



Holzstatue des heiligen Georg.

Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.



Zierleiste von Virgil Solis.

EINE HOLZSTATUE DES HL. GEORG IM GERMANISCHEN MUSEUM.

VON
DR. RICHARD GRUNDMANN.

(Hierzu Tafel VII.)

Zu den Gebieten kunstgeschichtlicher Forschung, die bisher noch wenig bearbeitet sind, gehört auch die frühmittelalterliche Holzplastik. Ist schon über die Geschichte der Steinskulptur für einzelne Zeiträume, besonders für das 14. Jahrhundert, noch nicht volle Klarheit gewonnen, während hier wenigstens für das 13. Jahrhundert in neuerer Zeit eifrige und gründliche Untersuchungen angestellt wurden¹⁾, so liegen die Anfänge und die Entwicklung der Holzbildnerei fast ganz im Dunkel und erst vom 15. Jahrhundert ab beginnt die Geschichtschreibung sich ernstlich mit ihr zu befassen, was bei der hervorragenden Stellung dieser Kunst gegen den Ausgang des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts notwendig geworden war. Mag nun die geringe Beachtung, mit der die Kunstgeschichte bis jetzt an den Erscheinungen der frühmittelalterlichen Holzskulptur vorübergegangen ist, in der Handwerksmäßigkeit und Derbheit und in der geringen Anzahl der erhaltenen Denkmäler immerhin ihren Grund haben, zu bedauern ist doch, daß der Holzschnitzer der frühen Zeit dem Steinmetzen gegenüber vergessen wurde, denn der genaue Einblick in die Entwicklung dieses so reichen Kunstzweiges der Holzbildnerei fehlt dadurch. Selbst eine Geschichte der Holzskulptur in ihrer Blütezeit ist noch heute ein kunstgeschichtliches Desideratum und die wenigen einschlägigen Publikationen unserer Tage²⁾ sind immer noch Vorarbeiten dazu, während eine umfassende Darstellung derselben eine Aufgabe der Zukunft bleibt. Welch wichtige Resultate aber eine gründliche Einzelforschung auch für die Holzplastik noch zu Tage fördern kann, hat sich erst vor zwei Jahren gezeigt, als nachgewiesen werden konnte, daß Hans Multscher's Altarwerk in Sterzing (1456—58) nicht, wie man früher glaubte, als Werk eines tiroler Meisters aus Innsbruck, sondern als das eines schwäbischen Künstlers aus Ulm stammt, wodurch gleichzeitig die überraschend hohe Entwicklung der Ulmer Kunst vor Schühlein, eine Zeit, für welche bis dahin sichere

1) Von August Schmarsow über die Bildwerke des Naumburger Domes, von Arthur Weese über die Bamberger Domskulpturen.

2) A. Sach: Hans Brüggemann und seine Werke (1896) und: Eduard Tönnies: Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. (1900.)

Anhaltspunkte gefehlt hatten, dargelegt wurde³⁾. Dieses Schnitzwerk des Hans Multscher, das noch den Steinstil zeigt »und die knitterige Eigenart des Holzstils noch nicht erreicht hat«⁴⁾ ist dennoch eine sehr bedeutende Leistung und beweist vor allem die künstlerische Höhe, auf welcher die Holzplastik bereits vor Ausbildung eines eigenen Holzstils angelangt ist, wonach die Förderung noch mehr berechtigt erscheint, diesem Zweige der plastischen Kunstübung und namentlich den Anfängen desselben mehr Beachtung als bisher zu schenken.

Wenn es demnach schon wegen des Mangels an eingehenden stilkritischen Untersuchungen schwierig ist, einem Denkmal der Holzskulptur, das vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden ist, seine genaue Stellung innerhalb der Geschichte dieser Kunst im allgemeinen und innerhalb der einzelnen Schulen im besonderen anzuweisen, so wird diese Schwierigkeit noch größer angesichts eines Werkes, über welches uns urkundliche Berichte fehlen und das uns noch dazu als eine in verhältnismäßig früher Zeit so ausgereifte Schöpfung entgegentritt und dadurch geradezu frappierend wirkt, wie die jüngst vom Germ. Museum erworbene Freifigur des hl. Georg.

Der hl. Georg steht hier als eine kräftige, jugendlich schöne Mannesgestalt auf dem Rücken des unter ihm zusammengekauerten Drachen, dem er, mit dem Ausdrücke der ruhigen Überlegenheit des Siegers auf ihn herablickend, die Lanze in den emporgewendeten Rachen so wuchtig gestossen hat, daß sie unterhalb des Kopfes am Halse hindurchdringt. Da der Heilige die Lanze mit der Rechten am untersten Teil des Schaftes gefaßt hält, während seine Linke, dem Stofs die Richtung gebend, den Schaft ungefähr an dessen Mitte kräftig umspannt, so ist sein erhobener rechter Arm im Gelenk fast spitzwinklig, der linke Arm dagegen nur wenig, etwa in einem Winkel von 135°, gebeugt. Sein Haupt, das vorwärtsgeneigt und leicht nach rechts gewendet ist, bedeckt eine Rundkappe mit Knopf, unter der das reiche lockige Haar zu beiden Seiten an den Schläfen herabfällt, die Ohren bedeckend, während ein gekräuselter Schnurr- und ein in zwei Spitzen auslaufender Kinnbart die untere Hälfte des länglichen Gesichts einrahmen. Die Augenbrauen sind schön geschwungen, die Nase fein gebildet, die Wangen sinken unterhalb der Backenknochen leicht ein. Das rechte untere Bein des Heiligen (Standbein) umklammert der krokodilartige Schweif des Tieres in einmaliger Umwindung, das linke Bein (Spielbein) ist etwas vorgestellt und setzt zwischen Hals und Rumpf des Drachen auf. Die Ausbiegung der rechten Hüfte ist dazu so gar nicht outriert, daß die Haltung, trotz der etwas ins Knie gebogenen Beine, von durchaus vornehmer Wirkung ist. — Der Heilige ist zunächst bekleidet mit dem Panzerhemd, über welchem dann als Schutz für die Achseln halbkugelförmig getriebene Eisenplatten und ebenso ähnliche für die Ellbogen und die Knie (Ellbogen- und Kniekacheln), alle mit Geschübe, aufliegen. An den Achselschutz schliesen sich Ober- und Unterarmschienen. Dabei

3) Franz v. Reber: Hans Multscher von Ulm. — Sitzungsberichte der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften. Jahrg. 1898, Bd. 2, S. 1—68.

4) F. v. Reber, a. a. O. S. 68.

umgeben die Oberarmschienen den Arm als Halbröhren, während die Unterarmschienen schon vollständige Röhren bilden. Ellbogenbergen und Kniekacheln sind durch Riemen befestigt. Unterhalb der schöngeformten Kniekacheln setzt sich die Bewaffnung durch Beinröhren fort die, hinten die Fersen freilassend, nach vorn über den Fuß in schnabelförmig spitzauslaufenden, geschobenen Eisenschuhen ihre Fortsetzung finden. Über der Brust liegt eine Brustplatte, die sich, dem bekannten Brauch gemäß in der Mitte zuspitzt, so daß sie hier nur eben durch diesen hervortretenden Rand sichtbar wird, denn über sie ist als Bekleidung des ganzen Oberkörpers ein Waffenrock angelegt, der den Körper gänzlich faltenlos und in den Hüften wie angegossen umschließt, während er unterhalb des Ringgürtels in leichten Falten bis dicht über die Kniekacheln herabreicht, die Oberschenkel gänzlich deckend. Durch die beiden seitlichen Schlitze des Lendners wird die ausgezackte Form des darunterliegenden Eisenhemds sichtbar. Ein mit gotischen Metallbeschlägen reichverzierter, wulstiger Gürtel legt sich über dem Lendner unterhalb der Hüften um den Leib. Über den Rand des nicht hohen Halskragens fällt der gebogte Saum des Hemdes. Regelmäßig halbkreisförmige Ausschnitte in kleinem Maßstabe zeigt der Rand der aufgenagelten, bronzenen Einfassung des an der rechten Brustseite angebrachten Reliquienovals, das ehemals wohl mit einem Bergkristall geschlossen war und an welchem jetzt nur noch einer von den ursprünglichen vier Dornen erhalten ist.

Der zweibeinige, geflügelte Drache von krokodilähnlicher Bildung wendet sich, wie zum Sprunge bereit, mit fast gerade emporgestrecktem Halse und aufgesperstem Rachen gegen seinen auf ihm stehenden Besieger, dessen linkes Bein sein länglicher Kopf beinahe berührt. Die beiden kurzen, breiten und deshalb wie gestutzt erscheinenden Flügel zu beiden Seiten des Körpers, an denen die einzelnen Fluren deutlich unterschieden sind, wollen sich wie zum Auffliegen ausspannen. Von der Mitte des Kopfes, zwischen den Augen beginnend, bis auf die Spitze des Schwanzes, dessen in Wut und Schmerz zuckende Windung um das Standbein der Hauptfigur sehr charakteristisch wiedergegeben ist, ziehen sich über den ganzen Leib des Tieres eng aneinander gereihte, doch nach der Mitte des Körpers an Größe zunehmende und gegen das Ende desselben sich allmählich wieder verkleinernde, gleichmäßiggeformte Knochenschilder hin. Die Füße sind mit fünf scharfen Krallen bewaffnet. Aus den tiefen Nüstern glaubt man ein ingrimmiges Fauchen zu verspüren. Die langen spitzen Ohren, von denen das rechte nicht mehr erhalten ist, stehen, die innere Erregung bezeichnend, vom Kopfe ab. Die aus ihren Höhlen heraustretenden Augen sind starr auf den Angreifer gerichtet. Das raubtierartige Gebiß zeigt im Ober- und Unterkiefer je zwei furchtbare Fangzähne.

Das 1,46 m. hohe Standbild ist aus Lindenholz, dem bevorzugten Material der mittelalterlichen Holzplastik, vollrund geschnitzt. In Übereinstimmung mit der Gewohnheit alter Zeit, wertvollere Holzskulpturen vor der Bemalung erst mit grober Leinwand zu beziehen, weist auch unsere Statue an fast allen ihren Teilen diese Art der Technik auf. So sind mit Leinwand überzogen:

die Kappe und der Oberkörper des Heiligen einschließlic der Hände und des Schmuckgürtels und die Gestalt des Drachen gleichfalls zum größten Teil. Dagegen fehlt dieser Überzug am Kopf des Georg und an einzelnen Partien der untern Hälfte des Standbilds: an dem sich unterhalb des Gürtels fortsetzenden Lendner, an den Beinen der Hauptfigur und am Halse und untern Teil des Drachenkopfes. Auf alle Partien der Statue, die mit Leinwand bekleideten sowohl wie die unbedeckten, ist alsdann ein Kreidegrund aufgetragen, der danach die reiche Bemalung erhielt.

Bevor ich zu dieser übergehe, erübrigt es noch, von einer Eigentümlichkeit unsers Bildwerks zu sprechen, die dem Betrachter unmittelbar auffällt. Es sind dies die zahlreichen kleinen Nägel, die an den Armlöcher-rändern des Oberrocks und an den seitlichen Schlitzten desselben sichtbar werden. Sie dienten zur Befestigung von Metallbeschlügen, mit denen diese Ränder oder Säume des Kleides, gleichwie der Gürtel, verziert waren und von denen sich ein Teilchen noch an dem rechtsseitigen Ausschnitte des Gewandes erhalten hat. Mit ebensolchen Nägeln sind auch die bleiernen Beschlüge des Gürtels aufgenagelt und aneinandergereiht dienen sie dazu, die Riemen, mit denen die Ellbogenbergen angeschnallt sind, zu verzieren, wenn sie nicht auch hier gleichzeitig ein Metallornament, das sich nicht mehr erhalten hat, zu befestigen die Aufgabe hatten. Diese Metallbeschlüge sind als Zierrat mittelalterlicher Holzskulpturen eine Seltenheit.

Die Bemalung ist eine vollständige. Ihre Beurteilung ist bei dem jetzigen Zustande der Statue, der den Kreidegrund teilweise abgebröckelt, die Leinwand an manchen Partien, besonders der Rückenseite, abgerissen zeigt, eine im einzelnen schwierige. So gleich bei der die Mitte des Hauptes deckenden niedrigen Kappe; sie scheint ursprünglich braun gewesen zu sein. Die Karnation ist rosig, aber eine bräunliche Kruste, die sich über das Antlitz zieht, sowie das defekte Aussehen anderer Teile läßt darauf schließen, daß unser Bildwerk lange ungeschützt aufgestellt und vernachlässigt war. Die schwarzen Pupillen heben sich von den weißen Augäpfeln sehr prägnant ab. Das Haupthaar ist dunkel gehalten; Schnurr- und geteilter Kinnbart spielen vom Hellbraun ins Rötliche; einen noch helleren Ton zeigen die Augenbrauen. Die Lippen sind kirschrot gefärbt. Die Bemalung des reichverzierten Lendners ist in zwei Grundfarben gehalten: ein 9 cm. breiter, dunkelroter kreuzförmiger Einsatz teilt der ganzen Länge und Breite des Gewandes nach den grauen, in den Hüften und über der Brust enganliegenden Rock in zwei obere und zwei untere sich völlig entsprechende Partien⁵⁾. Die Wahl gerade dieses roten kreuzförmigen Einsatzes auf hellem Grunde mag von dem Künstler vielleicht mit Absicht in Anlehnung an das Georgsabzeichen (das rote Kreuz auf weißem Felde) getroffen sein. Ein gotisches Pflanzenornament, das in den Kreidegrund geritzt, vergoldet und dann gepunzt ist, trägt in seiner prächtigen Weise noch dazu bei, den Eindruck der Statue zu erhöhen. Be-

5) Herr Direktor v. Bezold teilt mir mit, daß sich eine Holzstatue aus dem 15. Jahrhundert im Louvre durch einen ähnlichen kreuzförmigen Einsatz auf dem Lendner auszeichnet.

sonders fein ist die Abtönung der beiden Grundfarben, des Grau und Rot, denen sich noch ein sattes Grün zugesellt, das für die Kolorierung des Schmuckgürtels verwendet wurde. Die Farbe des Eisenhemdes ist schwarz, ebenso die der anderen Harnischteile, soweit dieselben nicht vergoldet sind.

Die Vergoldung erstreckt sich in erster Reihe auf die Ellbogen- und Kniekacheln, sodann auf die gotischen Ornamente des Gewandes und auf die Metallverzierungen des Gürtels, des Lendners und des Reliquienovals. Im Vergleich zu diesen Teilen erscheint es unzweifelhaft, daß die Armschienen nicht vergoldet waren. Die Untermalung ist rot gewesen und tritt als solche an der Ellbogenkachel des linken Arms und besonders auch an den oberen Teilen des Lendners deutlich zu Tage.

Die Bemalung des Drachen ist nicht minder sorgfältig. Die Grundfarbe ist ein grünliches Schwarz, das von dem für das Eisenkleid des h. Ritters verwendeten nicht sehr absticht. Doch ist Eintönigkeit vermieden, denn zahlreiche rote, blaue und gelbe Punkte übersäen den ganzen Leib und fischartig silbern und stahlblau schillert der Schwanz des Ungetüms. Auch die Schildknochen sind farbig unterschieden. Dort wo die Lanzenspitze aus dem Drachenhalse herausdringt, ergießt sich ein Blutstrom über den dunklen Hals des Tieres. Mit naturalistischer Treue ist der Rachen behandelt, dessen Gaumen in natürlichem Rot wiedergegeben ist. Aus den roten Augäpfeln treten die schwarzen Pupillen heraus. An den Füßen und Krallen lassen sich die Spuren der einstigen glänzenden Bemalung mehr ahnen als deutlich wahrnehmen, denn die Farben haben dem Einfluß der Zeit nicht Stand gehalten. Aber schon diese spärlichen Reste der alten Bemalung genügen vollkommen, uns einen Begriff zu geben von der wundervollen polychromen Wirkung der Statue in dem ursprünglichen Zustande ihrer Fassung.

Für Werke der bildenden Kunst, in denen der bekleidete Mensch dargestellt wird, haben wir zur Bestimmung ihrer Entstehungszeit, sobald uns archivalische Zeugnisse fehlen und solange das Denkmälermaterial noch nicht hinreichend gesammelt und gesichtet uns wenigstens in guten Nachbildungen vorliegt und so eine vergleichende Stilkritik ermöglicht, zunächst kein besseres Kennzeichen als die Tracht. Wir halten dabei an dem Axiom fest, daß ein Archaismus der Darstellung, besonders in der Bekleidung, dem Mittelalter fremd war, und daß die vereinzelt Spuren desselben nur zufällige sind.

Die Ausbildung der Kostümformen, welche wir an unserer Statue vorfinden, fällt in das 14. Jahrhundert und vornehmlich in die zweite Hälfte desselben. Um die Mitte und besonders in der zweiten Hälfte des genannten Jahrhunderts treten die Arm- und Kniekacheln, die Armröhren, die spitzen Eisenschuhe und der Lendner auf, der namentlich in seiner enganliegenden, scharf in die Weichen geschnittenen Form und über der Rüstung getragen, wie in Frankreich und England, auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinweist und wobei es für Deutschland charakteristisch ist, daß man ihn hier mit zwei seitlichen Schlitzen ausstattete. Auch die selbständige Brustplatte

und die reiche Verzierung des ritterlichen Gürtels, die schliefslich soweit ging, dafs man in Aufwandgesetzen dagegen einzuschreiten gezwungen war, weisen auf die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts und auf Deutschland wieder die nicht zu tiefe Lage des Gürtels hin. Ob dieser letztere dabei durch verdeckte Haken, wie Hottenroth⁶⁾ meint, befestigt war oder ob hier des böhmischen Chronisten Hagecius⁷⁾ Bemerkung zum Jahre 1367: — »Die Rittermessigen liesen ihnen auff gemelte Röcklein über die Lenden vō Tuch anderer Farben Strâme gleich als Ritter Gürtel auff nehen« — zutrifft, läfst sich an unserer Statue nicht erkennen. Jedenfalls bezeugt desselben Chronisten weitere Auslassung zum Jahre 1367: »Darnach pflegten sie auch dieselbigen Kâpplein zu tragen, oben aufm Kopff über sich mit Trollern« (wohl Troddeln), dafs auch aus dieser kleinen Kappe, ebenso wie aus dem Schmuckgürtel, bereits auf die spätere Zeit des 14. Jahrhunderts zu schliesfen ist.

Auch die Grabdenkmäler jener Zeit, von denen das Germanische Museum eine Anzahl Gipsabgüsse besitzt, zeigen eine relative Übereinstimmung der Tracht. So der Grabstein des Otto von Pienzenau († 1371) gleichen Knieschutz mit Geschübe, Beinschienen, Schnabelschuhe und den verzierten Rittergürtel unterhalb der Hüften. Verwandt in Einzelheiten sind die Grabmäler des Johann von Falkenstein († 1365) und des Berengar von Berlichingen († 1377), welch letzterer den Knieschutz auch reich vergoldet, durch Riemen geschlossen, den Gürtel unter den Hüften liegend und eine verhältnismäfsig freie Haltung zeigt, wie man sie auf Grabdenkmälern nicht oft antreffen kann. Auch das Grabmal des Ritters Burkhard von Steinberg († 1379) zeigt gleiche geschobene Kniekacheln, mit Riemen angeschnallt, ähnliche Ellbogenbergen und Schnabeleisenschuhe. Für die Barttracht wäre dann hier das Grabmal des Johann von Holtzhausen⁸⁾ († 1393) im Dom zu Frankfurt a. M. und das obige des Johann von Falkenstein zu nennen, da sie beide in geteiltem Kinnbart dargestellt sind und vornehmlich diese Form des Bartes zeigt auch der uns in der Wiener Handschrift Nr. 8330 erhaltene, 1356 vollendete Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaums aus Karlstein in Böhmen⁹⁾, — in dem sich übrigens auch die Rundkappe mit Knöpfen auf dem Scheitel als Kopfbedeckung der Männer findet, — und die mit Miniaturen geschmückte Handschrift des Wilhelm von Oranse von 1387 in der Ambraser Sammlung. Da zudem das Pflanzenornament auf dem Lendner unsers Georg in den Goldornamenten der Miniaturen dieser letzteren Wiener Handschrift und noch dazu auf einem gleichfalls der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörigen

6) Friedrich Hottenroth: Trachten, Haus-, Feld- und Kriegsgerätschaften der Völker alter und neuer Zeit. Stuttgart 1891. II. Band. S. 77.

7) Ich zitiere nach der deutschen Übersetzung der »böhmischen Chronika Wenceslai Hagecii« von Johann Sandel aus dem Jahre 1596.

8) und der Gudela v. Holtzhausen († 1371). — Abgebildet bei Hefner-Alteneck: Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1883. Taf. 201.

9) Joseph Neuwirth: Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. II. Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Prag 1897 und I. Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.

und aus Ulm stammenden, jetzt im bayr. Nationalmuseum befindlichen Temperagemälde¹⁰⁾, das einen Ritter in ähnlichem Lendner mit seitlichen Schlitzen und dickem cingulum militare darstellt, eine Analogie findet, so könnte man leicht geneigt sein, unsere Statue an das Ende des 14. Jahrhunderts zu setzen. Nun ist jedoch damit nur ein terminus a quo, nicht aber der zwingende Beweis erbracht, daß die Statue gerade im 14. Jahrhundert entstanden sein muß, denn, da das 15. Jahrhundert keine neuen Kostümformen erfand¹¹⁾, haben sich viele Bestandteile der hier vorliegenden Tracht noch lange erhalten, so der ritterliche Gürtel (Dusing) mit Metallbeschlügen, der Schnabelschuh (bis ca. 1490), die mit Riemen aufgebundenen Armkacheln (noch um 1480), die Rundkappe u. a. Ebenso die Barttracht, denn das Grabmal des 1407 verstorbenen Johann Grafen von Wertheim mit seinen Frauen¹²⁾ zeigt denselben noch im geteilten Bart. Zudem ist nach den von Alwin Schultz¹³⁾ erwähnten Bilderhandschriften von Enekels Weltchronik, des Wilhelm von Orlens in der kgl. Privatbibliothek zu Stuttgart (v. 1419) und des Kalendariums der Landesbibliothek zu Kassel (1445) nicht zu zweifeln, daß die längere Form des Rockes erst im 15. Jahrhundert allgemein wird. Und daß sich einzelne ältere Gewandarten noch bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts erhielten, das beweisen die Federzeichnungen der 1451 in Schlesien geschriebenen Hedwigslegende, von denen die bei Schultz in Fig. 320 und 322¹⁴⁾ mitgeteilten Proben eine Länge und Form des Oberrockes und namentlich eine Lage und Gestalt des Gürtels zeigen, die sich von der bei unserm Heiligen wahrnehmbaren nicht wesentlich unterscheidet. Den längeren, bis auf die Knie herabreichenden Waffenrock zeigen außerdem die bei Hefner-Alteneck¹⁵⁾ abgebildeten Grabdenkmäler des Ludwig von Hutten († 1414), des Martin Seinsheim († 1434), des Oswald von Wolkenstein († 1408) und die um 1410 entstandene Kaiserstatue aus dem plastischen Schmuck des Braunschweiger Altstadt-Rathauses¹⁶⁾, ebenso der hl. Georg am Westportal der Frauenkirche zu Efslingen¹⁷⁾, so daß es nach dem Zeugnis dieser Denkmäler und der Kostümkunde also nicht ungerechtfertigt erscheint, wenn ich unser hier in Rede stehendes Bildwerk für eine treffliche Arbeit aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts erkläre.

Die Ähnlichkeit, welche die früher der »hl. Georg von Nürnberg« genannte, jetzt aber unter der Bezeichnung »Karl IV.« im Berliner Museum befindliche Statue aus Sandstein mit unserm Bildwerk im Gesichtstypus, in Haar- und Barttracht und in der Form des Baretts hat, kann nicht als ein hinreichender Grund gelten, auch unsere Statue an das Ende des 14. Jahr-

10) Abgebildet bei Hefner-Alteneck a. a. O., Band III, auf Taf. 215.

11) Hottenroth a. a. O. S. 85.

12) Abgebildet bei Hefner-Alteneck a. a. O., Bd. IV, auf Taf. 229.

13) »Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert.« Familienausgabe. Zweiter Halbband. Wien. 1892. S. 249 ff.

14) a. a. O.

15) a. a. O. Band IV, auf den Tafeln 240, 249 und 237.

16) Abgebildet in A. von Heyden's Blättern f. Kostümkunde. Neue Folge, zweiter Band. 93 Blatt.

17) Abgebildet bei W. Lübke: »Geschichte der Plastik«. 3. Aufl. Leipzig 1880. S. 509.

hunderts zu setzen. Denn abgesehen davon, daß der Modebart und die Kopfbedeckung (Kappe) den Gesichtern ohnehin stets etwas Gleichförmiges giebt, wovon sich jeder überzeugen kann, der z. B. die im German. Museum befindliche Holzfigur des »Herzogs in hohem Hut und Mantel«¹⁸⁾ zum Vergleich heranzieht, so deutet doch schon die freiere Haltung, die keineswegs steife Stellung der Beine bei unserer Statue und namentlich die längere Form des Lendners auf eine jüngere Entstehungszeit. Daß übrigens gerade Karl IV. in der Berliner Statue dargestellt sein soll, erscheint, selbst wenn man die Kunst des Porträtierens in der Skulptur des 14. Jahrhunderts für noch unentwickelt hielte, schon deshalb sehr zweifelhaft, weil die zahlreichen zeitgenössischen Bildnisse dieses Kaisers von Nikolaus Wurmser von Straßburg und Theodorich in der Burg Karlstein in Böhmen und selbst die Porträtbüste Karls IV. im Triforium des Prager Domes demselben wenigstens immer die an der Nasenwurzel etwas eingezogene, ein wenig aufgestülpte und an der Spitze fast klobigdicke Nase als Charakteristikum geben, von der aber hier nichts bemerkbar ist. Dazu kommt, daß die steinerne Statue an einem Strebepfeiler des Chors der Pfarrkirche zu Sulzbach in der Oberpfalz¹⁹⁾, schon nach der Rüstung des Dargestellten zu urteilen ein vorzügliches plastisches Werk der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in der Bildung und im Ausdruck des Gesichts, in der Behandlung des Haares und Bartes, in der an der Wurzel eingedrückten Nase, dem hängenden Schnurrbart und dem zweifach geschnörkelten Kinnbart mit der Prager Triforiumbüste viel Ähnlichkeit hat und den authentischen Karlsbildnissen, wie ich sie bei Neuwirth a. a. O. reproduziert finde, namentlich im Profil gesehen, so verwandt ist, daß man hier, der Überlieferung zustimmend, nicht daran zweifeln kann, ein wirkliches Bildnis Karls IV. von einem zeitgenössischen Meister vor sich zu haben. Die Berliner Statue²⁰⁾ stimmt vielmehr mit dem Gottfried von Bouillon des Schönen Brunnens in der Kopfbildung²¹⁾ so vollkommen überein, daß,

18) Aus dem 15. Jahrhundert.

19) Ich wurde durch eine gütige Mitteilung des Herrn Direktors Bösch auf sie aufmerksam gemacht. — Eine Notiz im »Chronicum Nordgaviense« des Johann Braun (Germ. Museum. Handschrift 7172, S. 113 besagt, daß der Rat der Stadt Sulzbach die Statue im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts »renovieren« liefs. Man wird sie damals neu bemalt und vergoldet haben.

20) Vgl. Bode: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin, 1887. S. 94 fg. Dasselbst Abbildung. — Ein Gipsabguß des Bildwerks im Germ. Museum. — Dazu vgl. »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche«. Berlin 1888. S. 86.

21) Der Kopf des Gottfried von Bouillon ist — trotz Bergau — zweifellos alt; neu (von 1824) ist nur der untere Teil der Statue, vom Knie abwärts. — Wie viel besser passen übrigens die drei Nägel an dem Barett der Berliner Statue zu einem Herzog und Beschützer des hl. Grabes als zu einem deutschen Kaiser, an dessen Krone sich niemals drei Nägel in der Art befanden. Die unter den verschollenen Reichsreliquien aufgeführte und oft abgebildete hl. Lanze umschließt nur einen Nagel und der schmale eiserne Reif der lombardischen Krone, angeblich aus einem Nagel vom Kreuz Christi hergestellt, kommt nach außen gar nicht zum Vorschein, so daß Bode's Deutung auf ein Kaiserbildnis auch hiernach unhaltbar ist.

zudem auch sie aus Nürnberg stammt, für beide Figuren wohl auf einen gemeinsamen, in Nürnberg thätigen Meister geschlossen werden darf.

Wie die Berliner Statue so lehnt sich auch die Darstellung unsers hl. Georg augenscheinlich, wie die porträthaften Züge beweisen, an eine ganz bestimmte Persönlichkeit als Vorbild an, ein Fall, der in der Kunstgeschichte nicht selten ist. So zeigt, nach der Meinung Riehls²²⁾, eine Silberstatuette im bayr. Nationalmuseum den Herzog Ernst als hl. Georg²³⁾ und der hl. Georg auf einem niederländischen Gemälde von 1520 im German. Museum ist nach der Ansicht der Herausgeber des Katalogs anscheinend gleichfalls ein Bildnis. Auch die Statuen der hh. Wolfgang und Benedikt am Pacherschens Wolfgangaltar hält Stiassny²⁴⁾ für Porträts von Kirchenfürsten und in gleicher Weise mochte den Bestellern von Bildwerken wohl öfters noch ein Denkmal gesetzt werden. Für die porträtmäßige Auffassung spricht sodann auch die bärtige Darstellung des hl. Georg, die immerhin eine Ausnahme von der Regel²⁵⁾ ist, wenn diese Ausnahme auch, wie Dürers Stich (Bartsch 53), wie das schöne Temperagemälde im erzbischöflichen Museum zu Köln²⁶⁾, wie das schwäbische Gemälde (Nr. 201) im Germ. Museum und einige Holzfiguren (Nr. 482 und 525)²⁷⁾ im bayr. Nationalmuseum u. a. beweisen, gar nicht vereinzelt dasteht.

Von den ungemein zahlreichen künstlerischen Verherrlichungen des himmlischen Ritters im Mittelalter, dessen höfisches Ideal sich in St. Georg wohl am besten verkörpert fand, gehören die großen cyclischen Darstellungen seiner Legende fast ausnahmslos den Werken der Malerei an²⁸⁾. Die Plastik zeigt den Heiligen fast immer nur als Drachentöter, bisweilen zu Pferde, wie auf dem ehernen Reiterstandbild auf dem Hradschin zu Prag (1373)²⁹⁾, wie am Westportal der Frauenkirche zu Eßlingen und auf einem Relief des Choraltarschreins in Milbertshofen³⁰⁾, häufiger aber, wie im vorliegenden Fall, als auf dem Rücken des Drachen stehende Einzelfigur. Von derartigen Standbildern mögen einige, gleichfalls der Holzplastik angehörige und bereits datierte Beispiele hier noch in Betracht gezogen werden, um auch durch einen Vergleich mit ihnen bestimmen zu können, in welche Zeit unser Bildwerk gesetzt werden muß.

22) Berthold Riehl: Sanct Michael und Sanct Georg in der bildenden Kunst. München 1883. S. 49.

23) Nach Gg. Hager, in der Zeitschrift »Das Bayerland« 1895, S. 437 ist sie nur eine Stiftung des Herzogs Christoph.

24) »Ein mittelalterlicher Alpenkünstler« in der »Deutschen Rundschau«, Bd. 92. (1897.) S. 426.

25) Vgl. *ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς* (ed. Didron-Schäfer, 1855, S. 374) und die Georgsdarstellung bei Donatello und den meisten Künstlern.

26) Abgebildet bei Hefner-Alteneck a. a. O., Band III, auf Taf. 126.

27) Mit diesen Nummern sind sie im VI. Band der Kataloge des bayr. Nationalmuseums aufgeführt und daselbst auch abgebildet.

28) Die Wandgemälde in der Burg zu Neuhaus behandelte J. E. Wocel, (Wien 1859), die Fresken in Padua am eingehendsten P. Schubring. (Altichiero und seine Schule. Leipzig, 1898. S. 48 ff. u. bes. S. 75, 76.)

29) Vgl. Bode: Geschichte der deutschen Plastik. S. 89, 90.

30) G. v. Bezold und Dr. B. Riehl: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Tafel 112.

Eine ehemals bemalte Holzstatue des hl. Georg, von deren Fassung jetzt nur noch spärliche Reste erhalten sind, bewahrt das bayr. Nationalmuseum; sie ist daselbst im Saal 8 aufgestellt³¹⁾. Auch dort steht der hl. Ritter auf dem Rücken des Drachen, dem er die Lanze in den aufgesperrten Rachen, aus welchem die lange rote Zunge hervorragt, hineinstößt. Die gezaddelten langen Hängeärmel, der über dem Lendner liegende Brustharnisch und namentlich die ganz hölzerne, breitbeinige Haltung unterscheiden ihn wesentlich von dem unsrigen, wohingegen in der Lage des ziemlich breiten cingulum militare, in dem geteilten, in zwei Spitzen auslaufenden Kinnbart und in der Länge des Waffenrockes, der bis an die mit Geschübe versehenen Knieschirme herabreicht, Ähnlichkeit vorhanden ist. Auch die Wendung des Drachen gegen den Heiligen ist eine ähnliche, erscheint aber ungemein steif und hölzern dabei. Dazu deutet auch der Umstand, daß die schwächere Linke den Stofs ausführt, während die stärkere Rechte die Lanze nur in ihrer Richtung hält, auf keine scharfe Beobachtung und kein richtiges Erfassen der Natur hin. Während dieses Standbild um 1400 angesetzt wird, zeigt die prächtige, im gleichen Saal 8 unter Nr. 10 aufgestellte polychrom gefasste Freifigur des hl. Georg³²⁾, der dort auch in (schwarzem) hängendem Schnurr- und zweispitzigem Kinnbart dargestellt ist, im einzelnen und zwar im Kostüm Züge der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, so in dem kurzen Lendner, unter dem das Panzerhemd noch sichtbar ist, dem tiefgestellten cingulum militare, der Brustplatte ohne Rückenteil, bedeutet aber in ihrer viel freieren Haltung trotz ihrer stark ausgeschwungenen Formen einen solchen Fortschritt gegen die vorige, daß der Herausgeber des Katalogs³³⁾ sie mit Recht in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts gesetzt und zudem für eine treffliche Arbeit erklärt hat. Freilich fällt auch bei diesem Werk die ungeschickte, wenig zweckentsprechende Art, wie der Heilige die Lanze gefasst hält, wieder auf, doch ist die Bewaffnung des Unterkörpers (die Kniekacheln, die Beinschienen, die hinten die Ferse frei lassen, die völlig gleichen geschobenen Schnabeleisenschuhe) und die Wendung des Drachenkopfes gegen Georg der unsrigen ganz ähnlich und auch die Windung des Drachenschweifes um das eine Bein des Ritters kehrt bei unserm hl. Georg nicht viel verändert wieder. Dagegen charakterisieren sich schon durch die vollständige Plattenrüstung die Georgsstatuen Nr. 752 und 756 im bayr. Nationalmuseum, ebenso wie der hl. Georg von Multscher in der Spitalkirche zu Sterzing³⁴⁾, als der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bereits zugehörig, während zwei weitere Darstellungen des hl. Georg (Nr. 561 in Saal 14 und Nr. 812 in Saal 13 des bayr. Nationalmuseums)³⁵⁾ nicht bloß durch die vollständige Eisenkleidung, sondern auch durch die gezierte, häufig fast unmögliche Stellung des Ritters, durch dessen Bewaffnung mit dem

31) Nr. 482 im VI. Band der Kataloge des Museums. Abbildung ebenda auf Taf. VIII.

32) Nr. 522 im VI. Band der Kataloge; gleichfalls abgebildet auf Taf. VIII.

33) Direktor Dr. H. Graf.

34) »Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen« unter Leitung von A. Schmarsow und A. Bayersdorfer. IV. Jahrg. 1898. Taf. 18.

35) Abgebildet auf Tafel XVIII und Tafel XIV des Katalogs. (VI. Band.)

Schwert anstatt der Lanze, die letztere Holzfigur noch besonders durch die schöne um den Arm gewundene Schärpe und den ganzen spätgotischen Stilcharakter als Arbeiten einer jüngeren Zeit sich unzweideutig kennzeichnen und in ihrer ungezwungenen, freibewegten Haltung noch über die schönen Georgsgestalten an den Flanken der Altäre zu St. Wolfgang³⁶⁾ und zu Käfermarkt in Oberösterreich³⁷⁾ hinausgehen. Eine dem Bildschnitzer des Wolfgang Altars zugeschriebene Schnitzfigur in der Kapelle des Schlosses Matzen bei Brixlegg im Unterinntal, die den hl. Georg darstellt, aber nach der Meinung von Stiassny³⁸⁾ ursprünglich ein hl. Michael gewesen sein soll, weist in ihrer jetzigen Gestalt, in der Stellung des Heiligen auf dem Drachenrücken, in seiner Neigung des Hauptes nach vorn, in der leichten Ausbiegung der rechten Hüfte, in der Bildung des Drachenkopfes, in der Art wie sich derselbe emporwendet, namentlich aber in der Armhaltung des Georg, der die ganz ebenso erfasste Lanze in den ähnlich gestalteten Rachen des Tieres stößt, so mannigfache Berührungspunkte mit unserer Darstellung auf, daß man sich fast zu der Annahme versucht fühlt, es habe bei jener Umgestaltung der Matzener Statue unser hl. Georg als Vorbild gedient. Schliesslich begegnen wir noch einer verwandten Darstellung des Drachentöters in einer Statue aus Eichenholz, die sich zu Berg am Laim bei München befindet³⁹⁾. Auch dort sehen wir den Drachen sich mit steil aufgerichtetem Kopf und weit geöffnetem Rachen gegen seinen Besieger wenden, der die Lanze mit beiden Händen erhebt und sich eben zum Stofs anschicken will. Den rechten Fuß hat er dabei auf den Rücken des Tieres gesetzt. Indessen steht dieses Bildwerk dem unsrigen nicht entfernt so nahe, wie die oben besprochene Holzstatue (Nr. 522) im bayr. Nationalmuseum und, soweit sich nach der Abbildung schliessen läßt, jene restaurierte Schnitzfigur im Schlosse Matzen, wodurch einerseits für unsere Datierung eine weitere Stütze, anderseits vielleicht auch ein Hinweis auf die mutmaßliche Heimat des Künstlers gegeben ist, nach dessen Namen wir vergeblich fragen. Er ist unbekannt⁴⁰⁾, ein Schicksal, das

36) Vgl. Bode: Geschichte der deutschen Plastik. S. 197 und Dr. P. Albert Kuhn: Allgemeine Kunstgeschichte. 16. Lief. 1898.

37) Vgl. »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Oberösterreich und Salzburg.« Wien 1889. S. 233.

38) »Zeitschrift für bildende Kunst«. Neue Folge. 6. Jahrg. 1895. S. 26. — Da die inzwischen von Stiassny wiederholt angekündigte Lichtdruck-Publikation des Hochaltars von St. Wolfgang, in deren Text er auch über dieses Schnitzwerk eingehender handeln wollte, immer noch nicht erschienen ist, kann sich mein Urteil über dasselbe leider nur auf die a. o. O. gegebene Abbildung desselben (Autotypie) gründen.

39) Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. Erster Band; bearbeitet von G. v. Bezold u. Dr. Berth. Riehl a. a. O. und »Zeitschrift des bayrischen Kunst-Gewerbe-Vereins in München.« Jahrgang 1890. S. 62.

40) Es kann dies nicht befremden, wenn man bedenkt, daß im Verhältnis zu der großen Anzahl von Denkmälern nur für äußerst wenige Werke der Meister bisher bestimmt werden konnte. So haben wir selbst in Michael Pacher, nach Stiassny, den Bildschnitzer des Wolfgang Altars nicht zu sehen. Friedrich Herlin ist, der Ansicht von Haack in seiner Erlanger Habilitationsschrift — S. 21 u. 32 — zufolge, wohl auch nicht Holzschnitzer; bei Lukas Moser und Joh. Schühlein ist die Frage gleichfalls noch offen und selbst Meister so bedeutender Werke, wie des Blaubeurener und Heilbronner Altars

er mit allen Meistern aus der früheren Zeit der Holzbildnerei teilt, die heute nur noch durch ihre Werke zu uns reden. Erst als im 15. Jahrhundert die Holzskulptur das eigentliche Arbeitsgebiet der plastischen Kunstübung wurde und der Holzstil in gewissem Sinne selbst auf die dekorativen Formen der Architektur nicht ohne Einfluss blieb⁴¹⁾, erst dann tauchen aus dem Dunkel der geschichtlichen Überlieferung die Namen eines Hans Multscher und Jörg Syrlin auf.

Die Wiege unsers Meisters wird in Österreich zu suchen sein. Werke, wie das in Rede stehende, die in einer relativ frühen Zeit eine solche Vollen- dung bekunden, müssen auf einem Boden entstanden sein, der an Übung und Erfahrung in diesem Kunstzweige besonders reich war und schon frühzeitig alle Vorbedingungen zu blühender Kunstentfaltung enthielt. Hier aber gehen alle Wege den Alpen zu⁴²⁾ in deren stillen Thälern diese alte Volkskunst wie vor Jahrhunderten noch heute eine Heimstätte hat, hier führt uns die ge- schichtliche Forschung in diesem Falle vielleicht zunächst ins Salzburgische. Diese Vermutung, die in erster Reihe durch einen Vergleich mit der dortigen Schnitzkunst, den ich hier anzustellen leider nicht in der Lage bin, möglicher- weise an Wahrscheinlichkeit gewinnen würde, ist übrigens mit der Angabe des Verkäufers⁴³⁾, der die Statue aus Steiermark erworben haben will, nicht absolut unvereinbar, da Salzburg während des ganzen Mittelalters in Malerei und Plastik einen weitreichenden, maßgebenden Einfluss ausgeübt hat⁴⁴⁾. Wenn diese Frage danach auch heute noch offen bleiben muß, so dürfte es einer späteren Untersuchung doch vorbehalten sein, den Meister des hl. Georg, wenn einmal erst auf Grund stilkritischer und archivalischer Forschungen über die Geschichte der Holzplastik im allgemeinen ein helleres Licht als jetzt verbreitet ist, mit aller Sicherheit zu bestimmen, wie es ja auch vor noch nicht langer Zeit erst gelungen ist, in Peter Vischer dem Jüngeren den so lange unbekannt gewesenen, vielumstrittenen Meister der berühmten Nürn- berger Madonna aufzufinden⁴⁵⁾ und damit für die Entstehungszeit des Werkes und seine kunstgeschichtliche Stellung feste Anhaltspunkte zu gewinnen⁴⁶⁾.

oder der Statuen in Blütenburg bei München vermögen wir nicht mit Namen zu nennen. Und wie viel besser steht es mit der Autorenfrage bei den Werken der Steinplastik?

41) Dr. Albert Kuhn a. a. O. S. 434.

42) Das andere Hauptgebiet der Holzbildnerei (die baltischen Küstenländer) kommt hier zweifellos nicht in Betracht.

43) Julius Böhler, München.

44) Robert Stiassny in der »Deutschen Rundschau« a. a. O. S. 415.

45) Vgl. Georg Seeger: Peter Vischer der Jüngere. J. D. Leipzig 1897, woselbst die vorangegangenen Untersuchungen von Rettberg, Dr. H. Stegmann und die den Aus- schlag gebende von Direktor v. Bezold zusammengefaßt sind. (S. 132—140.)

46) Nach dem Abschluß dieser Arbeit stellte Herr Direktor v. Bezold mir gütigst einen Brief des Herrn Prof. Dr. Neuwirth zur Verfügung, aus welchem ich ersehe, daß dieser gründlichste Kenner böhmischer Kunst annimmt, der Meister unsers hl. Georg habe böhmische Werke gekannt und sich vielleicht teilweise nach und an ihnen gebildet, daß die Statue aber nicht für »böhmisch« d. h. in Böhmen entstanden, sondern für oberösterreichisch oder salzburgisch zu halten sei.