mit einem hl. Sebastian und den Halbfiguren von zwei Heiligen in Berlin verwandt erscheinen lassen (Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Berlin u. Leipzig 1930, Nr. 7836, 8188 u. 8189).

Tafel 56

## 61 Stehende Muttergottes

Voll Anmut hat die Jungfrau sich zur Seite geneigt und einen Fuß auf die Mondsichel gesetzt. Die Rechte stützt das Kind, das spielend einen Apfel hält und lebhaft nach der Mutter Krone greift. Der Mantel staut sich unter reichem Lockenhaar und wird geziert gerafft.

Umkreis des Meisters von Mauer, um 1520

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 51. Etwas übergangene Fassung: Gewand rot, Mantel blau mit goldenen Borten, Gürtel, Krone und Apfel des Kindes gold, Windeltuch weiß.

Wie wohl auch die nahestehende Madonna aus der Pfarrkirche von Hernstein (Katalog „Die Gotik in Niederösterreich“, Krems-Stein 1959, Nr. 207, Abb. 17) ist die Statuette einem selbständigen Meister im Umkreis des niederösterreichischen Bildschnitzers von Mauer zuzuordnen. Zu dessen Wiener Valentinsaltar von 1512—13 (K. Oettinger, Anton

Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan, Wien 1951, Abb. 149) sind in der bewegt-knittrigen Faltensprache, der lockeren Haarbehandlung und dem länglichen Gesicht Beziehungen vorhanden, während die gedrehte Haltung des Hauptwerk des Meisters den Marienaltar von 1513—16, ankündigt, der die „manieristische“ Richtung der Spätgotik vor Augen führt. Eng verwandt sind weiterhin zwei Marienfiguren aus Privatbesitz und dem Stroh-Hof in Budweis (F. Bucina, Gotische Madonnen, Prag 1958, m. Abb.).

Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Nr. 72, Taf. 55.

Tafel 59 u. 61

## 62 Stehende Muttergottes

In der Hüfte ausschwingend, trägt die Jungfrau das Kind auf dem linken Arm. Steilkurvig strafft sich eine Mantelbahn hinab zu dem kleinen Mond, auf den der Fuß des Spielbeins tritt. Wie ein Teppich fällt das Haar vom gekrönten, leicht zur Seite geneigten Haupt mit dem asymmetrisch abflatternden Kopftuch über den Rücken herab.

Wohl Sixt von Staufen, Freiburg, um 1520

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 23,5. — Ungefaßt, beide Arme des Kindes, ein Teil seines Fußes und ein paar Zacken der Krone fehlen.

Die sternenförmige Plinthe läßt ebenso wie die Bearbeitung des Rückens erkennen, daß es sich um das frei aufgestellte Mittelstück wohl eines Hängeleuchters handelt. Während G. Habich die Statuette einem „höchst individuellen ober- oder mittelhheinischen Meister“ zuwies, datierte H. Wilm sie um 1490—1500 und wollte in ihr ein Frühwerk des H. Wydyz erkennen. Weit näher scheinen jedoch in motivischer (das abrupt aus dem Mantel hervorstoßende Spielbein, die Haltung des Kindes) und in formaler Hinsicht (der trotz der Schwingung und des Faltenreichtums bewahrte feste Kern, das Jesuskind mit dem großen Kopf) sowie im Gesichtsausdruck die Schutzmantelmadonna und die Putten in dem für Sixt von Staufen verbürgten, zwischen 1522—24 entstandenen Altar des Freiburger Münsters zu kommen (vgl. M. Meier, Zwei Werke des Sixt von Staufen, in: Festschrift W. Noack, Konstanz u. Freiburg 1958, S. 118). Der Zuschreibung steht nur entgegen, daß gesicherte Kleinbildwerke des Künstlers bisher nicht bekannt geworden sind.

Ehemals Slg. Dr. H. Wilm, München.  
Lit.: H. Wilm, Die gotische Holzfigur, Stuttgart 1944, S. 149, Abb. 10—113. — Große Kunst des Mittelalters, Nr. 76, Taf. 58.

Tafel 60 u. 63



Kat. Nr. 62 (Rückansicht)

### 63 Hl. Christophorus

Einen knorrigen Ast in der Hand, trägt der Riese das Christkind auf der linken Schulter. Es hat sein Kleidchen geschürzt und hält sich an der Stirnbinde des Heiligen fest, dessen Mantel sich bauscht während die Linke Gürtel und Brotbeutel umfaßt.

Niederbayern, um 1520

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 126. Umfangreiche Teile der alten Fassung erhalten: blaues Untergewand, zinnoberrotgefütterter goldener Mantel, schwarzer Bart.

Der geblähte Faltenstil weist das Werk in den weiteren Umkreis des Hans Leinberger, wie etwa den Moosburger Hochaltar oder den Jakobus d. Ä. im Bayerischen Nationalmuseum (G. Lill, Hans Leinberger, München 1942, Abb. S. 45 u. 213), während die pralle Körperlichkeit auf den Landsberger Stephan Rottaler hinweist (Ph. M. Halm, Studien zur Süddeutschen Plastik II, München 1927, S. 118), vor allem auf dessen hl. Andreas in München (Th. Müller, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, München 1959, Nr. 227).

Tafel 49

### 64 Maria einer Verkündigung

Demütig hat sich die Jungfrau zur Seite gewendet und die Rechte auf die Brust gelegt; die Linke hält das geschlossene Buch. Das

Kopftuch flattert asymmetrisch, das volle Antlitz umspielt ein Lächeln. Knittrig und in Wellensäumen über den Sockel fallend legt sich der Mantel um das breitgefältelte Kleid.

Meister Jacob von Koblenz, um 1520

Tuffstein, vollrund gearbeitet, H. 111. — Ohne Bemalung. Geringfügige Bestoßungen am Sockel und der über den linken Arm gezogenen Mantelfalte.

Kommt aus der Koblenzer Gegend und ist dem Meister Jacob zuzuweisen, dem dort ansässigen Schüler Hans Backoffens, der an Mosel und Rhein tätig war (H. Kahle, Studien zur mittelrhein. Plastik d. 16. Jhts., Bonn 1939, S. 56). Innerhalb seines Werkes geht die Verkündigungsmaria mit dem Grabmal des 1519 verstorbenen Hermann Hellingk an der ehem. Klosterkirche Niederwerth überein (E. Kubach, F. Michel, H. Schnitzler, Die Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz, Düsseldorf 1944, Abb. 294). Das 1523 geschaffene Epitaph Ottos von Breitbach im Kreuzgang des Trierer Domes (N. Irsch, Der Dom zu Trier, Düsseldorf 1931, Abb. 186) zeigt dagegen bereits renaissancehafte Züge.

Tafel 65

### 65 Grablegung Christi

Vor der Grabeshöhle, über der sich in flacherem Relief das belebte Golgatha und die Mauern von Jerusalem erheben, betten die Gottesmutter, Joseph von Arimathia und Nikodemus den Leichnam des Herrn. Hinter den kräftig reliefierten Hauptpersonen treten mit gleichem Maßstab die beiden Marien und der Lieblingsjünger in schmerzvollen Gebärden sowie in der Haltung einer antiken Klagefrau Maria Magdalena hervor.

Victor Kayser, um 1525

Solnhofener Kalksteinrelief, H. 89 — B. 85. — Die untere, wohl aus einem eigenen Werkstück gearbeitete Hälfte mit der Darstellung des Sarkophages fehlt. — Aus Stadtamhof b. Regensburg stammend. —

Die klassisch gebaute Szene geht auf eine Plakette des oberitalienischen (paduanischen?) Metallgießers Moderno zurück (E. F. Bange, Die ital. Reliefs und Medaillen im Berliner Museum II, Berlin 1922, Nr. 456, Taf. 48), die ihrerseits die weit zurückreichende Überlieferung des italienischen Grablegungs- und Beweinungsbildes (Mantegna, Perugino, Raffael) voraussetzt. Modernos Plakette ist gleichfalls für ein Holzrelief im Stuttgarter Museum (J. Baum, Bildwerke des 10.—18. Jh., Stuttgart u. Berlin 1917, Nr. 155) sowie für das Grabmal des Erzbischofs Jakob von Baden aus der Koblenzer St. Florinskirche, jetzt in Baden-Baden, vorbildlich (F. Michel, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Koblenz, Düsseldorf 1937, Abb. 35). Als Grabmalschmuck dürfte auch die Platte der Slg.

Schwartz gedient haben. — Nach Material und Stil ein Werk des Augsburger Bildhauers Victor Kayser (um 1502—1552/53), der das spätgotische mit italienischen Elementen durchsetzte Erbe Adolf Dauchers in einen extremen Manierismus steigerte. Sein Relief des Abschieds Christi von der Mutter im Bayer. Nationalmuseum (Th. Müller, Abb. 286) ist am nächsten verwandt; es zeigt dieselbe kalligraphisch-ornamentale Bildung der Falten und Haarsträhnen, und auch die Bildwirkung ist infolge der gedrängten Figuren ähnlich gespannt.

Lit.: Ph. M. Halm, Zur Frührenaissance Süddeutschlands, in: Kalender Bayerischer und Schwäbischer Kunst 1918, S. 7 m. Abb. — H. Kahle, Studien zur mittelh rheinischen Plastik des 16. Jhts., Bonn 1939, S. 62. — Th. Müller, Die Bildwerke des Bayer. Nationalmuseums, München 1959, S. 276.

Tafel 45

### 66 Hl. Katharina

Die Heilige setzt den Fuß auf den Nacken des Kaisers, dessen Philosophen sie im Streitgespräch überwunden hat. Das goldschimmernde, reich mit Bordüren geschmückte Kostüm trägt sie enggeschnürt. Sie hält ein Chorbuch vor sich hin, die Rechte hatte das Henserschwert ergriffen.

Mecheln, um 1520—30

Lindenholz, im Rücken flach, H. 34,5. — Alte Fassung: Gewänder golden mit wenig Silber, grau und blaugestreiftes Futter, sparsames Rot und Blau an Kopftuch und Turban, das Inkarnat von porzellanhafter Feinheit. Die rechte Hand fehlt. — Buchstaben am Gewand und am einzeln gearbeiteten Sockel. Mechelner Marke auf der Rückseite; ein M, wohl die Werkstattmarke, auf der Raute des Gehänges; am Sockel das Monogramm des Vergolders J S mit einem ankerartigen Zeichen in der Mitte.

Besonders zierliches Beispiel einer Mechelner Statuette. Parallelen für eine Vergoldermarke am Sockel bei einer Madonna und einer hl. Margarete in Berlin (Godenne, Nr. LXII u. LXIII). Die jetzt verlorene bleigegossene Krone, wie sie verschiedene noch im alten Hortus Conclusus stehende Mechelner Figürchen tragen (Godenne, Nr. XXX—XXXII, XXXIV), und das Szepter des Kaisers sind auf einer älteren Photographie noch zu sehen (Rheinisches Bildarchiv, Platte Nr. 49722).

Ehemals im Diözesanmuseum von Trier.  
Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Nr. 75, Taf. 52.

Tafel 41

### 67 Zwei heilige Jungfrauen

In reichem Zeitkostüm präsentieren sich die beiden Heiligen dem Betrachter. Das Köpfchen

der einen mit kokett gesenktem Blick krönt eine ausgebauchte Haube mit Band und Kinn-tuch; der Mantel ist von der Schulter geglitten und legt sich zierlich über den linken Arm. Eine Schärpe gürtet das geschlitzte, mit Borten besetzte Kleid. Die Linke faßte ein Buch, die Rechte wohl die Märtyrerpalme. — Ein turbanartiger Kopfputz mit aufgesteckten Flechten schmückt die andere Jungfrau, die den Mantel auseinander schlägt und ihn adrett am Saum faßt. Ein Gurt liegt locker um. Die Heilige trug ein Buch.

Wohl Nordfrankreich, um 1520—30

Nußbaumholz, vollrund, wenn auch im Rücken etwas summarischer gearbeitet, H. 105 und 111. Die freigelegte, in Teilen erhaltene, auf Himmelblau, Rot und Weiß gestimmte Fassung aus der Barockzeit. Die freigearbeiteten Hände und die Attribute fehlen.

Im Kostümlichen sind niederländische und niederrheinische Arbeiten wie die hl. Elisabeth der Slg. H. Schwartz (Nr. 58), eine hl. Dorothea der ehem. Slg. Oertel (Th. Demmler, Slg. Dr. Oertel-München, Berlin 1931, Nr. 185) oder Skulpturen aus dem Umkreis des Heinrich Douvermann vergleichbar (F. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein IV, Berlin 1932, Taf. 331). Doch eher als sie scheinen die Marmorbildwerke am Grabmal Franz II. von Bretagne und der Marguerite de Foix in Nantes (M. Aubert, Gotische Kathedralen und Kunstschatze in Frankreich, Wiesbaden 1959, Abb. 332) oder die Steinfiguren aus der Schloßkapelle von Chantelle (M. Aubert, Encyclopédie Photographique de l'Art, Le Musée du Louvre, Paris 1948, fig. 172—174) die gleiche Noblesse wie die beiden Heiligen zu atmen. Damit wäre ein nordfranzösisch-niederländischer Bereich umschrieben, in den sie wohl einzuordnen sind.

Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Nr. 71, Taf. 64—65.

Tafel 66, 67 u. 69

### 68 Klagende Frau

Die modisch Gekleidete, wohl Maria Magdalena, ist zierlich in die Knie gesunken und ringt im Schmerz die Hände.

Antwerpen, um 1530

Eichenholz, H. 26, im Rücken nur angelegt. Ohne Fassung.

Aus einer Gruppe von Klagenden Frauen unter dem Kreuz oder von der Kreuzabnahme eines kleineren Antwerpener Schnitzaltars.

Lit.: Große Kunst des Mittelalters, Nr. 77.

Tafel 58

### 69 Hl. Sebastian

Mit überkreuzten Beinen steht der Heilige vor dem knorrig verschlungenen Baum. Die Blöße seines muskulösen Körpers bedeckt ein knappes Lententuch, massiges Haar legt sich wie ein Kranz um das Haupt, die Augen sind gebrochen. Der linke Arm ist auf den Rücken, der andere an einen Seitenast gebunden, die Hand zur Faust geballt.

Südtirol, um 1560

Buchsbaumholz, vollrund, H. 26,5. Ohne Fassung.

Nähert sich stilistisch einem Flügelaltar aus Kärnten in Berlin (Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums, Berlin u. Leipzig 1930, Nr. 2770, S. 289. — W. Suida, in: *Belvedere II* [1927], S. 78). Im Umkreis wäre noch der Altarschrein von Lana zu nennen (W. Froedel, *Kunst in Südtirol*, München, 1960, Abb. 91), dessen Christusfigur eine ähnliche Modellierung zeigt.

Tafel 71

### 70 Zwei Engel

Halb sitzend, halb schwebend, streckt der eine

Engel die Hände nach links aus, um sich lebhaft seinem Nachbarn zuzuwenden, der das pausbackige Köpfchen zur Seite neigt und emporschauend die Arme ausbreitet. Zierlich sind die Flügel geöffnet, die Gewänder flattern bewegt um die Beine.

Von Thomas Schwanthaler, um 1680

Lindenholz, vollrund geschnitzt, H. je 30. Ursprünglicher Bolusgrund mit Teilen der Gold- bzw. Silberfassung.

Ehemals auf der Balustrade eines Altartabernakels. — Stil und Gesichtstypus lassen die Handschrift des bedeutendsten oberösterreichischen Bildschnitzers in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erkennen. An Vergleichsstücken sind außer dem ehem. Hochaltar der St. Sebastianskirche zu Aurolzmünster b. Ried vor allem die Tabernakelengel des Doppelaltares in St. Wolfgang von 1675—76 und die Muttergottes aus dem Gmundener Hochaltar von 1678 zu nennen (H. Decker, *Barockplastik in den Alpenländern*, Wien 1943, Abb. 87, 88, 92). Nahezu wortgetreu kommen die Engel bei Meinrad Guggenbichler wieder, etwa

Kat. Nr. 70





am Speisealtar von Mondsee (Decker, Abb. 128), wo das kraftvolle Hochbarock Schwanthalers in ein weicheres Pathos gewandelt erscheint.

### 71 Hl. Urban

Mit dem Körper nach rechts ausweichend wendet der Heilige das asketische, von der Tiara gekrönte Haupt dem Buche mit dem Attribut der Trauben in seiner Linken zu. Das Pluviale fällt in einer großen Bahn über den Arm herab, wird über die rechte Hand gelegt, die den Kreuzstab faßte, und schwingt um die Figur herum. Der seitwärts vorgestellte rechte Fuß tritt über den Rand des polygonalen Sockels.

Süddeutschland, um 1700

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 32. Ursprüngliche Fassung: rotgefüttertes goldenes Pluviale, das Untergewand blauschwarz, goldene Tiara, weiße Handschuhe, der Sockel rot und weiß marmoriert.

Setzt im Typus den hl. Augustinus von 1661 an Berninis Cathedra Sancti Petri voraus (Schüller-Piroli, 2000 Jahre Sankt Peter, Olten 1950, Taf. S. 655), während die weichen Dellenfalten den Zusammenhang mit süddeutschen Bildwerken des 17. Jahrhunderts deutlich werden lassen.

Tafel 72

### 72 Engelsgruppe

Vor einer Wolke schwebend hat einer der beiden Engel die Hände vor die Brust gelegt und blickt nach links hinab, während der andere sich mit ausgebreiteten Armen über ihn erhoben hat und das Köpfchen zur Gegenseite wendet.

Werkstatt des Marian Rittinger, um 1710

Lindenholz, vollrund gearbeitet, H. 70 — B. 76. Ungewöhnlich gut erhaltene Lüsterfassung: die Wolke silbern, der rechte Engel in rotem Hemdchen mit goldener Borte und Blumenmuster, das kurze Gewand des linken Engels grün; goldene Flügel, blondes Haar. — Geringfügige Risse.

Modellierung, Gesichtstypus und Haarbehandlung kehren sehr ähnlich bei den Nischenfiguren des ehem. Hochaltartabernakels von Heiligenkreuz bei Kremsmünster, jetzt in Sattledt, sowie an den geschnitzten Rücklehnen des Gestühls von Garsten wieder, die der oberdonauländische Meister und seine Werkstatt schufen (H. Decker, Barockplastik in den Alpenländern, Wien 1943, Taf. 155—160).



Kat. Nr. 72

### 73 Madonna in der Niedrigkeit

Inmitten des Gartens auf einem brokatenen Kissen thronend hält die Jungfrau das Kind auf ihrem linken Knie. Es streckt ihr die mystische Rose entgegen und hat ein Vögelchen umfaßt. Darüber öffnet sich der Goldgrund des Himmels mit musizierenden Engeln auf Wolkenstreifen. Im Scheitel der halbrund abschließenden Tafel drei weitere Engel. Reich ornamentierte, mit Maßwerk besetzte Säume unterstreichen den weichen Linienfluß der Gewänder.

Andrea di Bartolo, um 1410—20

Malerei auf Kastienholz, H. 88 — B. 57. Maria in grügefüttertem blauem Mantel und lilafarbenem Kleid; das Kind in gelbem Kleid und rosa Mäntelchen auf weißem Wickeltuch; rotes Kissen; Engel in roten, blauen, grünen und gelben Gewändern; Inkarnat grünlich. — An beiden Seiten der Tafel ein schmaler Streifen hauptsächlich im Goldgrund erneuert, der halbrunde Abschluß anscheinend nachträglich etwas verkürzt.

Die Darstellung der „Madonna dell'Umilità“ — der demütigen Muttergottes im Gegensatz zu der thronenden Himmelskönigin — gilt als eine aus mystischem Gedankengut geborene Bildschöpfung des Sienesen Simone Martini. Der Stil zeigt die charakteristischen Merkmale des um 1389—1426 in

Siena tätigen Andrea di Bartolo, zu dessen anmutigsten Werken die Tafel gehört (Zuschreibung durch R. Oertel, 1960). Für den fließenden Linienstil sind vor allem ein Bild in württembergischem Privatbesitz (Katalog „Frühe italienische Tafelmalerei“, Stuttgart 1950, Nr. 2, Taf. 34) und die Madonna von S. Pietro in Ovile zu Siena vergleichbar, wo sich auch die mandelförmig geschnittenen Augen wiederfinden (R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting II*, Den Haag 1924, fig. 364).



Kat. Nr. 73

#### 74 Maria mit Kind

In Halbfigur beugt die Jungfrau sich herab zum Kinde, das sie auf ihrer Rechten trägt und mit der anderen Hand am Beinchen hält. Es streckt verlangend beide Arme nach dem Gesicht der Mutter aus, deren Haar bis auf den lose übergelegten Mantel herabfließt. Mit dem Windeltuch bildet der Mantel einen tiefen Bausch, dem rechts der weite Ärmel entspricht: die Folie für das zarte Spiel der Hände.

Lucas Cranach d. Ä., 1516

Ölmalerei auf Rotbuchenholz, H. 42,5 — B. 28. Rechts neben dem Haupt Mariens mit der geflügelten Schlange bezeichnet und „1516“ datiert. — Maria mit grüngefüttertem blauem Mantel und bräunlich-rottem Kleid, das Kind auf weißgrauer Windel; der Hintergrund schwarz.

Nach A. Stange (1953), M. J. Friedländer (1954) und E. Buchner (1954) ein Werk des Meisters aus der Zeit nach der niederländischen Reise, in der trotz der Aufnahme renaissancehafter Züge die Spannungen des spätgotischen Linearismus beibehalten und sogar noch gesteigert werden. In der feinfältigen Gewandbehandlung und dem noch länglichen Gesichtstypus sind die 1515 datierten Tafeln von Kremser vorausgesetzt (M. J. Fried-



Kat. Nr. 74

länder u. J. Rosenberg, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, Nr. 65 u. 66), während die Komposition bereits die Madonna der Badischen Kunsthalle (um 1518) erahnen läßt (Friedländer-Rosenberg, Nr. 80).

#### 75 Anbetung des Kindes

Auf blumigem Rasen kniet Maria nieder und wendet sich mit demütig gekreuzten Armen dem Kinde zu, das links von ihr auf Strohbindeln und der Windel am Boden liegt. Zwei Engel betreuen den Knaben, während der Nährvater mit dem Hute in der Hand die



Kat. Nr. 75

linke Seite des Bildteppichs einnimmt. Hinter der Jungfrau erhebt sich der Stall, aus dem Ochs und Esel hervorlugen. Mariens Haupt umschwebt ein Engelspaar mit der Schrift des Gloria in excelsis, links daneben öffnet sich der Blick auf das Bergland mit der Hirtenverkündigung.

Oberrhein, vermutlich Freiburg, um 1500

Wollwirkerei, H. 98 — B. 111. — Die dunkleren Teile der Zeichnung stellenweise in Wolle nachgestickt.

Am nächsten verwandt sind einige hypothetisch nach Freiburg lokalisierte Bildteppiche, unter denen die Anbetung der Hirten im Münster in erster Linie vergleichbar erscheint. Dort kommt z. B. auch das die Komposition nach oben zu abschließende Wolkenband wieder (B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters II, Wien 1926, Taf. 158).

## 76 Anbetung des Kindes

Die Jungfrau ist in die Knie gesunken, das in der rohgezimmerten Krippe auf Stroh gebettete Kind anzubeten. Helles Licht strahlt von ihm auf das umschleierte Antlitz Mariens und die sechs Engel, die sich um die Szene scharen. Rechts vom Bildrand überschritten stützt sich der Nährvater nachdenklich auf den Stab. Den Hintergrund der dreiviertelfigurigen Gruppe bildet der in Renaissanceformen dargestellte Stall, dessen verfallene Rückseite den Blick in die belebte Landschaft freigibt. Hoch im Gebälk stimmen zwei mehrfigurige Engelschöre das Gloria an, links lugen Ochs und Esel hervor.

Barthel Bruyn, d. Ä., um 1525—30

Malerei auf Holz, H. 129 — B. 77. Maria in blauem Mantel, Joseph mit rotem Mantel, blauem Unter-

gewand und Kapuze; die Engel in rosa, ockerfarbenen, grünen, roten und weißen Gewändern.

Der Bildtypus geht auf eine Vision der 1415 kanonisierten Birgitta von Schweden zurück. — Gemäß den Untersuchungen von A. Stange (1959) verweisen die souveräne Komposition, die Gesichtstypen, die Architektur motive und die zart abgestuft changierenden Farben die Tafel in die reife

Zeit des Kölner Meisters. Sie knüpft einerseits an den Essener Altar von 1522—25 an (G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, Taf. 63—69. — Katalog „Barthel Bruyn“, Köln 1955, Nr. 146 mit Abb.), weist aber andererseits auch schon auf die 1529 datierten Gemälde von Viktor und Helena im Wallraf-Richartz-Museum voraus (Wallraf-Richartz-Jb. X [1938], Abb. S. 164).



Kat. Nr. 76