



ÜBER EINIGE NEUERWERBUNGEN DER SKULPTUREN- SAMMLUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit 2 Tafeln.)

Die umfangreiche Skulpturenabteilung des Germanischen Museums erhielt in den letzten beiden Jahren sehr erhebliche Bereicherung; die bedeutendsten Stücke, und zwar zunächst die dem Mittelalter entstammenden, sollen im Folgenden einer Besprechung unterzogen werden.

An erster Stelle ist der weniger künstlerisch als kunsthistorisch wertvolle Kruzifixus (Pl.-O. 2056, Taf. VI) zu nennen, der unter die im Jahrgang 1905 dieser Mitteilungen S. 89 ff. behandelten Frühwerke der Holzplastik einzureihen ist. Seine Erwerbung war für das Museum um so erfreulicher, als er die nur sehr lückenhaft vertretene Übergangsgruppe zwischen den Frühwerken gotischen Stils und der reifen Plastik des beginnenden XV. Jahrhunderts anschaulich vertritt. Bisher besaß das Germanische National-Museum nur einen kleinen Kruzifixus dieser kunstgeschichtlich wichtigen Epoche (Pl.-O. 308), während einerseits die Frühzeit mehrfach (Pl.-O. 33, 34, 35, 36. Vgl. Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum. 1905. S. 125 ff.), andererseits aber vor allem die Spätzeit durch ganz hervorragende Exemplare vertreten ist.

Der nackte, nur mit dem bis über die Kniee reichenden Lententuch bekleidete lebensgroße Christus hängt mit übereinander gelegten Füßen, von drei Nägeln durchbohrt, am Kreuze. Die Körpermittellinie ist eine fast gerade, nur eine ganz leichte Ausbiegung der rechten Hüfte bewirkt eine Abweichung. Das mit einem gewundenen Doppeltau, dem Dornenkranz, gekrönte Haupt, an dessen rechter Seite sich noch ein Arm des aus Eisen geschnittenen lilienförmigen Kreuzesnimbus befindet, ist ein wenig nach rechts geneigt und vorwärts gesenkt; die Arme sind durch das Gewicht des Körpers aus der Horizontalen abgelenkt. Der auffällig schmale Kopf hat lockiges Haupthaar und einen kurzen straffen Backen- und Kinnbart. In der rechten Brust befindet sich eine zackige Wunde, unter welcher, wie auch unter den Wundmalen der Füße, der Blutstrom plastisch wiedergegeben ist. Das Lententuch hat an beiden Seiten lange, reichgefältete Überschläge.

Das Material des Körpers ist Lindenholz, das des Kreuzes ist Fichtenholz.

Die Länge des Körpers Christi von der Hauptesmitte bis zu den Zehen beträgt 167 cm, die Breite der ausgestreckten Arme 154 cm. Das Kreuz hat eine Höhe von 210 cm und eine Breite von 162,5 cm.

Die Figur ist vollrund gearbeitet, aber hohl; sie scheint demnach aus Teilen zusammengesetzt zu sein, was unter der starken Übermalung im Einzelnen nicht festzustellen ist. Die Bemalung ruht auf Kreidegrund mit gelegentlicher Leinenunterlage, doch stammt die oberste Schicht zweifellos erst aus der Barockzeit: Weiß und Rot herrschen vor. Die ursprüngliche Färbung nachzuweisen war angesichts der schlechten Erhaltung der wenig von einander unterscheidbaren Farbschichten unmöglich.

Das Kreuz, das keine Grundierung besitzt, scheint einfarbig braun angestrichen gewesen zu sein; über dem Haupte Christi findet sich die Darstellung von Flammen. Die Rückseite ist flammenartig in Rot und Gelb ornamentiert.

Im Gegensatz zu der Erhaltung der Färbung ist das Holz verhältnismäßig intakt geblieben. Es fehlen nur die drei ersten Finger der rechten Hand, die vier letzten Zehen des linken und sämtliche Zehen des rechten Fußes; ferner sind noch kleinere Wurmfraßdefekte vornehmlich an den Ohren und an den Zipfeln des Lententuchs zu konstatieren. Von dem vertikalen und dem linken Arm des wohl nicht ursprünglichen eisernen Lilienkreuznimbus finden sich nur noch die angenagelten Stümpfe.

Ergänzungen lassen sich unter der späteren Farbschicht mit Sicherheit schwer nachweisen; sicher sind nur der vierte und fünfte Finger der rechten Hand hinzugefügt.

Auf der Rückseite des Kreuzesstammes findet sich die nachstehende, im Einzelnen schlecht lesbare Inschrift:

dises Crucifix ist Anno
1699 mense 7 bri aus
dem bein haislein hie
her auf S. Ulrich (?) gesetzt
warden.

(Abgesehen vom letzten Worte ist die vierte Zeile fast unleserlich).

Damit ist zweifellos der Zeitpunkt für die Fertigung des Kreuzes, sowie für die Erneuerung der Färbung des Körpers gegeben. Derselben Zeit dürfte auch wohl der eiserne Kreuzesnimbus angehören, ebenso die drei Eisennägel, die, wenigstens an den Händen, in keinen Beziehungen stehen zu den durch das Hängen aufgerissenen und verzerrten Wunden.

Die Herkunft der Arbeit steht nicht fest; sie wurde in Konstanz im Kunsthandel erworben und sollte sich gemäß den Angaben des Vorbesitzers ehemals im dortigen Dominikanerkloster, dem heutigen Inselhotel, befunden haben. Die Richtigkeit dieser Angaben war nicht nachweisbar; sie ist möglich, doch gibt die obige Inschrift zu gewissen Bedenken Anlaß. Die Nennung des Heiligen Ulrich, falls dies Wort richtig entziffert ist, würde ja in erster

Linie nach Schwaben weisen, doch ist das kein Grund, der schwerwiegender gegen die doch immerhin wahrscheinliche Herkunft aus Konstanz oder dessen Umgebung sprechen würde. Infolge der unentwickelten Stilphase läßt sich eine örtliche Zuweisung aus einem Lokalcharakter künstlerischer Art nicht vornehmen: künstlerische Stammesschattierungen finden an diesem rohen Werke noch keinen Ausdruck.

Als Entstehungszeit wird die Mitte oder die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts anzunehmen sein. Die richtige Datierung derartiger Kruzifixe ist erschwert, weil bei diesem einfachen Motiv der bei jeder mittelalterlichen Figur doch in erster Linie maßgebende Faltenstil der Gewandung nur untergeordnete Bedeutung besitzt. In den deutschen Kunstinventaren hält sich deshalb die Datierung meist in sehr weiten Grenzen und begnügt sich in der Regel mit der Feststellung des Jahrhunderts.

So viele und dem hier behandelten Exemplare künstlerisch nahestehende, oft sogar überraschend ähnliche Kruzifixe der deutsche Denkmälerbestand aufweist, so wenige datierte Stücke finden sich unter ihnen. Unter den datierten Erzeugnissen der Großplastik kenne ich kein einziges, das stilistisch mit dem Kruzifix des Germanischen Museums in enge Beziehung zu bringen wäre. Und Vergleiche mit kleinplastischen Werken, denen ganz andere Voraussetzungen zu Grunde liegen, bergen — ganz besonders dann, wenn man nicht nach den Originalen zu urteilen Gelegenheit hat — bedenkliche Fehlerquellen in sich. Trotzdem kann man allgemein wohl die Behauptung aufstellen, daß beispielsweise der Kruzifixus des Grabower Altars von 1379 in der Hamburger Kunsthalle (Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin III. Lichtwark, Meister Bertram) an Körperdurchbildung, natürlicher Auffassung, seelischer Vertiefung und Stilisierung der Stofffältelung erheblich fortgeschrittener ist als der hier behandelte. Allerdings war auch der Plastiker des Grabower Altars, mag er nun Meister Bertram heißen haben oder nicht, ein für seine Zeit hochbedeutender Künstler, was von dem Verfertiger des Konstanzer Kruzifixes wohl nicht behauptet werden darf. Ebenso ist der Kruzifix des Schrenkaltars in der Peterskirche zu München (v. Bezold und Riehl, Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Oberbayern. Tafel 170), der, vielleicht nicht mit Recht, auf 1376 datiert wird, wesentlich entwickelter. Ziemlich nahe dagegen steht ihm der bei von Bezold und Riehl, ebenda, Tafel 89 abgebildete Kruzifixus auf dem Grabstein des Joh. Lapid(ida) von 1380 in Mittenwald. Es ist dies Beispiel aber ein Relief in Stein, sodaß die Vorbedingungen andere sind.

Im allgemeinen dürfte aus diesen Vergleichen hervorgehen, daß der Nürnberger Kruzifix stilistisch etwas altertümlicher ist, als jene allerdings führenden datierten Stücke, und demnach wohl in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts zu setzen sein wird. Gegen eine noch frühere Zeit spricht das schon ziemlich reich- und weichfaltig angelegte Lententuch, das somit schon auf die konsequent allerdings erst zu Beginn des XV. Jahrhunderts einsetzende Stilphase hindeutet. Die Fältelung an den Säumen der Überschläge ist zwar noch flach und unplastisch, zeigt aber, allerdings nur zeichne-

risch angedeutet, bereits die sich zu Beginn des XV. Jahrhunderts zu plastischer Fülle entwickelnden Röhrenfalten. Wenn der in den Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums 1905, S. 133 abgebildete Kruzifix aus dort angeführten Gründen an das Ende des XIV. Jahrhunderts gesetzt werden mußte, so beweist der Vergleich, daß der hier behandelte nur eine Vorstufe dazu repräsentiert und daher etwas früher zu datieren ist.

Von undatierten Stücken möchte ich einige anführen, die mir zeitstilistisch dem Nürnberger Exemplar besonders nahe zu stehen scheinen. Vor allem ist dies der Kruzifix der katholischen Pfarrkirche zu Kendenich. (Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. IV. Bd. Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln. Fig. 71: »XIV. Jahrhundert«), wie auch die Kruzifixe von Ahlen und Sünninghausen (Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmale von Westfalen. Kreis Beckum. Beide als »gotisch« datiert) hier angeführt werden können. In der Durchbildung des Körpers haben die Kruzifixe von Aplerbeck (im städtischen Museum zu Dortmund. Ludorff, ebenda. Kreis Hörde: »Übergang«), in der Gaukirche zu Paderborn (Ludorff, ebenda. Kreis Paderborn: »gotisch«), sowie auch das Triumphkreuz des Güstrower Doms (Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Bd. IV: »Mitte des XIV. Jahrhunderts«) große Ähnlichkeit. Auch auf den in den Mitteilungen der K. K. Centralkommission VII. Neue Folge. 1881. S. 133 behandelten Silberkruzifix im Domschatz der Metropolitankirche zu Görz (»XIV. Jahrhundert«), sei als Analogon hingewiesen.

Die Stufe künstlerischer Entwicklung und künstlerischen Könnens, die sich in diesem Denkmal ausspricht, ist eine recht tiefe: das Sehvermögen des Künstlers und seine Fähigkeit, das Gesehene zweckentsprechend wiederzugeben, ist noch wenig entwickelt. Der erste Eindruck, den das Bildwerk auf den Beschauer macht, ist demnach ein solcher roher Handwerklichkeit. Ästhetisch bedeutet das Bildwerk wenig, sein Wert liegt lediglich in seiner kunsthistorischen Stellung, die es allerdings mit einer Anzahl sehr ähnlicher Werke, insbesondere solcher in der Provinz Westfalen (vgl. das Ludorff'sche Inventar) teilt.

Vor allem merkwürdig mutet das Ringen des Meisters an, anatomische Details, vor allem an der Bauchpartie, zur Darstellung zu bringen. Das kugelige Heraustreten der Eingeweidemasse ist zwar an sich bei dem hängenden mageren Leichnam möglich, dürfte aber in Wirklichkeit schwerlich in dieser gewaltsamen Weise vorkommen. Um so merkwürdiger ist es, daß eine große Zahl von Kruzifixen dieser Zeit ohne jeden anderen Zusammenhang als den der Zeit in fast identischer Weise dies Motiv vorführt (besonders Ahlen in Westfalen, Güstrow in Mecklenburg-Schwerin, Aplerbeck in Westfalen und noch andere). Noch deutlicher macht sich diese in der Darstellung zu einem Schematismus erstarrende Naturbeobachtung bei den an der Bauchhöhle abrupt endenden falschen Rippen, die eigentlich nur aus parallel eingekerbten Linien bestehen, geltend. Die Brustpartie entbehrt jeder feineren Modellierung, wie auch die Extremitäten, bei denen aber wieder die allerdings völlig unverstandene und unkorrekte Wiedergabe der Sehnen auffällt, aufs rohste ge-

staltet sind. Der Kopf ist nur ganz allgemein angelegt; durch die später erneute Bemalung erscheint er lebensvoller, wenn auch nicht gerade sympathischer, als er es seiner plastischen Anlage nach verdient. Da es sich um ein Werk des XIV. Jahrhunderts handelt, muß immerhin zu Gunsten des Herstellers angeführt werden, daß er sich nicht nach der üblichen Weise über die schwierige Wiedergabe der Ohren durch einfache Negierung derselben kühn hinwegsetzte, sondern unter dem vom Haupte wegfließenden Haupthaar verhältnismäßig gut durchgebildete Ohren gestaltet hat, deren unnatürliche Stellung — sie stehen rechtwinklig zum Schädel — allerdings das Waghalsige dieses Versuches in Erscheinung treten läßt.

Über die Faltenstilisierung und deren Bewertung ist bereits oben gesprochen: sie ist eine nur andeutende und entbehrt plastischer Empfindung und Durchbildung.

Wenn wir die Neuerwerbungen in zeitlicher Reihenfolge betrachten, so ist an zweiter Stelle die wertvolle und künstlerisch hochbedeutende Gruppe der Madonna mit dem Kinde zu nennen, die als hochherzige Spende der Familie des jüngst verstorbenen Nürnberger Buchdruckereibesitzers Hans Sebald in das Germanische Nationalmuseum gelangte. (Pl.-O. 2030. Abb. 1.)

Diese Gruppe ist ein rückseits gehöhlttes Hochrelief. Maria steht mit entlastet vorgesetztem linken Bein auf dem Monde, der als ein der Länge nach halbiertes liegendes Gesicht wiedergegeben ist. Der ganze Oberkörper der Madonna ist unnatürlich weit nach rechts ausgebogen, das Gesicht mit leichter Wendung nach links dem nackten Christuskinde zugeneigt, das mit übereinander gelegten Beinen auf der linken Hüfte der Mutter sitzt und von ihrer linken Hand stützend umfaßt wird. Der rechte Unterarm der Maria ist vorwärts gestreckt, die etwas nach unten gesenkte vertikal gestellte Hand macht eine leichte Griffbewegung (anscheinend um ein jetzt verlorenes Scepter zu halten). Das krausköpfige Kind blickt mit seinem etwas nach links geneigten Gesicht geradeaus. Seine linke Hand faßt eine auf dem linken Knie aufliegende stilisierende Rose, die rechte zerrt an dem Kopftuch der Mutter.

Maria ist in ein langes gegürtetes Gewand gekleidet, das in rundem Ausschnitt den Halsansatz frei läßt und faltenlos die Brust umspannt, während es die Unterschenkel in reichem Faltenwurf umhüllt und vermöge seiner Überlänge faltig auf dem Boden auflagert. Um die Schultern ist ein bis über die Kniee reichender stoffreicher Mantel geworfen, der von rechts nach links über den Unterkörper gezogen ist und in dieser Lage durch das Gewicht des Kindes erhalten wird. Dieser Mantel schlingt sich einerseits um die gehobene rechte Hand, andererseits bildete er auch an der linken Seite beim Zusammenstoß der Säume ein reiches Gewirr weicher Röhrenfalten. Eine Krone, gebildet aus einem Reif, aus dem sich in regelmäßigem Wechsel eine Zacke und eine auf stilisierten Blättern ruhende Rose erheben, schmückt das Haupt, dessen wellig aus dem Gesicht fließendes Haar teilweise durch ein von gewelltem Saum umfaßtes Kopftuch bedeckt ist. Während der linke Zipfel dieses Kopftuchs auf die linke Hüfte der Mutter herabfällt und sich

letzten Endes um den linken Oberschenkel des Kindes schlingt, wird der rechte Zipfel von dem Kinde mit seiner rechten Hand an sich herangezogen.

Das Material ist Lindenholz. Die Rückseite der flach angelegten Gruppe ist so sehr ausgehöhlt, daß hie und da infolge Durchbrechung einzelner besonders dünner Stellen Defekte entstanden sind. Das Gewicht dieser 160 cm hohen Gruppe ist ein auffällig geringes.



Abb. 1. Madonna. Französisch. 2. Hälfte des XIV. Jahrh.
Pl.-O. 2030. Höhe 160 cm.

Die Gruppe ist ausgezeichnet erhalten. Irgend welche wesentlichen Ergänzungen sind nicht nachzuweisen. Die, wie die Technik und die Richtung der Wurmlöcher beweisen, ursprünglich vorhanden gewesene Färbung ist

entfernt, dafür ist aber ein leicht abwaschbarer bräunlicher Anstrich aufgetragen. Farbspuren sind nicht mehr vorhanden.

Erworben wurde die Gruppe im Kunsthandel; sie soll sich lange Zeit im Münchener Privatbesitz befunden haben.

Gemäß dem sehr charakteristischen Faltenstil, sowie der typischen Körperhaltung müßte die Gruppe, falls es sich um eine deutsche Arbeit handelte, etwa in das erste oder zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts gesetzt werden. Allein gegen die deutsche Herkunft spricht die feine Durchbildung des Gesichts, die für jene Zeit etwas ganz Abnormes wäre. Man vergleiche damit etwa die im Faltenstil und Haltung sehr ähnliche, wenn auch sogar schon etwas fortgeschrittenere nürnbergische Madonna des Germanischen Nationalmuseums (Pl.-O. 37. Katalog der Originalskulpturen 1890. Nr. 80. Abgebildet bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum, Taf. 4, sowie bei Münzenberger, Mittelalterliche Altäre Deutschlands), sowie die vielen Pietás und Madonnen dieses weichfaltigen Stils, wie sie vor allem die Kunstinventare Bayerns und Westfalens publiziert haben, um den Unterschied in der Detaillierung der Gesichtszüge sowie in der Zartheit der Wiedergabe äußerer Formen einzusehen. Soweit photographische Reproduktionen ein Urteil erlauben, muß ich diese Gruppe in den französischen Kunstkreis versetzen.

Fast ebenso wie in Deutschland hat auch in Frankreich die Kunstgeschichte der Erforschung der mittelalterlichen Plastik bis in neuste Zeit wenig Sympathie entgegengebracht. Über die Elfenbeinwerke sind wir relativ noch am besten unterrichtet; und auf diesem Gebiete der Kleinkunst zeigen sich im XIV. Jahrhundert deutlich erkennbar und in auffälligem Gegensatz zum deutschen Kunstschaffen jene für unsere Figur charakteristischen Eigenheiten in der Formgebung der weiblichen Gesichtszüge: die übermäßig hohe Stirne, die zart verlaufende und besonders an den Flügeln fein beobachtet wiedergegebene Nase, die in feinen Schwellungen modellierten Partien unter den Augen und zwischen Nase und Mund, der zarte, meist an den Winkeln etwas nach oben gezogene Mund, dessen feines Lächeln weit entfernt ist von der den deutschen Skulpturen eigenen gewaltsamen Ausdrucksbetätigung, vor allem aber die etwas schräg verlaufenden und von den Oberlidern halb bedeckten Augen. Alle diese Motive, die an der neu erworbenen Gruppe auffallen, finden sich charakteristisch wieder in den auch in Deutschland zahlreich verbreiteten Erzeugnissen französischer Elfenbeinkunst.

Neuerdings sind wir durch das treffliche Tafelwerk von Paul Vitry und Gaston Brière: *Documents de sculpture française*, in die Lage versetzt, auch die mittelalterliche Monumentalplastik Frankreichs in vorzüglicher Weise überblicken zu können. An der Hand dieses äußerst reiches Material bietenden Werkes ist umfassende Gelegenheit zu vergleichenden Studien gegeben, und in der Tat finden sich alle jene Momente, die bei einer deutschen Skulptur jener Zeit befremden müßten, hier, und zwar schon in frühester Zeit, deutlich und den Eindruck bestimmend wieder. Bekannt und oft bewundert ist ja dieser vornehme Liebreiz der Gesichtstypen, diese feine Durchbildung des Antlitzes

schon bei den Frühwerken monumentaler französischer Plastik, ich denke vor allem an die Werke von Amiens und Rheims aus dem XIII. Jahrhundert, denen als gleichwertige Erzeugnisse im deutschen Kunstgebiet einzig und allein die mit französischen Elementen stark durchsetzten Statuen der Kirche und der Synagoge am Straßburger Münster an die Seite zu stellen sein dürften. Dieser Stil setzt sich dann in Frankreich durch das ganze XIV. und XV. Jahrhundert hindurch fort, wofür Vitry und Brière zahlreiche Beispiele bringen (Pl. XCIII—CXVII).

Die Zuweisung dieser Figur in den französischen Kunstkreis wird äußerlich bestätigt durch die eigenartig schöne Form der Krone. In der deutschen Kunst kommen zwar ähnliche stilisierte Rosen als Zier von schapelartigen Kopfbändern gelegentlich vor, doch eine Krone dieser Art, deren Zacken in dieser schönen Form abwechselnd durch Spitzen und auf Doppelblättern liegenden stilisierten Rosen gebildet werden, ist mir bisher im deutschen Denkmälerbestande nicht bekannt geworden. Demzufolge erscheint mir als ein die Zuweisung in den französischen Kunstkreis bestätigendes Moment der Umstand, daß sich dieselbe Krone, und zwar fast identisch, — nur der Reif ist niedriger — an einer aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammenden Muttergottesstatue im Kreuzgang der Kathedrale von St. Dié (Vosges) findet; auch das Christkind hält dort in ganz ähnlicher Weise seine Rose. (Vitry und Brière, Pl. XCIII, 3).

Weitere Untersuchungen, in welche Zone französischer Kunst diese Skulptur einzuordnen ist, vermag ich zur Zeit nicht zu machen, da erfahrungsgemäß gerade auf dem Gebiet der Plastik die photographischen Reproduktionen für feinere stilistische Untersuchungen absolut ungenügend sind und regelmäßig zu falschen Schlüssen verleiten.

Als Entstehungszeit der Gruppe wird das Ende des XIV. Jahrhunderts anzunehmen sein. Die Fülle, die der Figur ihre Eigenart gibt, tritt, wie in Deutschland erst gegen Ende des XIV. Jahrhunderts, in Frankreich schon bald nach Mitte allgemein auf. Abgesehen von dieser kleinen zeitlichen Differenz verläuft die Entwicklung in beiden Ländern fast analog.

Zeitstilistisch stehen unserem Werke nahe die Madonnenfigur am Nordturm der Kathedrale von Amiens (Vitry und Brière, Pl. CIII, 3. Zwischen 1373 und 1375), die Apostelstatue in St. Croix in Bernay (ebenda Pl. CV, 8. Ende des XIV. Jahrh.), die Madonnen an der Kirche zu Rouvres (Ebenda Pl. CXI, 2. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh.), in Paris im Musée du Louvre und im Musée de Cluny (Ebenda Pl. CXI, 6 u. 8. Mitte des XIV. Jahrh.).

Ferner ist die zeitliche Entfernung der Gruppe von Claus Sluters 1395—1402 in Dijon errichteten Mosesbrunnen (Ebenda Pl. CVIII. Marcou, Album du musée de sculpture comparée III. Pl. XXX—XXXII. Klassischer Skulpturenschatz 39, 46, 52, 57) keine allzugroße, jedenfalls aber verbietet die flache Formgebung der Brust in das XV. Jahrhundert hineinzugehen. Im Faltenwurf sehr verwandt mit dieser Gruppe ist, soweit ich nach der ungenügenden Abbildung bei Jules Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liege et sur les bords de la Meuse* 1890, S. 118, urteilen kann,

die Madonnenstatue in Notre-Dame zu Maestricht; Helbig datiert jene Figur nicht, doch geht aus der Titelüberschrift hervor, daß er sie vor 1390 ansetzt. Allerdings bringt derselbe Verfasser in seinem Werk, *L'art Mosan. Tome I*, 1906, S. 126 dieselbe Abbildung, mit der Datierung: XV. Jahrhundert.

Kunsthistorisch ist die Gruppe jener sympathischen Stilphase einzureihen, in der im Gegensatz zu der frühgotischen Knappheit auf das Stoffliche der Gewandung, vielleicht durch einen Modewechsel angeregt, ein ganz besonderer Nachdruck gelegt wird. Bei unserer Figur dominiert für den Eindruck der Kleiderstoff, wie er in seiner weichen Fülle und seinem faltigen Reichtum den Körper umhüllt. Trotz dieser Bevorzugung des Stofflichen sind aber die einzelnen Faltenmotive, insbesondere dort, wo sie sich, wie an beiden Seiten, häufen, durchaus nicht natürlich, sondern in den Einzelheiten unfrei und schematisch. Trotzdem mutet aber dieser Faltenstil in seiner Weichheit und Ruhe wahrer und vor allem sympathischer an als der viel raffiniertere scharfbrüchige, doch in den Einzelmotiven viel manirierte der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Dem Laien, der gewohnt ist, jedes Kunstwerk vom Standpunkt der Gegenwart aus zu beurteilen, wird vornehmlich die anatomische Unrichtigkeit in der Formgebung auffallen, und doch ist gerade sie typisch für die Zeit, in der das Werk entstand. Der vorgetriebene Unterkörper ist viel zu lang im Verhältnis zu dem fast negierten Oberkörper, an dem weibliche Formen kaum angedeutet sind; die Verkürzung des Unterarms ist übertrieben, der Halsansatz, der infolge des Kleiderausschnittes sichtbar ist, unorganisch. Ein Blickkonnex zwischen Mutter und Kind ist versucht, aber noch nicht gelungen. Die ganze Haltung ist äußerst gezwungen und wirkt sogar direkt unschön. Aber gerade diese gekünstelte Körperhaltung beweist, daß es dem mit den Ausdrucksmitteln noch ringenden Meister darum zu tun war, seinem Werke Leben einzuprägen, und so gelangte er, da ihm ein eingehendes Studium der Natur noch nicht zu Gebote stand, auf diese gewaltsame Verrenkung. Andererseits muß aber auch in Rücksicht gezogen werden, daß derartig geschwungene Stellungen zweifellos dem hochgotischen Schönheitsideal entsprachen und demzufolge gern gebildet wurden. Bei dieser Gruppe ist jedenfalls die Wirkung die, daß eine Art Gleichgewicht entsteht zwischen dem auf der linken Hüfte der Mutter sitzenden Kinde und dem Oberkörper der Madonna.

Ebensowenig Naturkenntnis verrät die Durchbildung der Gesichtszüge, und doch sind sie ein Hauptmoment für den sehr sympathischen Eindruck der Figur. Der eigenartige Liebreiz, der über diese Gruppe ausgegossen ist, die zarte Empfindung, die sich in Haltung und Gebärden ausspricht, die Weichheit der ganzen Formgebung, alles das verleiht der Arbeit einen eigenen Wert.

Viel besser ist das nackte Kind durchgebildet; wie so oft, so zeigt sich auch bei dieser Gruppe, daß die Kunst verhältnismäßig früh verstand, den Kinderkörper in seiner Eigenart zu erfassen, während gleichzeitig der bekleidete Körper Erwachsener die nach unserem Gefühl größten Unrichtig-

keiten aufweist. Sehr hübsch, wenn auch in der Wiedergabe nicht ganz einwandfrei, ist das Weichliche des Kinderkörpers beobachtet, indem die Finger der Mutter sich in die schwellende Fülle eindrücken, andererseits an den drallen Ärmchen über dem quellenden Fettpolster die Haut sich ringförmig strafft und einzieht.

Die Form der Konsole, so eigenartig sie auch anmutet, ist dennoch keine originale Erfindung. Das halbierte, meist auch mit dem Kopftuche bekleidete Gesicht, findet sich, wie in der französischen Kunst (Beispiele im Louvre), so auch in der deutschen Kunst nicht selten. Ich erwähne etwa die thronende Madonna in Gries (Mitte des XV. Jahrhunderts), ferner verschiedene oberbayerische, schwäbische und fränkische Madonnen meist von der Mitte bis zum Ende des XV. Jahrhunderts. Ganz besonders beliebt scheint aber diese Darstellungsart im niedersächsischen Kunstkreise gewesen zu sein; das Schlie'sche Kunstinventar von Mecklenburg-Schwerin bildet eine auffällig große Anzahl ab, unter denen der Krämer-Altar in Wismar (Mitte des XV. Jahrhunderts) die älteste Darstellung ist. Ein Beispiel aus dem westlichen Kunstkreise ist die oben erwähnte Madonna zu Maestricht. In späterer Zeit verschwindet diese Form mehr zu Gunsten der Sichelform, doch findet sich damit noch gelegentlich vereint die dreidimensionale Wiedergabe des Gesichts. Das bayerische Kunstinventar gibt besonders viele Beispiele dieser Art, am bekanntesten dürfte die herrliche Multscher'sche Madonna zu Sterzing vom Jahre 1458 sein, bei der sich das dreidimensionale Gesicht mit der Sichel verbindet.

Aus Altdorf bei Landshut in Niederbayern wurde die aus Lindenholz geschnittene Gruppe einer Madonna mit dem Kinde erworben. (Pl.-O. 2061. Höhe: 93 cm, Abb. 2). Maria sitzt auf einer an den Seitenflächen oben und unten in einfachen Profilen auslaufenden marmorartig bemalten Bank. Sie ist in einen weiten goldenen, hellblau gefütterten Mantel gekleidet, der von links nach rechts über die Kniee geworfen ist; sein überlanges Ende ist zur Rechten der Maria auf die Bank gelegt, vor der die Stoffmasse in reichen undulierenden Falten herniederfällt. Über das Haupt, das von schematisch stilisierten vergoldeten Locken umrahmt ist, ist ein silbernes Kopftuch gelegt, dessen linker Zipfel auf die Brust herabfällt, während sich der rechte, unter dem Kinn weggezogen, über die linke Achsel auf den Rücken legt. Während die vorgestreckte rechte Hand einen goldenen Apfel hält, umfaßt die linke das auf dem rechten Knie der Mutter in Profilstellung sitzende nackte Kind, dem sie ihr Haupt zuwendet. Der Kopf des Kindes ist mit scharfer Wendung nach links gedreht, also dem Beschauer zugewandt; beide Arme umklammern einen goldenen Vogel. Die Haare sind gelockt und vergoldet. Die Figur des Kindes ist selbständig gearbeitet und mit einem Dübel in der auf dem linken Oberschenkel der Mutter angebrachten Vertiefung befestigt.

Ergänzt ist die rechte Hand der Maria; die linke ist angedübelt, doch anscheinend alt. Beim Kinde rühren die Beine in ihrer jetzigen Gestalt von einer Ergänzung her; ebenso stammen seine vordem roh entfernten Ge-

schlechtsteile von der letzten Restaurierung. — Beide Figuren trugen ehemals Kronen, wie der tiefe horizontale Einschnitt um den Oberkopf des Kindes sowie die unbearbeitete Partie um den Scheitel der Maria beweisen (bei der Restaurierung ausgeglichen). Doch scheint beim Kinde dies erst eine nachträgliche Zurichtung zu sein, während sie bei der Mutter ursprünglich ist. — Die Rückseite der Gruppe ist bearbeitet, doch ist die Bank ausgehöhlt.

Als die Gruppe in den Besitz des Germanischen Nationalmuseums gelangte, war sie entstellt durch eine in neuerer Zeit vorgenommene dicke Überschmierung mit Ölfarben und unechter Vergoldung und Versilberung.



Abb 2. Pl.-O. 2061. Maria mit dem Kinde. Niederbayerisch. Erste Hälfte des XV. Jahrh. Höhe 93 cm.

Das Direktorium sah sich deshalb genötigt, eine Entfernung vorzunehmen. Im Verlaufe dieser Arbeit erwies sich, daß mehrfach Übermalungen, und zwar in willkürlichen und oft direkt falschen und störenden Färbungen vorhanden waren. Im Gesicht, dessen letzter bäuerlich-roher Antrich vornehmlich zu einer Korrektur herausforderte, ließen sich mit Sicherheit 4 Schichten konstatieren, deren unterste sehr feine und zarte Tönungen aufwies. Nach Maßgabe der zahlreich auf dem vollständig erhaltenen Kreidegrund vorgefundenen Farbenspuren konnte die oben geschilderte ursprüngliche Farbengebung mit Sicherheit wiederhergestellt werden, so daß der derzeitige Eindruck ein un-

getrübter und vor allem unverfälschter ist als zuvor. (Die beigegebene Abbildung gibt die Figur in ihrem Zustande vor der Restaurierung wieder).

Die Gruppe zeigt bayerischen Kunstcharakter und gliedert sich gut den thronenden Madonnen, vor allem aber den Pietàs dieses weichfaltigen Stils an, die Ober- und Niederbayern in großer Zahl aufweisen. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß dies Werk in Landshut gefertigt wurde, wo sich seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts im Anschluß an den Bau der Martinskirche und anderer bedeutender Kultstätten auch für das Gebiet der Skulptur eine Hauptpflegestätte bayerischer Kunst bildete. (Fr. Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Inaug.-Diss. München. 1897. Leider ist das bayerische Kunstinventar noch nicht an die Publizierung Niederbayerns gelangt, sodaß Vergleichsmaterial in größerem Umfange fehlt, doch scheinen mir die dortigen Denkmale, soweit ich nach den mir vorliegenden Photographien zu urteilen wagen darf, nicht gegen diese an sich schon durch die Herkunft des Werkes wahrscheinliche Annahme zu sprechen. Insbesondere scheint die Pietà in Kloster Seligental, ein Werk, das sicherlich dem Landshuter Kunstkreise angehört, nach mancher Richtung Analogien zu bieten.

Einer genaueren Datierung der Gruppe stehen insofern Schwierigkeiten entgegen, als alle ähnlichen Darstellungen einer sicheren Zeitangabe entbehren. Auch die vielfachen Beispiele, die das bayerische Kunstinventar vorführt, bieten hierfür wenig, da dies Inventar infolge der Langsamkeit seines Erscheinens jede Einheitlichkeit in der subjektiven Datierung verloren hat. Doch ist soviel sicher, daß der steinerne Hochaltar in St. Martin zu Landshut vom Jahre 1424, ein Werk, das sicherlich den Höhepunkt des dortigen plastischen Könnens jener Zeit verkörpert, in den Einzelheiten wesentlich altertümlicher anmutet. Auch die herrliche thronende Madonna aus Kloster Seon, wohl das schönste Werk dieses weichfaltigen Stils, das das bayerische Nationalmuseum in München besitzt und das der Katalog von 1896 (Nr. 493) »um 1433« datiert, ist stilistisch erheblich älter. Von den bei B. Riehl in seiner Abhandlung: Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern. (Abh. d. III. Cl. d. k. b. Akad. d. Wissensch. XXIII. 1.) abgebildeten Pietàs steht die von Moosburg (»gegen Mitte des XV. Jahrh.«) unserer Gruppe am nächsten. (Abgebildet auch in »Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern«. I. Band. Oberbayern. Tafel 149). Einzelne stilistische Momente deuten bereits auf den Übergang zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und so wird die Datierung gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts die richtige sein.

Erst nach der Ablaugung zeigte sich die große Feinheit der Arbeit, da zuvor alle Details unter der dicken Farbschicht versteckt lagen. Die Bewegung der Madonna zeugt von zartem Empfinden, die Dräpierung der weichen Stoffmasse von großem plastischem Feingefühl. Das Antlitz entbehrt, wie bei allen Figuren dieser Zeit, noch der feineren Durchbildung, wirkt aber im ganzen sehr sinnig und anmutig. Weniger befriedigt das Kind, das im Gegensatz zur Mutter recht derb aufgefaßt ist und durch seine unschöne Kopfform unsympathisch berührt.

Seltsamerweise ist die Szene exzentrisch komponiert: die Madonna sitzt auf der einen Seite der Bank, und auch der abgeeckte Sockel erstreckt sich nicht unter das ganze Bildwerk, sondern nur unter die Figur. Der Eindruck ist ein solcher, als habe sich ehemals noch etwas zur Rechten der Madonna befunden, oder die Bank sei in späterer Zeit willkürlich verlängert worden. Trotzdem nun in der Tat an dieser Stelle das Holzmaterial zusammengestückt ist, so hat sich doch bei der Ablaugung ergeben, daß diese Zusammensetzung ursprünglich ist, auch die Anordnung der ziemlich willkürlich über das Bankende gelegten Gewandmaße, läßt den Gedanken einer späteren Hinzufügung als untunlich erscheinen. Möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, wäre allerdings, daß die Gruppe nur der Teil einer größeren Szene, etwa einer Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige, gewesen sei, aber auch damit ergibt sich keine allseits befriedigende Erklärung für das Unsymmetrische der Komposition.

Als einziges Steinbildwerk unter den hier besprochenen Skulpturen ist die Madonna vom Hause Albrecht Dürerplatz 4 in Nürnberg (Pl.-O. 2057. Abb. 3) zu nennen, die, um der zunehmenden Verwitterung Einhalt bieten zu können, an Ort und Stelle durch eine Kopie ersetzt werden mußte, während das Original als Eigentum der Stiftung zur Erhaltung Nürnberger Kunstwerke in die im Germanischen Museum aufbewahrten Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg gelangte. (Vgl. Réé, Nürnberg, 1900. S. 79).

Maria steht da mit entlastet vorgesetztem rechten Bein. Sie ist in ein langes rotes, am Halse rund ausgeschnittenes, langärmeliges Gewand gekleidet, das sie mit ihrer rechten Hand vorne emporrafft. Die Linke trägt oberhalb der etwas ausgebogenen linken Hüfte das krausköpfige, mit übereinandergelegten Beinen dasitzende nackte Kind. Ein langer Mantel bedeckt den Rücken der Mutter. Ihr Haupt ist etwas nach links gewandt und nach vorne geneigt, der Blick ist geradeaus gerichtet.

Es fehlen ein größeres Stück vom rechten Arm, sowie Stücke der Gewandpartie des linken Ellenbogens. Als Ergänzung ist nur die schmiedeeiserne Krone zu nennen, die in den romantisch-gotischen Formen der Mitte des XIX. Jahrhunderts gefertigt ist.

Eine an der Vorderseite mit einem Wappenschild gezierte Konsole aus spätgotischem Astwerk mit einer reich profilierten achtseitigen Deckplatte trägt diese Figur. Auf dem Wappenschild ist ein wahrscheinlich im XVI. oder gar erst im XVII. Jahrhundert gemaltes Wappen, das nicht identifiziert werden konnte — nur das Bild, nicht aber die Tinkturen entsprechen dem der Nürnberger Patrizier Rieter von Kornburg. — Auf zwei Seiten der Konsole stehen: kazel — 1482.

Von der Bemalung, die sicher mehrmals erneuert worden ist, ist nur die rote Färbung des Gewandes, sowie die blaue des Mantels nachweisbar.

Die Gruppe (ohne Krone) hat eine Höhe von 182 cm, die Konsole eine solche von 50 cm.

Die Bedeutung dieser unzweifelhaft der Nürnberger Kunst entstammenden Gruppe, die rein künstlerisch schon eine sehr große ist, erhöht sich kunsthistorisch noch durch die sichere und unanfechtbare inschriftliche Datierung.



Abb. 3. Madonna. Nürnbergisch. 1482. Pl.-O. 2057. Höhe 382 cm.

Durch diese Arbeit ist eine Stilphase festgelegt, wie sie einem ganz hervorragenden Steinplastiker zu Beginn der achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts eigen war. Die künstlerische Bedeutung dieser Figur ist eine so

große, daß nur einer der ersten seiner Zeit sie zu gestalten vermochte, was vornehmlich durch einen Vergleich mit der herrlichsten Madonnenschöpfung unterfränkischer Kunst, der um elf Jahre jüngeren und dem Riemenschneider zugeschriebenen Madonnenstatue im Neumünster zu Würzburg (Tönnies, T. Riemenschneider. Abb. IV) erhellt. Besonders auffällig berührt der für die Entstehungszeit merkwürdig reich und weich gestaltete Faltenwurf und die gute, den Faltenverlauf bestimmende Durchbildung der weiblichen Brust.

Die Auffassung der Gruppe ist, ihrer Zweckbestimmung gemäß, eine dekorative, was vornehmlich in dem großflächigen Faltenwurf zum Ausdruck kommt. Trotzdem spricht aus vielen Zügen eine sehr feine und liebevolle Naturbeobachtung; vor allem in dem sehr naturwahr durchgebildeten Christus. Weniger gelungen sind die Gesichter, denen eine gewisse Strenge und Herbe eigen ist und bei denen vor allem die scharfe und harte Formengebung der Augenpartie auffällt.

Unter den Nürnberger Hausmadonnen ist mir keine bekannt, die mit Sicherheit dem Meister von 1482 zuzuweisen wäre. Unter den vielen derartigen Schöpfungen steht ihm aber sehr nahe die Madonna an der Tetzelskapelle von St. Ägidien, die man früher als ein Jugendwerk Adam Kraffts ansprach. Doch scheinen mir beide Werke sich sehr erheblich von den dem Krafft authentisch zuzuweisenden Arbeiten zu unterscheiden.

Eine charaktervolle und wirksame Arbeit etwa aus dem letzten Dezenium des XV. Jahrhunderts ist die Rundstatue des heiligen Nikolaus (Pl.-O. 2022. Abb. 4, ferner abgebildet bei Dehio und von Bezold, Die Denkmale der deutschen Bildhauerkunst. Taf. 40,2).

Auf niedriger achtseitiger Platte steht der Heilige, das linke Bein entlastet vorgestellt. Er ist bischöflich gekleidet: über der weißen, goldgesäumten und mit braunen Punkten übersäten, vorne mit einem roten Damaststreifen verzierten Alba trägt er, nur an den Seiten sichtbar, die rot-damastne befranste und beiderseits aufgeschnittene Dalmatika, über welche die goldene mit eingritzter Kreuzverzierung versehene Kasula geworfen ist. Um den Hals ist das faltige weiße, doch rötgesäumte Humerale gelegt. Auf dem Haupte trägt er die rote, goldbeortete Mitra, deren in Fransen endende Bänder beiderseits in freiem Schwung nach vorne über die Schultern fallen. Die Hände stecken in weißen Handschuhen, deren Rücken mit einem gemalten roten und goldenen kreisförmigen Ornament bedeckt ist. Auf dem Daumen der linken Hand steckt der Bischofsring.

Beide Arme sind derart vorgestreckt, daß sich die glockenförmige Kasula beiderseits über den Unterarmen zusammenschiebt, wodurch sie auf ihrer Vorderfläche faltig belebt wird. Die rechte Hand faßt den in schöner gotischer Blattkrümme endenden Bischofsstab und rafft gleichzeitig das daran befestigte Schweißstuch empor, während die linke ein mit Zierbeschlügen versehenes aufgeschlagenes Buch trägt, auf welchem die pyramidenförmig über einander angeordneten drei Kugeln, das Attribut des Heiligen, lagern. Kasel-

kreuz und Kaselsäume, sowie die Borten der Inful sind überreich durch eingeflockte Kügelchen verziert, ebenso finden sich noch auf der Mitte der



Abb. 4. St. Nicolaus. Tyrolisch? Ende des XV. Jahrh.
Pl.-O. 2022. Höhe 171 cm.

Mitra und auf der rechten Brust der Kasel geschnittene vierpaßartige Schmuckstücke aufgesetzt.

Die Statue ist vollrond gearbeitet; auch die Rückseite ist durchgeführt. Das Material ist ein sehr gut erhaltenes, kerniges und auffallend schweres Lindenholz. Die Bemalung und Vergoldung befindet sich auf Leinen- und Kreidegrund. Die Höhe beträgt 171 cm.

Die Erhaltung ist, abgesehen von Farbendefekten, eine vorzügliche: nur eine Ecke des Buchs hat vom Wurmfraß gelitten, auch fehlen viele der kleinen Zierknöpfe und der aufgesetzten Schmuckstücke. Der Stab des Pedum ist, vom unteren Ende des Sudarium an abwärts, modern ergänzt.

Die Durchbildung und Bemalung der Rückseite scheint zwar dafür zu sprechen, daß die Figur ehemals frei aufgestellt war; doch deutet das Flächige der Rückenbehandlung mehr darauf hin, daß doch an einen Hintergrund dafür gedacht war. Bestätigt wird diese Vermutung dadurch, daß die in verhältnismäßig früher Zeit erneuerte Vergoldung auf der Rückseite willkürlich abbricht und eine schmale senkrechte Zone frei läßt, in der die erste Vergoldung bezw. deren rote Untermalung zu Tage tritt. Die Durchbildung der Rückseite scheint demnach mehr auf eine Betätigung liebevoller Sorgfalt des Verfertigers als auf eine praktische Notwendigkeit zurückzuführen zu sein. Möglich wäre ja allerdings auch eine derartige Aufstellung, daß mit einem teilweisen Sichtbarwerden der Rückseite hätte gerechnet werden müssen, also etwa vor einem Rundpfeiler.

Die Statue ist eine künstlerisch bedeutende Leistung des ausgehenden XV. Jahrhunderts, weniger im Faltenwurf, der trotz der geschickten und wirkungsvollen Raffung der Kasula etwas flach und unwahr erscheint; weniger auch in der Haltung, die steif und gezwungen anmutet und unwillkürlich den Gedanken an eine Aufstellung im engen Schrein eines spätgotischen Schnitzaltars aufkommen läßt. Vielmehr ist das Bedeutende an der Figur die feine und charaktervolle Durchbildung und Beseelung des Antlitzes. Ohne kleinlich zu werden, und nur unter Zuhilfenahme einfachster Mittel wußte der tüchtige Künstler dem Kopfe ein faszinierendes Leben einzuprägen, das durch die wirkungsvolle Bemalung nur noch mehr gehoben wird.

Die herben Spuren des Alters in den weichen Partien der hier origineller Weise etwas schräge gestellten und in feinen Schwellungen sich vom energisch gezogenen Augenbrauenbogen abhebenden Augenhöhlen sind mit großer Feinheit beobachtet und mit nicht minderem Geschick wiedergegeben, ebenso zeigt sich in der Modellierung der fleischigen Wangen und des rundlichen Kinns großer künstlerischer Sinn und bedeutende technische Fertigkeit.

Der Einreihung in eine lokale Gruppe stehen insofern Schwierigkeiten entgegen, als über die ursprüngliche Herkunft nichts bekannt ist. Die Statue befand sich in Paris, und es ist erfreulich, daß es dem Germanischen National-Museum gelang, dies echt deutsche Kunstwerk in seine Heimat zurückzuführen.

Eine lokale Einordnung nach stilistischen Merkmalen ist infolge der derzeit noch sehr mangelhaften Publizierung des deutschen plastischen Materials sehr erschwert, und die kleinen originellen Äußerlichkeiten, wie die Applizierung der Kügelchen und des Schmucks besagen nichts, da derartiges in Lübeck

und Mecklenburg oder überhaupt in Niedersachsen genau ebenso vorkommt, wie in Obersachsen, Schwaben oder Franken. Doch scheint ganz allgemein ein tirolischer Charakter der Figur eigen zu sein, ohne daß jedoch irgend welche Beziehungen zu dem, wenn man der Literatur glauben darf, für alle besseren Tiroler Arbeiten verantwortlichen Pacher oder seiner Schule behauptet



Abb. 5. Johannes der Täufer. Nordschwäbisch. Um 1500.
Pl.-O. 2054. Höhe 128 cm.

werden dürften. Allerdings wird es mir erst nach eingehendem Studium des bisher nur äußerst mangelhaft publizierten Tiroler Materials möglich sein, ein abschließendes Urteil zu fällen. —

Aus dem Privatbesitz konnte eine Figur Johannes des Täufers erworben werden (Abb. 5. Pl.-O. 2054 Lindenholz, Rückseite abgeplattet und gehöhlt,

Höhe 128 cm). Auf einer felsigen Basis steht der mit dem langen Fellgewande bekleidete Heilige; sein lockenumwalltes und bebartetes Haupt ist leicht auf die linke Seite geneigt. Der rechte Arm ist segnend erhoben, während die horizontal gestreckte linke Hand das Attribut, ein Buch mit dem liegenden Lamm, trägt. Der rechte Fuß ist entlastet vorgesetzt; ein Mantel fällt von den Schultern über den Rücken herab, sein linker vorderer Teil ist in faltigem Schwunge über den Unterleib gezogen und wird mit dem rechten Arm an der rechten Hüfte festgedrückt.

Ergänzt sind die ganze rechte Hand, der kleine Finger der linken Hand, einige unwesentliche Stücke in der Gewandung, sowie vom Lamm das Ohr und die Vorderbeine. Der obere Teil des Kopfes des Johannes ist bei einer Restaurierung mit Gipsmasse ausgefüllt. Das Holz hat durch Wurmfraß gelitten.

Die Figur war bemalt, doch wurden in Ansehung des schlechten Zustandes vom letzten Besitzer die Farben abgenommen. Spuren sind fast nicht erhalten.

Die um 1500 gefertigte Figur wird dem nordschwäbischen Kunstkreise entstammen, sie findet ihre besten Analogien unter den Kunstwerken der Neckargegenden und insbesondere die holzgeschnitzten Statuen des Hochaltars der Stadtkirche zu Besigheim (Abgebildet bei Dr. Ed. Paulus, die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis. Textband 1889, Seite 64, sowie klassischer Skulpturenschatz Nr. 389) weisen überraschend verwandte Züge auf. Vergleiche ferner die Skulpturen des Altarschreins zu Bönningheim im Württemberger Neckarkreis (abgebildet bei Paulus, ebenda Atlas 1889). Mit der Lokalisierung dieser Statue in das nördliche Württemberg erklären sich auch die leichten Anklänge an die unterfränkische Kunstart.

Ferner wurde die interessante Freifigur eines Palmesels erworben (Pl.-O. 1875), den die Tafel VII wiedergibt. Sein Material ist Lindenholz, das auf Kreidegrund mit stellenweiser Leinenunterlage bemalt ist.

Im Kultus der mittelalterlichen und insbesondere in der spätmittelalterlichen Kirche spielten die Palmesel eine sehr populäre, und, wie zeitgenössische Chroniken vermelden, zu mannigfachem Unfug Anlaß gebende Rolle; sie waren bei der Palmsonntagsprozession das beliebteste Schaustück. Diese Sitte ist sehr alt; angeblich ist sie in der römischen Kirche von Papst Gregor I. (um 600) eingeführt, und da bereits Gerardus in seiner Lebensbeschreibung des heiligen Ulrichs von Augsburg († 973) ausdrücklich eines solchen Palmesels Erwähnung tut, so ist sie für Deutschland schon im 10. Jahrhundert feststehend. (Wetzer und Welte's Kirchenlexikon IV (1886) 1407. Bergner, Otte, ferner Beck im Diözesenarchiv von Schwaben XXI 1903 Nr. 1, Stückelberg im Festbuch zur Eröffnung des historischen Museums zu Basel 1894 S. 17 ff., v. Strele, der Palmesel, in der Zeitschr. des deutschen und öster. Alpenvereins XXVIII 1897 S. 135 ff. etc.) Tatsächlich sind auch deren noch heute eine größere Anzahl erhalten, und das Germanische National-Museum

*Literatur
angabe*

besitzt, abgesehen von dem hier behandelten Palmesel noch deren vier (Pl.-O. 152, 153, 154 und 2055; Pl.-O. 154 abgebildet bei Albrecht, Meisterwerke deutscher Bildschnitzerkunst im Germanischen Nationalmuseum Tafel 24). Von diesen ist das eine aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammende Exemplar ein Unikum infolge der rein israelitisch aufgefaßten Gesichtszüge Christi, während ein anderes Exemplar, das aus der Zeit um 1700 stammt und sich ehemals im oberbayerischen Kloster Altomünster befand, interessant ist als ein später Nachzügler jener mittelalterlichen Sitte, die allerdings in vereinzelt katholischen Ländern bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts von Bestand geblieben ist.

Die große Bedeutung, die der Palmesel im Volksleben inne hatte, erhellt auch daraus, daß es meist durch alte Sitte festgelegt war, wer ihn in der Prozession zu ziehen hatte. »In Zürich sollen die Metzger, mit anderen Worten die stärksten Männer den Esel gezogen haben; in Nordheim hingegen zogen nur vier Knaben den Esel, während in Meßkirch von sechs der vornehmsten Ratshern, die in Joche gereiht zogen, in Nürnberg ebenfalls von Patriziern die Rede ist.« (Stüchelberg). Weitere derartige Mitteilungen bei von Strele.

Die Darstellung ist die übliche des auf dem Esel reitenden Christus. Seine Stellung ist eine streng frontale: das mit einer vegetabil ornamentierten goldenen Krone gezielte Haupt mit lang herabwallendem Haupthaar und kurzem lockigen Bart ist geradeaus gerichtet. Die Rechte ist segnend erhoben, während die Linke vorwärts gestreckt und gekrümmt ist und wohl ehemals die Zügel oder einen Palmenzweig, vielleicht auch beides, hielt; denn die analogen Denkmäler zeigen hierin Willkür. Christus ist in ein langes violettes Gewand gekleidet; über dieses ist ein roter goldumsäumter, innen grüner Mantel geworfen, der vorne auf der Brust durch eine kleine goldene Agraffe zusammengehalten wird und dessen linker Zipfel quer vor dem Unterleib über den rechten Arm geworfen ist und so effektvolle Schrägfalten bildet. Die Füße sind unbeschuht. Der naturfarben bemalte ungesattelte Esel steht in Schrittstellung auf einer anscheinend alten Fußplatte; die Räder daran fehlen, waren auch wahrscheinlich nie vorhanden, so daß dies Exemplar zu jenen gehört, welche beim Umzug auf einen besonderen Wagen gestellt wurden.

Die Gesamthöhe der Gruppe beträgt 180 cm. Der Oberleib Christi ist abnehmbar, die unteren Extremitäten sind mit dem Esel zu einem Stück verbunden; die Trennung ist hier also nicht in der üblichen Weise vorgenommen; denn gewöhnlich ist die ganze Figur Christi abnehmbar.

Die Erhaltung ist eine vorzügliche: lediglich in der Färbung zeigen sich Defekte. Ergänzungen sind nicht nachweisbar.

Trotz auffälliger Mängel in der plastischen Durchbildung macht das Stück dennoch einen künstlerischen Eindruck und scheint von einem tüchtigen Schnitzer der ausgehenden Gotik herzurühren. Die Farbe und Knappheit der Körperformen steht in gewissem Gegensatz zu dem barockartig geschwungenen und auf lebhaftes Schattenwirkung angelegten Gewande, die Ruhe der Haltung und des Ausdrucks zu der lebhaften Bewegung des Stoffes. Merkwürdig streng ist das schmale knochige Gesicht aufgefaßt, das fast

nur gerade Linien aufweist: weder finden sich feinere Modellierungen der zarteren Übergangspartien, noch überhaupt Details. Ebenso einfach sind der überschlanke Hals und Hände und Füße behandelt. Dagegen hat der Meister, vielleicht mit Rücksicht auf den Zweck, die Vorführung unter freiem Himmel, ein Hauptgewicht auf eine kontrastreiche Anordnung der Gewandfalten und ihre plastische Durchbildung gelegt, wodurch er eine erhebliche Schatteneffektwirkung erzielte. Sehr fein ist auch die originell erfundene Krone.

Trotz der großen Eigenart, die sich in diesem Schnitzwerk ausspricht, ist es mir nicht geglückt, unter den publizierten deutschen Skulpturen Vergleichsstücke zu finden, die eine örtliche Fixierung ermöglichen. Zwar soll sich nach Angabe des Vorbesitzers der Palmesel ehemals im württembergischen Kloster Blaubeuren befunden haben, allein die Nachricht scheint mir ziemlich willkürlich. Jedenfalls hat die Arbeit, die etwa im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein mag, nicht, gemein mit den reichen und im Kunstcharakter einheitlichen Schnitzwerken Blaubeurens, wie sie überhaupt nicht aus der Ulmer Schnitzschule und sicher nicht aus Syrlins Werkstatt hervorgegangen ist. Im weiteren Sinne mutet das Werk allerdings schwäbisch an, wie ja überhaupt Schwaben und die Schweiz die Hauptstätten solcher Palmesel gewesen zu sein scheinen.

Von Neuerwerbungen aus dem Gebiete der Kleinplastik ist ein Hochrelief zu nennen, das, wenngleich dem vorgeschrittenen 16. Jahrhundert entstammend, dennoch gemäß der Anlage und Auffassung wie auch im Hinblick auf die Ausführung der Einzelheiten den mittelalterlichen Kunstwerken zugerechnet werden muß. Das kleine Hochrelief (Pl.-O. 360. Abb. 6) ist aus Buchsbaumholz geschnitzt; es ist 16 cm breit und in seinem derzeitigen Zustande 14,2 cm hoch. Dargestellt ist die Kreuzigung Christi; allerdings ist das vorliegende Exemplar defekt und völlig falsch ergänzt, so daß der Eindruck getrübt worden ist. Über der figurenreichen Komposition erhoben sich ehemals in der Mitte Christus als Kruzifixus und ganz zur Seite — die eingetuteten Stümpfe sind an der Rückseite sichtbar — die Kreuze der beiden Schächer. Eine ungeschickte Ergänzung hat nun aber an die Stelle des mittleren ein unverhältnismäßig kleines Kreuz ohne den Gekreuzigten gesetzt. Von diesen Mängeln abgesehen, ist das Kunstwerk gut erhalten und weitere Ergänzungen, vielleicht abgesehen von dem Haupte der das Kreuz umklammernden weiblichen Gestalt, scheinen nicht vorgenommen zu sein.

Das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin besitzt von der Hand desselben Meisters eine besser erhaltene und in der Ausführung feinere Variante dieses Reliefs, vermittelt derer sich die ursprüngliche Darstellung gut rekonstruieren läßt. Darnach gehört in die Mitte ein stark überhöhtes, rein frontal gestelltes Kreuz mit dem nackten, nur mit dem Lendenschurz bekleideten Christus, dessen dornengekröntes Haupt leicht auf die linke Seite geneigt ist. Zu äußerst auf beiden Seiten befinden sich die rein seitlich gestellten Kreuze mit den ebenfalls im Profil wiedergegebenen, in originelles Zeitkostüm ge-

kleideten lebhaft bewegten Gestalten der Schächer. Die geraden Linien ihrer Kreuzesstämme bilden gleichsam einen Rahmen um die ganze Darstellung.

Andrerseits sind aber doch auch wieder die Unterschiede zwischen dem Nürnberger und dem Berliner Relief sehr erhebliche, und insbesondere verleiht die verändert komponierte Gruppe der Frauen den Arbeiten einen anderen Gesamteindruck.

Der Meister beider Repliken ist zweifellos der gleiche, wie die stilistische Gleichheit — ich weise vornehmlich auf die in ihrer Manieriertheit sehr auffällige Behandlung der Mäntel des Johannes und der Frauen, ebenso der Körperformen des behelmten Kriegers ganz rechts hin — zwingend beweist;

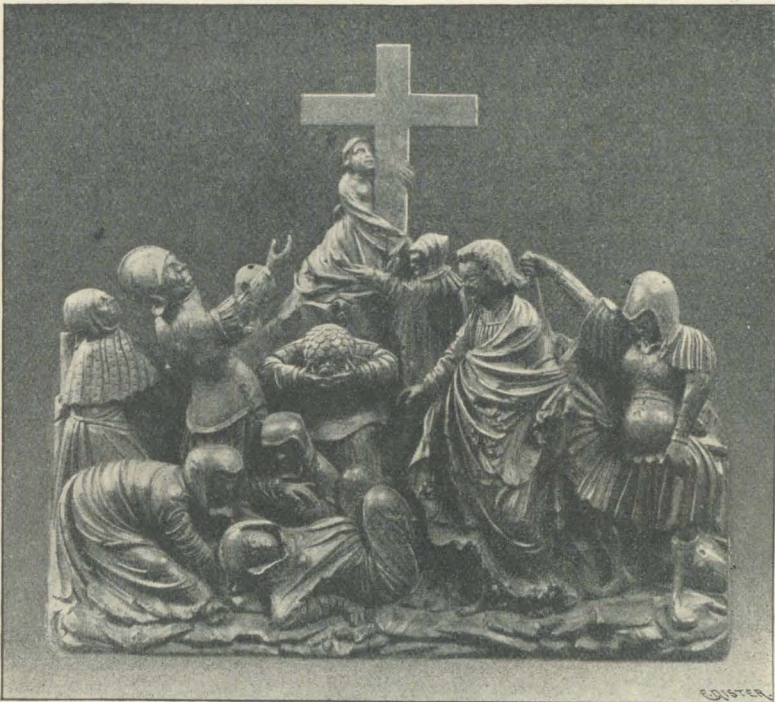


Abb. 6. Kreuzigung Christi. Relief von H. Leinberger in Landshut. Um 1515.
Pl.-O. 360. Höhe 142,2 cm, Breite 16 cm.

jedoch ist das Berliner Relief das reifere und weit feinere, und muß als die jüngere, fortgeschrittene Arbeit angesprochen werden. Darauf deuten namentlich die einzelnen veränderten Züge in der Gesamtkomposition. Im Gegensatz zum Berliner Relief macht die Nürnberger Gruppe einen weniger konzentrierten Eindruck: die Komposition fällt auseinander. Im Berliner Relief ist vornehmlich die Frauengruppe geklärt und künstlerisch geschlossener: die hülfeleistenden Frauen sind einander gegenübergestellt, der Körper der Maria verkürzt sich in den Hintergrund und entbehrt jener fast komischen Gewaltigkeit der Bewegung. Durch diese Umordnung wird die beim Nürnberger Relief als Füllfigur im Hintergrunde knieende weibliche Gestalt zu einer die Mitte der Basis betonenden dominierenden Gewandfigur. Die von

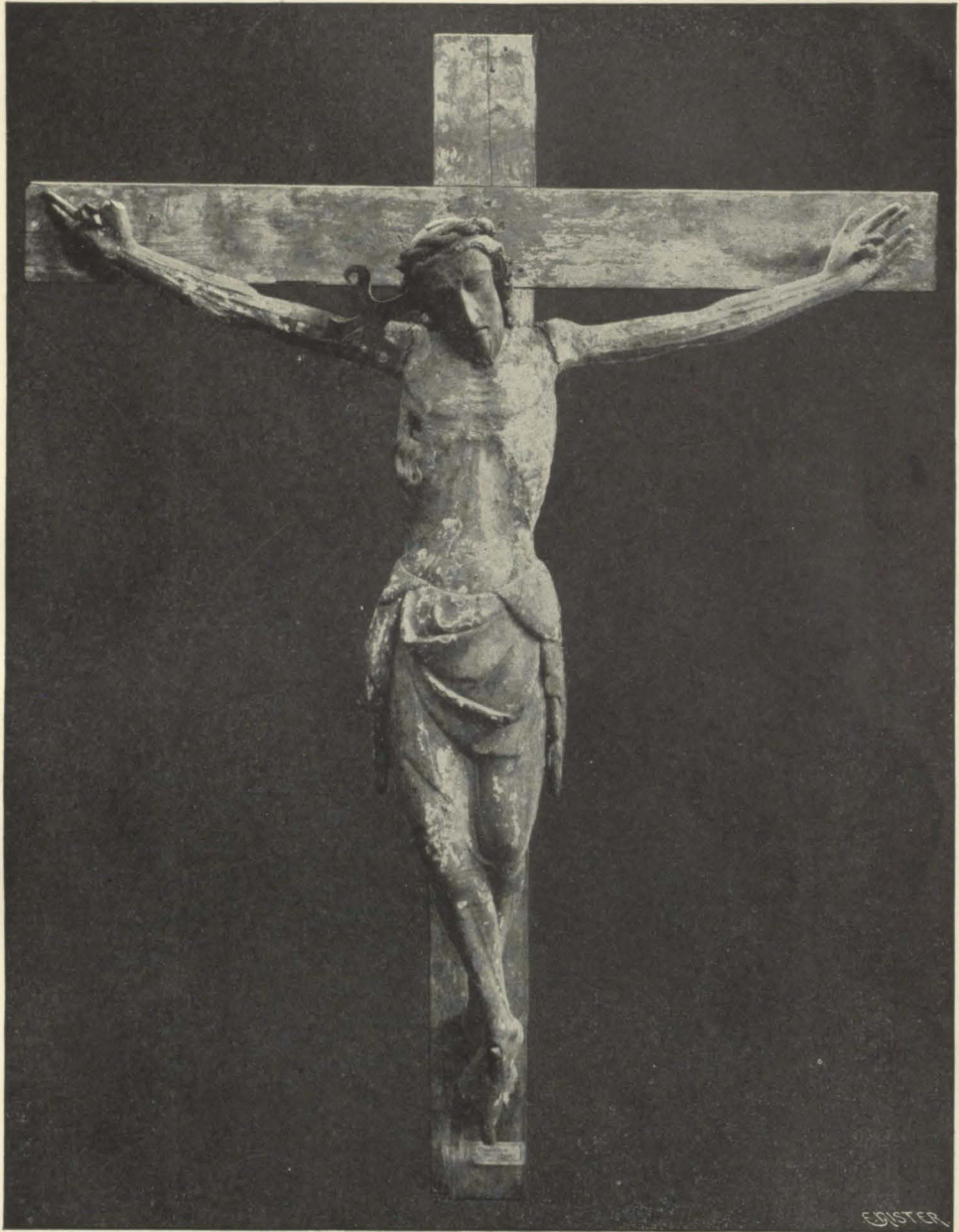
dieser Basis aus aufsteigende Mittellinie setzt sich nach dem Kruzifixus hin vermittelt der in das Zentrum der Komposition gestellten Profilgestalt des Mannes mit der Kapuze fort, der auf dem Nürnberger Relief auf die rechte Seite gerückt ist. Im Gegensatz dazu ist die auf dem Nürnberger Relief den Kreuzestamm umklammernde Magdalena — bei beiden Reliefs die unkünstlerischste Figur der Gruppe — in der Berliner Arbeit etwas auf die linke Seite gerückt und streckt, den Blick nach oben gerichtet, voll tiefen Schmerzes ihre Arme zum Gekreuzigten empor.

Mit diesen kompositionellen Vorzügen des Berliner Reliefs geht neben künstlerischerer Ausführung auch eine Bereicherung durch Einzelheiten Hand in Hand. Vornehmlich ist das Kostüm der Krieger reicher und, wenn man so sagen darf, antiker geworden, daneben ist in der Gestalt des ganz zur Linken stehenden Lanzknechts der modernen Schlitztracht in treuster Wiedergabe Rechnung getragen.

Die meisten dieser Veränderungen, zumal diejenigen in der Komposition, sind allein aus künstlerischen Gründen hervorgegangen und lassen zwingend das Berliner Relief als die jüngere, verbesserte und reifere Arbeit erscheinen.

Es gibt noch eine dritte Variante dieses Reliefs, ein Flachbild auf der Platte, das sich im Münchener Nationalmuseum befindet und das die Signatur H. L. sowie die Jahreszahl (15)16 enthält (abgeb. im Münchener Jahrbuch der bild. Kunst I. 1906). Dr. Georg Habichs Forschungen ist es gelungen, diesen Meister H. L. als den Landshuter Bildhauer und Schnitzer Hans Leinberger zu identifizieren. Eine Abhandlung im oben genannten Münchener Jahrbuch ist diesem bisher unbekanntem Meister gewidmet, dessen künstlerische Bedeutung und kunsthistorische Stellung eingehend gewürdigt wird. Die urkundliche Auffindung des Meisternamens wurde ermöglicht durch das mit der gleichen Signatur versehene und 1524 datierte Relief der Krönung Mariä an der Martinskirche zu Landshut in Niederbayern (abgebildet Münchener Jahrbuch Abb. 1., sowie Formenschatz 1896 N. 162). Habich erwähnt kurz das Nürnberger und das Berliner Relief und gliedert beide Werke der gleichen Stilrichtung an, welcher Leinberger angehört. Ich halte dagegen die beiden Werke für Arbeiten Leinbergers selbst; denn einerseits berechtigt die übereinstimmende Eigenart des sehr viele persönliche Momente aufweisenden Stils in den gegenständlich gleichen Darstellungen Münchens, Nürnbergs und Berlins zu diesem Schluß, andererseits sind aber die Umbildungen in diesen 3 Reliefs so logische, daß sie auf einen und denselben künstlerisch mehr und mehr fortschreitenden Meister hinweisen. Kompositionell stehen sich das Nürnberger und das Münchener Relief am nächsten; auch die Faltenstilisierung weicht wenig von einander ab, wenn auch infolge der Verschiedenheit der Anlage bei dem Münchener Flachbild die Wiedergabe eine mehr flächige gegenüber dem Nürnberger Hochrelief geworden ist. Die den allgemeinen Eindruck bestimmende Komposition der Frauengruppe ist bei beiden Reliefs die gleiche, doch fehlt auf dem Nürnberger Relief der kleine Steckenreiter, der dann schließlich in dem in jeder Beziehung vornehmeren und gekläarteren Berliner Relief als ein antik gekleideter schildtragender Putto er-

scheint. Durch diese Sachlage ist denn auch eine ziemlich genaue zeitliche Fixierung des Nürnberger Reliefs gegeben; es wird wahrscheinlich kurz vor dem Münchener Relief von 1516 entstanden sein. Eine Gegenprobe erfährt diese Datierung dadurch, daß das Nürnberger Relief eine überraschende stilistische Ähnlichkeit mit der von Habich dem Leinberger zugeschriebenen und von Bode um 1515 datierten Moosburger Bronzmadonna des Berliner Kaiser Friedrich-Museums (Abb. bei Habich im Münchener Jahrbuch I 1906 Abb. 12) sowie mit dem von Habich in die gleiche Zeit gesetzten signierten Buchsbaumrelief der Beweinung Christi im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Ebenda Abb. 4) zeigt, während das ebenfalls signierte und 1524 signierte Landshuter Relief der Krönung Mariä, die Grundlage der ganzen Leinbergerforschung, einen weit vorgeschritteneren und nicht allein durch das Steinmaterial bedingten klareren Faltenstil aufweist.



Pl.-O. 2056. Kruzifix. Oberdeutsch. Zweite Hälfte des XIV. Jahrh.
Höhe 210 cm.



Palmesel. Schwäbisch. Um 1500. Pl.-O. 1875. Höhe 180 cm.

