

- Hanns Christoff Emerndörffer gerist,
135 Friederich Koch, Simon Leyckam, wist,
Michael Koch zu diesfer Zeit,
Valentin Teüber auch bereit,
Friederich Büchner, Vllrich Dörschlein,
Caesarius Schöll, Hanns Rauffer fein,
140 Georg Schmidt, Hanns Kopp schlofsen sich nicht aufs,
Melchior Walter vnd Johann Kraufs,
Friederich Werner vnd Jacob Bayr
gaben willig darzu ihr Steur,
Hanns Conradt Knauer zu gleicher weifs,
145 Johann Fidler mit allen fleifs,
Caspar Krautsberger: diefse nam
stehn alle auff dem Blat Lobsam.
Das thue ich auch Ehren tragn,
Wann ich ihn ihren Spruch thue sagn
150 Insonderheit zu ihrem Preifs.
Gott segne sie auff allerley weifs
Durch vnßern Herrn Jesum Christ,
Der vnßer Seeligmacher ist,
An Leib vnd Seel alls guts ein geber.
155 Difs verehrt ind Laden Wilhelm Weber.
Finis

Anno Dominj Christj 1657.

Nürnberg.

Th. Hampe.

Eine oberschwäbische Bildschnitzerschule am Bodensee.



Wenn wir uns erinnern, daß es selbst Bode nicht gelungen ist, das überreiche Material zur Geschichte der deutschen Plastik während ihrer zweiten Blütezeit im Zusammenhang mit den überlieferten Namen und Lebensnachrichten von Bildschnitzern und Steinmetzen zu einem übersichtlichen klaren Ganzen aufzubauen, und wenn wir finden — und jeder, der den Denkmälern einmal vergleichend näher tritt, wird das finden — daß nicht wenige unter diesen Meistern (nehmen wir Adam Kraft), nur deshalb als Künstler wesentlich überschätzt werden, weil man zufällig von ihnen etwas mehr als den bloßen Namen kennt, dann werden wir jeden Beitrag zur Abrundung dieses Teils unserer Kunstgeschichte dankbar hinnehmen, auch wenn er nur eine kleine Bereicherung unseres Wissens bedeutet.

Was wir hier mitzuteilen haben, betrifft zwei Hauptstücke der Skulpturensammlung des germanischen Museums, die von Bode (deutsche Plastik S. 186) kurz behandelt, im Katalog der Originalskulpturen Taf. X und XI in vorzüglichen Holzschnitten wiedergegeben sind, von denen wir den einen hier Vergleichs halber wiederholen; der andere findet sich auch bei Bode zu S. 180.

Die beiden lebensgroßen Gruppen in Holzrelief von nahezu vollen Figuren gehören zum ältesten Bestande unserer Skulpturensammlung, so daß die Mög-



lichkeit, über ihre Herkunft und Erwerbung etwas festzustellen vollkommen ausgeschlossen war. Es wäre auch sehr vergebliche Mühe, wollte man aus den Namen der dargestellten Heiligen etwa für ihren ehemaligen Aufstellungsort

den Schlüssel finden; denn die heutige Bezeichnung der unten stehenden Gruppe als S. Zosimus und Barbara und der andern aus einem bärtigen Kriegermann mit Schild und Lanze und einer vor ihm knienden Frau mit reicher Kleidung als S. Gereon und Katharina von Siena ist offenbar an der Hand eines ikonographischen Handbuchs entstanden und in ihrem Inhalt bedenklich genug. Zur Katharina von Siena würden das Kreuz in den Händen und die Wundmale wohl stimmen; aber die Heilige († 1380) war Dominikanernonne und müßte außer dem Ordenskleid auch wohl den Ring, das Zeichen ihres Gelöbnisses, tragen; S. Gereon wäre in der Gegend, der wir diese Bildwerke zuteilen müssen, eine höchst auffallende Erscheinung, und in dem Bischof werden wir wohl S. Martin von Tours erkennen dürfen, der in diesem Zusammenhang unmöglich als Reitersmann dargestellt werden konnte. Die Gestalt desselben Heiligen als Schutzpatron des Stifters auf dem Wildensteiner Altarwerk (bei Kraus badische Kunsttopographie II. S. 18) giebt dafür ein hübsches Vergleichsbeispiel.

Von all dem bleibt für uns das Wichtigste, daß der Künstler über dem allgemein Menschlichen seiner Charaktere überhaupt vergaß, sie durch umständliche Attribute genauer zu kennzeichnen; ihm war das Nebensache. Die Typen haben auch in ihrem Äußern durchaus nichts von Heiligengestalten; sie sind mit feiner Naturbeobachtung ganz realistisch, aber doch mit gutem Gesckmack aus dem Volke gegriffen. Langausgezogene, tiefe Parallelfalten mit malerisch umgeschlagenen Säumen sind die stilistische Eigentümlichkeit der auffallend reichen Gewänder, an denen der Künstler mit Schnitzmesser und Farbe den Charakter der Stoffe sowohl, wie die figurenreichen Stickereien am Mantelsaum und Halsausschnitt mit liebevoller Sorgfalt wiederzugeben bestrebt ist*). Wenn das malerische Prinzip der geschwungenen, am Saume umgeschlagenen Gewandpartien in weniger individueller Form von Veit Stofs und der Nürnberger Schule schon bis zur Manier abgewandelt worden war, so tritt uns in der eigenartigen Faltenanordnung unserer Gruppen offenbar die künstlerische Verarbeitung des Zeitkostüms des 16. Jahrhunderts entgegen, dessen Rock zu regelmäßigen parallel herabfallenden Langfalten im Bunde zusammengefaßt ist. Die Tracht giebt auch zunächst Veranlassung zu einer Fixierung des Werkes auf die Zeit um 1520: in der männlichen Kleidung bestimmt sich das am leichtesten aus dem Schnitt des Rocks und der Form des Baretts; in dem Kostüm der hlg. Barbara steigt aus einem weiten Brustausschnitt das feingefältelte Hemd bis zum Halse auf und bildet hier eine Krause, in deren Stickerei die sinnlose Buchstabenreihe A/TEMPERNCI zu erkennen ist; die faltenreichen Ärmel fallen weit vor auf die Hände; der Kopfputz der Frauen, deren Flechten gelegentlich in ein Netz zusammengefaßt, das Ohr bedecken, ist von phantastischem Reichtum; über dem Untergewand bauscht sich ein weiter, schwerfaltiger Oberrock. Wenn wir die Kostümblätter des jüngeren Holbein mit dem bauschigen, in langen Falten liegenden Oberkleid und dem mannigfaltigen Kopfputz oder einige Bilder aus der Spätzeit Bernhard Strigels als Zeugen nehmen dürfen, so scheint es, daß dieser Umschwung der Mode, welcher das Kostüm des 16. Jahrhunderts

*) Die vorzüglich zusammengestellte Bemalung in Gold und satten Farbtöneu, die den lebensvollen Ausdruck der Gesichter wesentlich erhöht, ist anscheinend seit einer Erneuerung im 17. Jahrh. unversehrt geblieben.

schuf, am raschesten und reichsten in Schwaben eintrat: daß Augsburg den übrigen Städten des Reichs im Kleiderluxus voranging, geht z. B. aus des Nürnbergers Hans Weigel Trachtenbuch deutlich hervor. Ein schwäbischer Meister, der Nördlinger Hans Schäußelein, ist es auch, dessen Holzschnittfolge von Hochzeitänzern wir untenstehenden Ausschnitt entnehmen, weil er nicht nur im Kostüm, in den über das Ohr gelegten Haarflechten und der Brautkrone, sondern auch im Gesichtstypus viel verwandtes mit unseren Figuren zeigt, nur



wenig ins Derbe übersetzt: die hohe gewölbte Stirn, die Nase mit stumpfer Kuppe, das kleine, aber kräftig vorspringende fleischige Kinn. Und da diese ganz realistisch wiedergegebenen und doch so anmutigen Gestalten sich weder in die Nürnberger und unterfränkische, noch in die oberrheinische Bildschnitzerkunst des 16. Jahrh. einreihen lassen, so durfte man sie einstweilen mit gutem Grunde als schwäbisch in Anspruch nehmen.

Nun hat Dr. E. Probst, der seit Jahren sich um die schwäbische Kunstgeschichte durch seine Beiträge Verdienste erwirbt, im Archiv für christliche

Kunst (Rottenburg 1895 Heft 1 und 2) eine stilkritisch unanfechtbare Zusammenstellung dieser Altarflügel mit zwei ähnlichen Arbeiten vorgenommen, die sich in der St. Lorenzkapelle zu Rottweil befinden. Wie die einfachen großen Linien der Komposition, die eine knieende weibliche Figur mit gefalteten Händen mit einer halb zur Seite, halb dahinterstehenden männlichen zusammenstellt und zwar so, daß die Lücke über dem Kopf der knieenden ausgefüllt wird durch ein Attribut in der Hand des Jünglings, so entsprechen auch alle Einzelheiten der



S. PICKERSGILL gez 95.

Gewandbehandlung mit den langausgezogenen Parallelfalten und den malerisch umgeschlagenen Säumen und die ruhige Milde im Ausdruck der vollen Gesichter ganz dem Charakter der Gruppen im germanischen Museum. Sie sind das einfachere, wohl auch das ältere der beiden Werke: die Gewandfalten sind noch knitteriger, haben noch nicht immer den großen ruhigen Schwung, das Gesicht nicht diese feine Durchmodellierung des Charakters, die Tracht nicht die gleiche Üppigkeit; aber auch hier wieder die merkwürdige Attributlosigkeit, die nicht eine der vier Heiligengestalten mit einiger Zuverlässigkeit benennen läßt, außer wenn das

wahrscheinlich ergänzte Messer und das aufgeschlagene Buch den prächtigen lebensfrischen Lockenkopf der rechten Gruppe trotz seiner Jugend als Bartholomäus kennzeichnet. Auch diese Reliefs, deren Bemalung leider zerstört wurde, bildeten bezeichnender Weise ohne jede Andeutung eines landschaftlichen Vordergrundes auf einfarbig bemalten glatten Altarflügeln befestigt, die Seitenstücke etwa zu einer Madonnenstatue im Mittelschrein, zu der mit anbetend erhobenen Händen die Knieenden aufschauen.

Die Identität des Meisters dieser vier ausgezeichneten Holzskulpturen festgestellt zu haben, wäre kein nennenswertes Verdienst, wenn wir dadurch nicht auch den Weg zur Quelle dieser liebenswürdigen Bildschnitzerschule gefunden hätten. Die Altarflügel in der Lorenzkapelle zu Rottweil stammen aus der Dorfkirche zu Wangen am Bodensee, unterhalb von Konstanz.

Es ist das Verdienst der lokalen Forschungen Probst's, noch eine ganze Reihe von Holzaltären und Fragmenten von solchen in oberschwäbischen Dorfkirchen und in der Rottweiler Sammlung angeführt zu haben, die alle durch die Tracht, die bildnisartigen Köpfe und die Gewandbehandlung mehr oder weniger auf die Hand oder die Werkstatt desselben Meisters hinweisen. Es sind zumeist Arbeiten, die mit den Altarflügeln von Wangen an Feinheit nicht wetteifern können; die glänzendsten Stücke der Werkstatt waren jedenfalls die Nürnberger Altarflügel, die wohl ein Auftrag eines namhaften Stifters für besonders reichlichen Verding angefertigt waren: denn die Tafeln sind nicht gemacht, wie man sonst zu machen pflegt, sondern mit grossem und besonderem Fleiss und ohne Gesellenhilfe (Albr. Dürer an Jac. Heller 1509, Thausing S. 35.) Bei gröfserer Anzahl von Figuren läfst den Meister wohl das feine Kompositionstalent im Stich, doch bleibt immer noch im Detail, besonders in den Köpfen, erfreuliches genug (vgl. den Gipsabgufs der ebenfalls aus Wangen stammenden Kreuzauffindungsgruppe im german. Museum). So haben wir also die Werke einer ausgedehnten Bildschnitzerschule von eigenartigem, anziehendem Charakter festgestellt, deren Blüte etwa in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts fällt und deren Sitz offenbar in einem der schwäbischen Städtchen nördlich vom Bodensee zu suchen ist.

Da wir zu den folgenden Untersuchungen Probst's über den Sitz dieser Schule nichts neues beizubringen vermögen, sei nur darauf hingewiesen, dafs Konstanz oder Überlingen nicht in Betracht kommen können, dafs auch für Memmingen, die Heimat Bernhard Strigels, die eingehenden archivalischen Forschungen R. Vischers im Allgäuer Geschichtsfreund 1890 keine genügenden Anhaltspunkte geben, so dafs am meisten noch für Ravensburg spricht, wo die Reformation erst spät aufgenommen wurde, und wo wir deshalb noch bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. eine ganze Reihe von Malern und Bildschnitzern thätig finden (vgl. Hafner i. d. Württ. Vierteljahrsheften 1888, S. 120),

Es ist hier nicht unsere Aufgabe, was etwa unter den Schätzen der verschiedenen Museen mit dieser schwäbischen Werkstatt in Beziehung steht, zusammenzustellen; das germanische Museum enthält weder unter den Originalskulpturen noch unter den Gipsabgüssen nennenswerte Stücke, welche dem Charakter der Bodenseeschule entsprächen. Geringe Werkstattarbeiten mögen etwa die beiden lebensgrofsen flachen Relieffiguren eines hl. Ritters mit reichem Lockenhaar, Barett und faltigem Rock (Katal. der Originalskulpturen Nr. 302) und

Katharina mit dem Schwert (Nr. 303), die von Altarflügeln stammen, hier z. Z. als nürnbergisch 1500—1510 bezeichnet sind, genannt werden; doch wissen wir einstweilen noch zu wenig, wie der Meister von Ravensburg das Einzelbild zu modellieren pflegte.

Dafs seine Art auf die Künstler Schwabens nicht ohne Einflufs blieb, kann uns vielleicht ein Holzschnitt des leicht und ohne besonders starken eigenen Charakter arbeitenden Schäußlein zeigen, (B. 38), der die Enthauptung der hl. Katharina in plastisch gedrängter Komposition und einfachem Faltenwurf giebt. Eine ganz merkwürdige Erscheinung, die wir mit der unserem Meister eigenen Art der Gewanddrappierung in Zusammenhang bringen müssen, lehren uns vier bemalte schweizerische Holzreliefs der Baseler Sammlung kennen, die wohl mit anderen Stücken aus dem Bilderkreis des Marienlebens ein Altarwerk bildeten (veröffentlicht in »Kirchliche Holzschnittwerke aus der mittelalterlichen Sammlung zu Basel« von Alb. Burckhardt 1886, Taf. XIII. bis XVI., von denen wir zwei charakteristische Ausschnitte wiedergeben). Der grofse Unterschied zwischen der geschickten Art, wie die figurenreichen Szenen in den viereckigen



Raum komponiert sind, und der handwerksmäfsig ungelenken Ausführung, hat den Herausgeber wohl mit Recht zu der Annahme geführt, dafs der Künstler gute zeichnerische Vorlagen benutzte, die er — fügen wir hinzu — am leichtesten aus der Werkstatt seines Lehrmeisters haben konnte. Die Gesichtstypen, besonders die weiblichen, sind ganz andere als die des Meisters von Ravensburg; sie sind von ächt schweizerischer, derber, fast bäuerischer Art, wenn auch nicht ohne Innigkeit und Ausdruck.

Was uns interessiert, ist die Gewandbehandlung: Maria trägt jedesmal ein bauschiges, Brust und Arme freilassendes Obergewand, dessen schwere Längsfalten nach jeder Richtung hin unnatürlich weit ausgezogen und am Ende umgeschlagen werden. Es ist die dekorative Art der Nürnberger und Rottweiler Altarflügel nur zur äufsersten Manier gesteigert; und selbst in dieser Übertreibung entbehrt die Behandlung der oben wiedergegebenen Figur der Mutter aus der Scene der Geburt Christi nicht der malerischen Wirkung. Auf dem Relief der Verkündigung ist das Gewand der am Betpult knieenden Maria höchst

unschön in zwei langen geradlinigen Falten vom Rücken hinabgeführt; am sinnlosesten wirkt aber das einmal erlernte und immer wiederholte Motiv in der Darstellung des Todes Mariae: die Madonna kniet en face in der Mitte, umgeben und gestützt von der dicht gedrängten Schaar der Jünger; von ihrer rechten Hüfte fällt das Obergewand nach links und rechts in fast geradlinigen Falten bis an den Rand der Tafel, so daß die beiden vordersten Jünger auf seinen Enden zu knieen scheinen. — Wenn über die Abhängigkeit dieser vier, wohl nicht vor 1530 entstandenen Tafeln von der schwäbischen Schule noch ein Zweifel bestehen sollte, so sei zum Schlusse nur noch auf das umgelegte Kopftuch der Maria und die Gestalt des Melchior in der Anbetung der Könige verwiesen, die übrigens wieder mit Nr. 302 des germanischen Museums nicht nur äußerlich verwandt erscheint.

Von den vollendet schönen, vornehmen Nürnberger Gruppen bis zu den manirierten ungeschickten Baseler Tafeln ist ein weiter Weg; die ganze Reihe der zwischen diesen beiden Endpunkten einer Entwicklung gelegenen Bildwerke einmal zusammenzustellen, wäre eine lohnende Aufgabe. Für uns kam es hier nur darauf an, das Vorhandensein dieser Bildschnitzerschule von selbständiger, ästhetisch entschieden bedeutender Eigenart festzustellen und auf ihre Heimat zu lokalisieren; wir kamen dabei in ein Gebiet, das bisher in der Kunstgeschichte wenig Beachtung fand, bis ihm vor kurzem Koetschau in seinen Untersuchungen über den Meister von Mefskirch einen der begabtesten und liebenswürdigsten Maler der schwäbischen Schule schenkte. Der Meister von Ravensburg, dessen Thätigkeit ungefähr in die Zeit von 1510 bis 1535 fallen mag, steht also nicht allein; wir haben sogar alle Veranlassung, den Maler und den Bildschnitzer in engen Zusammenhang zu bringen. Leider war nicht genug Vergleichsmaterial zur Hand, um den Wechselbeziehungen zwischen beider Werken nachzugehen; es genügt aber wohl, wenn ich einiges aus der Charakteristik, die Koetschau in seiner Dissertation (S. 16 und weiter S. 33) giebt, hierhersetze: Der Meister von Mefskirch liebt es, jede einzelne Figur für sich hinzustellen, sie erscheint rein äußerlich an ihren Nachbar angereicht. Die Anordnung ist streng regelmäsig, symmetrisch; er ist ein großer Psychologe in der Schilderung des Milden, Anmutigen, Friedlichen, Würdevollen, sein Talent scheidert an leidenschaftlicher Bewegung; seine runden Köpfe sind von unschuldigem Ausdruck, die Nase wird mit scharfem Rücken und kurz ansetzender stumpfer Kuppe gebildet, das Ohr liebt er durch reiches, auf Brust und Rücken herabfallendes Haar zu verdecken; die Vordergründe seiner Bilder sind wenig ausgearbeitet, enthalten nie Blumen oder sonst feines Detail.

Die Ähnlichkeit des Bischofs in der Gruppe des germanischen Museums mit dem hl. Martin des Wildensteiner Altarflügels (Kraus a. O. Taf. II) ist wohl nicht zufällig.

Nürnberg.

Karl Schaefer.