

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Von

Dr. Edwin Redslob.

Vorbemerkung.

Die folgenden Ausführungen legte ich, als Erweiterung einer akademischen Preisaufgabe, im Jahre 1906 der hohen philosophischen Fakultät der Heidelberger Universität zur Promotion vor. Die seitdem, zumal als Folge der historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, erschienene Literatur habe ich nachträglich noch zu benutzen versucht. Naturgemäß konnte es sich dabei nicht um eine Verschiebung meiner Hauptresultate handeln, die nur durch Unterordnen der kunstgeschichtlichen Entwicklung unter den gegenständlichen Gesichtspunkt meines Themas gewonnen werden konnten.

Außer den Neuerscheinungen der Literatur habe ich der Hilfe meiner verehrten Kollegen am Germanischen Nationalmuseum und der Architekten der Bauhöfen von St. Sebald und St. Lorenz, der Herren Prof. Joseph Schmitz und Otto Schulz dankbar zu gedenken. Vor allem aber drängt es mich, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, dem Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Henry Thode den herzlichen Dank für die Anregung und Förderung meiner Arbeit auszusprechen.

Verzeichnis der wichtigsten Literatur.



1. Grabplastik.

- Otto Buchner: Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen. Straßburg, Heitz 1902.
H. Schweitzer: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden, Straßburg, Heitz 1898.
H. Bröger: Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig, Hiersemann, 1907.
Paul Knoetel: Die Figurengräber Schlesiens. Jenenser Diss. 1890.

2. Zur Geschichte der fränkischen Kunst.

- Henry Thode: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt a. M., Keller, 1891.
Friedrich Dörnhöffer: Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. Repertorium XXIX, 1906.
Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, 1890.
Waagen: Kunstwerke und Künstler I. 1843.
Schnaase: Geschichte der bildenden Künste.
Kugler: Kleinere Schriften, 1883.
Sighart: Geschichte der Kunst in Bayern, München 1862.
W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887.
Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts. Straßburg, Heitz 1904.
Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Berlin, Wasmuth 1905.

3. Nürnberg.

- M. M. Mayer: Die Kirche des hlg. Sebaldus, Nürnberg 1831.
O. Schulz: Geschichte der Wiederherstellung der Sebalduskirche, Nürnberg 1905.
J. W. Hilpert: Die Kirche des hlg. Laurentius, Nürnberg 1831.
P. Rée: Die Bilder in der Sebalduskirche. Kunstchronik XXIII. Nürnberg, ber. Kunststätten V, 1900.
Christian Rauch: Die Trauts. Straßburg, Heitz, 1907.
B. Daun: P. Vischer und Adam Krafft, Künstlermonographien LXX 1905, Veit Stoß, LXXX.
Bergau: Veit Stoß bei Dohme: Kunst und Künstler.
Katalog der histor. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906.

4. Heilsbronn.

- H o c k e r: Heilsbronner Antiquitätenschatz, Onolzbach 1731.
 M u c k: Geschichte des Klosters Heilsbronn-Nördlingen 1879.
 S t i l l f r i e d: Grabstätten des Hauses Hohenzollern 1874. Denkmale des Hauses Hohenzollern Bd. I, Kloster Heilsbronn 1877.

5. Eichstätt.

- S a x: Geschichte von Eichstätt.
 F. H. H e r b: Eichstätts Kunst. München, Ges. f. christl. Kunst 1901.
 J. F i s c h e r: Domkreuzgang u. Mortuarium. Vortrag. Eichstätt 1889. Pastoralblatt des Bistums 13 u. 15.
 S a m m e l b l a t t des historischen Vereins 8 u. 12.
 A. H ä m m e r l e: Der Pappenheimer Altar, Eichstätt 1906.
 F e l i x M a d e r: Loy Hering, München, Ges. f. christl. Kunst 1905.

6. Bayern und Schwaben.

- B e r t h. R i e h l: Zur bayer. Kunstgeschichte I. Die ältesten Denkmale der Malerei. Studien zur Geschichte der bayer. Malerei des XV. Jahrhunderts. 1895. Augsburg, ber. Kunststätten XXII, 1903).
 A. S c h r ö d e r: Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges. Jahrbuch des Hist. Vereins Dillingen 1878.
 W a l t e r J o s e p h i: Die gotische Steinplastik Augsburgs. Münchener Diss. 1902.
 A. S e y l e r: Die mittelalterliche Plastik Regensburgs. Münchener Diss. 1905.

7. Zur Ikonographie.

- O t t e: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie.
 B e r g n e r: Handbuch der kirchlichen Kunstatertümer in Deutschland. 1905.
 L e h m a n n: Das Bildnis. Straßburg, Heitz.

8. Über Inschriften.

- K l e m m: Über die Entwicklung der Schriftformen in der Steinschrift 1000—1600. Christl. Kunstblatt 1884.
 W. W e i m a r: Monumental-Schriften vergangener Jahrhunderte 1898.

9. Abbildungsmaterial.

- M. G e r l a c h: Totenschilder und Grabsteine. Wien. Gerlach & Schenk.



I.

Die Entstehung der Epitaphienform.

Die Begräbnisstelle für die Vornehmen war im Mittelalter das Innere der Kirche. Die Grabstätten wurden unter den Fußboden eingemauert und mit einer Steinplatte geschlossen. Absichtlich den verwischenden Schritten preisgegeben, trugen diese Platten anfangs nur einfache Zeichen: ein Kreuz oder ein Wappenschild und eine kurze Inschrift; allmählich verzierte man sie in flachem Relief mit dem Bilde des Toten, für dessen Charakteristik die allgemeinen Merkmale seines Standes und Alters genügten.

Aber immer mehr wuchs das Verlangen, den Stein dem Bilde des Aufgebahrten, den er bedeckte, ähnlich zu gestalten: am Ende des 12. Jahrhunderts hatte sich eine reichere Form durchgesetzt, welche das Relief erhöhte und die Züge des Dargestellten portraittartig herausarbeitete. Dann verlieh die Gotik den Grabsteinen¹⁾ größere Pracht: häufig wurde die Gestalt unterarbeitet und mit reichem Zierrat umrahmt. Solche Werke konnten nicht mehr ein Teil des Fußbodens sein: sie wurden als Tumben sarkophagartig untermauert oder von kleinen Pfeilern, die bald als Wappenträger plastische Gestalt bekamen, als Hochgräber²⁾ über den Boden gehoben.

So bekamen die Grabsteine den Sinn von Portraits und wurden daher oft schon bei Lebzeiten gemeißelt; neben die Abbildung des Aufgebahrten trat die Wiedergabe des Lebenden in der Fülle seiner Kraft und Macht: der Brauch, zu dem auch räumliche Gründe zwangen, daß man die Steine aufrecht an die Wand stellte, war kein Widersinn mehr.

Wurden anfangs nur die Herrschenden durch ein Denkmal ausgezeichnet, so drängten sich allmählich immer mehr Gemeindemitglieder zu der Ehre, ihr Bildnis nach dem Tod zu erhalten. Der Raum der Kirche konnte für größere Gemeinden nicht mehr genügen, so daß auch der Kreuzgang als Begräbnisstelle herangezogen werden mußte.

Die Anlage eines Domkreuzganges war aus dem Verlangen entstanden, den Kanonikern und Geistlichen, die am Dome wohnten, einen abgeschlossenen Wandelraum zu geben. Dann wurde der Kreuzgang immer mehr als ein Teil der Kirche

1) Vgl. Lind, die Grabdenkmale während des M. A. in d. Ber. u. Mitt. d. A. V. zu Wien XI (1870) S. 163—213. Schultz, Höfisches Leben II, S. 410—416.

2) Buchner (S. 65) erklärt die Entwicklung zum Hochgrab aus „dem Einfluß der im Sinne des Verticalismus treibenden Architektur“.

aufgefaßt, wie es beim Augsburger Dom³⁾ gut zu erkennen ist. Hier wurde er durch Verlegung der Kanonikerwohnung seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet, und bald trat er mit der Kirche in enge Verbindung, indem er ihren einen Zweck teilte und zur Begräbnisstätte ward. Die Verwendung seiner drei Flügel war genau geregelt: der westliche, dem ehemaligen Hauptchor der Kirche zunächst liegende Teil diente den Kanonikern als Grabstätte (*ambitus canonicorum*), der nördliche den Domvicaren (*ambitus vicariorum*), der östliche Flügel war auch Laien, Männern wie Frauen, meist adeligen Stammes, die irgendwie durch Stiftungen oder Verwandtschaft der Domkirche nahegestanden, zum Begräbnis überlassen.⁴⁾ Zunächst wurden die Grabsteine, nach der ältesten Sitte, in das Estrich eingelassen; die Schmalheit des Ganges machte es unmöglich, das Relief hoch herauszuarbeiten oder die Platte über den Boden zu heben. Um daher die Namen der Verewigten zu erhalten, wurden bald in der Nähe des Grabsteins an der Wand einige Zeilen oder eine Inschrift in Verbindung mit einer heiligen Darstellung, ein „Epitaphium“, angebracht. Das älteste Epitaph des Augsburger Kreuzganges stammt vom Jahre 1348⁵⁾.

Das Wort Epitaph bedeutet ursprünglich jede gesonderte Gedächtnisinschrift für einen Toten, dann ist es ausschließlich zur Bezeichnung des mit einer Inschrift verbundenen Andachtsbildes verwendet worden, das an der Wand in der Nähe der Begräbnisstelle angebracht wurde.

Die ältesten Beispiele für Inschriften befinden sich auf Steinplatten, die in dem aus der Mitte des XI. Jahrhunderts stammenden Teile der Krypta des Bonner Münsters gefunden worden sind. Ihr hohes Alter ist daraus zu folgern, daß sie schon in so früher Zeit als Baumaterial behandelt wurden. Sie entsprechen in ihrer Form (ungefähr ein zu einen halben Meter groß) verkleinerten Grabsteinen und sind zur Aufnahme der Inschrift mit einem Kreuz durchzogen. Reste ähnlicher Steinplatten sind im Museum zu Köln erhalten, zwei weitere in Bonn und einer — zur Aufmauerung des Hauptaltars verwendet — in der Kirche zu Dollendorf bei Bonn⁶⁾.

Neben diesen Inschriften kamen im vierzehnten Jahrhundert die Totenschilder auf: erst schildförmige, dann zumeist runde, von einer Inschrift umrahmte Holztafeln mit dem geschnitzten oder gemalten Wappen des Verstorbenen⁷⁾.

3) Die Augsburger Bildwerke behandeln zwei eingehende Schriften: der Arbeit Schröders im X. und XI. Band des Dillinger Jahrbuches von 1897 und 1898, und Walter Josephis Münchener Dissertation über die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, besonders S. 35—41, S. 53—55 und 60 ff. Mehrere Abbildungen und eine zusammenfassende Übersicht finden sich in Berthold Riehls Augsburg (Ber. Kunststätten 22, 1903).

4) Hierzu Schröders Arbeit.

5) Abguß im Germ. Museum.

6) Bonner Jahrbücher LVII, Tafel XIII S. 213 XXXII, Tafel II S. 144—220. Niederhein. Annalen II, 1, 2 u. X, 91 und 222. Otte, I, 5, S. 344. Bergner, S. 300. Dazu kommen Steininschriften in der Neumünster Kirche zu Würzburg und — in Verbindung mit Wappen — aus der Zeit um 1200 in der Kirche zu Weinsberg. Andere Beispiele bei Otte I S. 345. Quast veröffentlicht im Korresp.-Blatt d. Ges. V. d. Gesch. u. Altert. V. I (1853) S. 37 zwei Inschriftsteine vom Jahre 938 und 1048.

Ein praktischer Grund, der auf die Erhaltung der Inschrift Wert legen ließ, ist bisweilen die Erinnerung an eine Seelenmesse gewesen⁸⁾, mit der sich der Stifter das Recht erkaufte hatte, in der Kirche bestattet zu werden⁹⁾.

Da man bei Epitaphien neben der Inschrift eine kleine Darstellung des Verstorbenen anbrachte, gewöhnte man sich an diese Verbindung von Heiligenbild und Portrait, und auch bei der Schenkung eines Andachtsbildes unterließ man nicht, den Stifter in kleinem Maßstab auf die Tafel zu malen. Oft wurde dann wieder bei einem solchen Bilde Raum gelassen, um später das Todesdatum des Stifters einzutragen und es so zu einem Epitaph zu machen¹⁰⁾.

Die Erklärung für diese Verbindung von Frömmigkeit und Sorge für die Erhaltung seines Gedächtnisses liegt in dem Wesen des Bürgertums. Als es im vierzehnten Jahrhundert — in Nürnberg besonders durch die Einsicht Karls des IV. gefördert — immer mehr an Bedeutung gewann, als das Empfinden der Zeiten, welche die Reformation vorbereiteten, einen jeden nach Gleichstellung seinem Gotte gegenüber verlangen ließ, drang diese Ausprägung gesellschaftlichen Bewußtseins auch in die Bestattungsbräuche ein¹¹⁾. Freilich nur ausnahmsweise gesellten sich die Bürger gleichberechtigt zu den machtvollen, steingehauenen Gestalten der Geistlichen, Fürsten und Ritter¹²⁾. Auf die Fürbitte der Heiligen angewiesen, wurden sie gruppenweise in kleinen Maßen dargestellt, wie sie ihres Schutzheiligen Vermittlung vor dem Bilde der

7) Die Totenschilder der Elisabethkirche zu Marburg, die besten Beispiele dieser Erinnerungsform, wurden 1884 von Bikell und Warneke publiziert. Hier ist das älteste Beispiel das Wappen des Landgrafen Heinrich I. († 1308), das aus gestreifter Leinwand und Schnitzerei hergestellt ist. Abbildung bei Hefner, Trachten I. Tafel 82. Nach F. Küch, der in der Zeitschrift für hessische Geschichte (XXVI, N. F. 145—225, Marburg 1902) über Totenschilder spricht, bedeuten sie nicht den ehemaligen Kampfschild, sondern eine für den sepulchralen Zweck bestimmte Nachbildung des Wappens, das die Persönlichkeit des Toten versinnbildlichen soll. Dazu Gerlach's Abb. und die Sammlung im Germanischen Museum mit Beispielen von 1332 ab.

8) Als Vertreter mehrerer Beispiele nenne ich an der Stadtkirche zu Eisfeld in S.-Meiningen eine Inschrift aus dem Jahre 1364 und eine zweite aus dem Jahre 1436, die Ditzel Hefners und seines Geschlechts Begräbnis bezeichnet, „das man ewiglich des Jahres vierstund begehen soll alle Quatember — darum das Geschlecht ewige Zinsen gemacht haben“. (Thüringer Kunstdenkmale XXX, S. 133). Vgl. A. Goldschmidt: Lübecker Malerei und Plastik, 1890, S. 2. Noch auf dem 1530 entstandenen Grabstein des Propstes Petrus Häckel in der Klosterkirche zu Au, der in Epitaph-Form oben Gottvater und den von Maria gehaltenen toten Christus, unten den knieenden Probst zeigt, steht hinter dem Namen: „stifter diser wochen mess.“ (Bayrische Kunstdenkmale I S. 1931 u. 1932).

9) Otte, 1883 S. 334.

10) Schröder, S. 84 sieht in dieser Verbindung des bei Lebzeiten gestifteten Bildes mit der oft nachträglich angefügten Epitaphbestimmung mit Recht den Grund für die auffallende Erscheinung, daß die Epitaphien so selten Bezug auf den Tod oder das Leben nach dem Tode haben, sondern bloße Andachtsbilder von beliebigem Vorwurf bedeuten.

11) In der Kirche Gedächtnisbilder anzubringen, war in Nürnberg nur den ratsfähigen Geschlechtern erlaubt: man vergleiche Hilperts Notiz über den Hornschen Grabstein, der für das Innere der Lorenzkirche aus mühsam eingeführtem Marmor gearbeitet war, aber wegen des Wappens der Frau, die keinem Patrizierhaus entstammte, an der Außenseite verwittern mußte. (Hilpert, St. Lorenz S. 12 und im Beobachter an der Pegnitz I. 3. 1807 S. 173.)

12) Als Beispiel dieser Denkmalsart sei nur das in Pückler-Limpurgs Buch über die Nürnberger Bildhauerkunst (S. 29) besprochene Grabmal des Konrad Groß in der Spitalkirche

Madonna oder des Schmerzensmannes erlehten, oder sie wurden ohne Zusammenhang mit der Darstellung am Inschriftstreifen untergebracht. Man konnte die winzigen Gestalten fast übersehen, und gerne ließ es sich die Geistlichkeit gefallen, daß auf solche Weise ihre Kirche mit Darstellungen der heiligen Geschichte immer reicher und bunter geschmückt wurde.

Zur Herausbildung dieser neuen Denkmalsart hatte die Malerei höchstens in den Widmungsblättern der Codices ein Vorbild; in der Plastik gab es schon in früherer Zeit Grabesplatten, die statt der lebensgroßen Gestalt des Verstorbenen eine Darstellung schmückte. Schon im zwölften Jahrhundert zeigt ein Hildesheimer Grabstein¹³⁾ des Presbyters Bruno, in drei Teile geteilt, zu unterst die Beweinung des Leichnams durch Arme und Geistliche, darüber die zum Himmel fliegende Seele, und oben Christus, der sie empfängt. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden häufig Grabsteine, die eine heilige Gestalt mit der des Verstorbenen verbanden. Für Franken vertritt diese Art der Grabstein Berthold Ruckers an der Pfarrkirche zu Schweinfurt (Todesjahr 1377) mit einem Schmerzensmann über dem knieenden Verstorbenen¹⁴⁾.

So führt, als Konsequenz der Aufrechtstellung, ein Weg vom Grabstein zum Epitaph. Weil der Grabstein im Innern der Kirche aufgestellt werden sollte, lag es nahe, die Gestalt des Verewigten in der knieenden Haltung des Betenden darzustellen¹⁵⁾ und allmählich zur Motivierung dieser Stellung den verehrten Heiligen beizufügen.

Also mehrere Motive und Entwicklungen auf verschiedenen Gebieten kommen zusammen und lassen die neue Kunstform entstehen. Jedoch als entscheidend für die Herkunft des Epitaphs ist zu betonen, daß es sich aus den Formen des mittelalterlichen Grabsteines entwickelte, und daß es zunächst im Dienste der herrschenden Klasse stand.

Den formalen Charakter bekam das Epitaph durch die dekorative Aufgabe, die es im Inneren oder an den Außenwänden der Kirche zu erfüllen hatte.

Dieser dekorative Zweck verursachte eine eigentümliche Verquickung plastischer und malerischer Stilelemente, deren Verständnis für die richtige Auffassung der mittelalterlichen Kunst in Deutschland entscheidend ist.

Malerei und Plastik standen damals nicht in formalem Gegensatz zu einander, da das deutsche Mittelalter fast keine Freiplastik kannte. Zuerst war die Architektur für die Plastik stilbestimmend, indem die Bildwerke durch Form und Zweck der

(† 1356) genannt (Abb. Réé Nürnberg S. 60), der sich (wohl noch bei Lebzeiten) ein Hochgrab mit acht Trauernden als Träger der Steinplatte errichten ließ, was ihm, in derselben Kirche, Herdegen Valzner nachmachte. (Vergl. Buchner über Tumben im 4. Abschnitt.) Mit Pückler-Limpurg an direkte Nachahmung eines burgundischen Herrschergrabes zu denken, scheint mir nicht nötig, da sich viele Werke dieser Anlage in Deutschland finden. Ich nenne nur für die ältere Form das Hochgrab Conrad Wurzbolds im Limburger Dom, aus dem XIII. Jahrhundert und die, gegen 1300 begonnene Reihe von Tumben in der Elisabethkirche zu Marburg.

13) Abguß im Germanischen Museum.

14) Dehio, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler I, S. 280.

15) Buchner, S. 54 u. Taf. 5: Th. v. Lichtenhayn in der Erfurter Predigerkirche vom Jahre 1366.

Bauteile, welche sie verzierten, ihre formalen Gesetze erhielten. Dazu entwickelte sich am Tympanon die Reliefplastik und später für den Schmuck des Kircheninnern die Holzskulptur, aus der die Altarmalerei ihr Vorbild gewann.

Aber wegen dieses Zusammenhanges mit der unter den Gesetzen der Architektur zu ornamentaler Stilisierung gezwungener Plastik erhärtete sich in der Malerei die Entwicklung: lange wirkte die strenge und gesonderte Figurenanordnung der Skulptur nach; ihrer dekorativen Bedeutung entsprechend vielfach als Ersatz der Plastik oder der Weberei entstanden, bewahrte die Malerei im Widerspruch zu ihren freieren Möglichkeiten einen starr gebundenen Stil.

Dennoch brachte sie notwendiger Weise lebendigere und gewandtere Lösungen für die dekorativen Aufgaben, die ohne Bedenken sofort auf die Plastik übertragen wurden und deren architektonisch bestimmte Formgesetze lockerten.

Darin liegt also die Bedeutung, welche die Epitaphienkunst für die Erkenntnis der mittelalterlichen Formauffassung hat, daß sich hier die Wechselwirkung der beiden Schwesterkünste in ihrer gegenseitigen Bedingtheit erkennen läßt.

II.

Die Epitaphien des vierzehnten Jahrhunderts in Heilsbronn und Nürnberg.

Der Nürnberger Kunstbetätigung fehlte der vereinheitlichende Einfluß eines Bischofsitzes oder einer alten, heimischen Tradition. Durch die Verschiedenartigkeit der von den Bestellern geforderten Aufgaben verwirrt, mußten die Ausführenden immer von neuem sich mühsam die äußeren Formbedingungen suchen, ein Zwang freilich, der sie zu den schöpferischsten und eigenartigsten Meistern des späten Mittelalters machte.

Ein Gesamtbild der fränkischen Kunst wird erst in den fortgeschrittenen Zeiten möglich; auch innerhalb der Epitaphienkunst lassen sich für den Anfang nur vereinzelte Werke aufführen, deren früheste für die Heilsbronner Klosterkirche entstanden sind.

Die kleine Reihe beginnt mit dem frei aufgestellten Steinepith des 1390 verstorbenen Abtes Heinrich von Annavarsen.

Der oben durch einen kleinen Giebel erweiterte Stein mißt etwa ein Drittel von der Größe einer Grabplatte. Auf beiden Seiten in handwerklicher Ausführung bearbeitet, wirkt er doch durch seine gedrungene, maßvolle Geschlossenheit, zumal bei dem einen Relief, dessen Giebel geschickt dazu benutzt ist, die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes und dem knieenden, nach vorn schauenden Stifter einzufügen. Die Rückseite zeigt die Krönung Mariä, die mit dem Sohne vor einem von drei Engeln gehaltenen faltenreichen Vorhang sitzt; Christus hat die Hand noch erhoben, die der Mutter eben die Krone aufs Haupt gesetzt hat, ihm wendet sich der Bischof betend zu.

Zu diesem Relief gesellen sich drei gemalte Epitaphien, von denen nur das älteste hinreichend erhalten ist: eine schmale, zwei und einen halben

Meter hohe Tafel, die im Format die Größe eines Grabsteines übertreffen will, stellt vor dem Kreuze und den Leidenswerkzeugen überlebensgroß den mit Blut und Wunden bedeckten Schmerzensmann dar. Seine Gestalt ist machtvoll und wuchtig im Sinne der alten Wandmalereien aufgefaßt: die Arme hat er starr übereinandergelegt, der Kopf neigt sich nach links, und aus den zur Seite gewandten Augen dringt ein erschütternder Blick unter geraden Brauen hervor; die linke Schulter trägt den Mantel, der oben in festen Linien fällt, während er unten reiche, unruhig gebauschte Falten bildet, deren grau-grüner Ton mit dem Dunkelgrün des Mantels, dem gelblich roten Futter, dem grünlich braunen Fleisch und dem bräunlich und grünlich goldenen, reich gemusterten Hintergrund zu einer schweren Harmonie bronzener Farbtöne zusammenklingt. Ihre Einheitlichkeit ist allerdings zum Teil auf Kosten der späteren Übermalung zu setzen. Die Gestalt des verstorbenen Abtes ist klein und läßt Raum für zwei Spruchbänder, eines mit der Inschrift: Apt Friedrich von Hirzlach,¹⁶⁾ eines mit dem bei Epitaphien oft angewandten Spruch: miserere mei deus.¹⁷⁾ Die Bedeutung dieses Werkes erläutert am besten ein Vergleich mit der nur wenig später entstandenen Fresko-Malerei¹⁸⁾ eines Schmerzensmannes im



Abb. 1. Epitaph für den Abt Friedrich von Hirzlach in der Klosterkirche zu Heilsbronn (um 1361).

16) Friedrich von Hirzlach starb 1361.

17) Thode Tafel I und S. 14 Nürnberger Ausstellung 1906 No. 45. Lehmann: das Bildnis, S. 149 mit Abbildung. Dörnhöffer, S. 446. Das Klischee zu der vorliegenden Abbildung wurde uns aus dem Thodeschen Werke vom Kellerschen Verlag zu Frankfurt a. M. freundlichst überlassen.

18) Bei den Schmitz'schen Wiederherstellungsarbeiten 1905 zu Tage gekommen. Buchner (S. 52) stellt das Heilsbronner Bild

Ostchor von St. Sebald, dem ausdruckslosen und plumpen Bild eines schwachen Nürnberger Handwerkers. —

Vielleicht waren zwei andere Werke dem Hirzlach-Epitaph ähnlich: eine in zwei Teile zerlegte Tafel zeigt oben die Halbfigur der Madonna vor einem brokatenen Muster; schmal ansetzend, steigt der Umriß malerisch geschlossen in die Höhe, unten kniet auf blauem Grund (die gewöhnliche Farbe des Hintergrundes für den getrennt dargestellten Stifter) vor einem Betpult der Bischof, den Stab in der Mitte haltend, den Kopf nach oben zur Madonna erhoben; rechts ist ein Spruchband angebracht: *Maria mater dei miserere mei*. Darunter steht, zwischen dem Hohenzollern- und Bischof-Wappen (der Verstorbene war der Sohn des Burggrafen Friedrich IV. von Nürnberg), die Inschrift mit dem Namen *Bertholdus* und dem Todesjahr 1365¹⁹⁾. Die Farben der grabsteingroßen Tafel haben durch häufige Übermalung (die erste 1497) so gelitten, daß der ursprüngliche Charakter des Bildes völlig verloren gegangen ist.

Daher läßt sich nicht mehr bestimmen, wie weit es Ähnlichkeiten mit dem Stile der Schule des Prager Meisters Theodorich hatte, doch scheint eine Verwandtschaft mit dem Motivbild des Erzbischofs Johann Očko von Wlaschim im Rudolphinum zu Prag sich behaupten zu lassen.

Auch bei dem kleinen Epitaph für den Arzt *Mengst* († 1370) läßt sich nur noch von der Anordnung sprechen: in der Mitte steht Christus, auf die Wunde der entblößten Brust weisend, rechts Maria, und links kniet in einem roten, hermelin-gefüllten Mantel der graubärtige Magister; der Raum über seinem Kopf ist durch zwei Spruchbänder ausgefüllt, über denen aus Wolken Gott-Vater erscheint, der mit der Hand auf seinen Sohn zeigt. Das Thema der Entsündigung durch Christus und Maria entspricht dem Zweck des Epitaphs, kommt aber seltener vor, als man voraussetzen sollte. Das Bild stimmt mit den bei Thode erwähnten vier Szenen aus Christi Leben überein, die so erhalten sind, daß man in ihnen den Stil besser erfassen kann.²⁰⁾

Von gemalten Epitaphien im Stile des ausgehenden vierzehnten Jahrhundert sind innerhalb Nürnbergs nur Nachzügler erhalten. Eine Schmerzensmandarstellung in St. Lorenz²¹⁾, das Epitaph des Paul Stromer, möchte ich trotz des frühen Todesdatums (1406) später besprechen²²⁾. Die Kreuzigung in der Tetzelskapelle der Aegidienkirche für Anna Kunz Mendel († 1406) ist derartig übermalt, daß eine Beurteilung unmöglich ist. Ein späteres Machwerk im alten Stil ist das Epitaph für Klara Holzschuherin im Germanischen Museum (Nr. 93), auf Goldgrund in halblebensgroßen Figuren Maria mit dem Kinde, die Heiligen Dominicus und Katharina von Siena

mit einem Grabstein in Lineartechnik der alten Erfurter Peterskirche zusammen. Abbildung bei F. Tettau, *Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Erfurt* (S. 283).

19) Sighart II, 409 Waagen I, 311, Muck 81, Hocker S. 5 und 6 Abbild. pag. VI Thode S. 13, Lehmann S. 150 Dr. Julius Meyer: Hohenzollern-Denkmale in Heilsbronn.

20) Thode S. 13 und 14. Abbildung im Katalog der Nürnberger Ausstellung 1906 S. 390 (Nr. 44).

21) Thode S. 15 Janitschek S. 206

22) Kapitel IV.

darstellend, vor deren Füßen die klein gebildete Verstorbene mit dem Wappen der Holzschuher kniet²³). Die Inschrift lautet: Da man zelt nach Cris: geburd m.° CCCC. XXVI. Jar an dem andern pfingstag do verschiet Schwester Clara Holtzschuerin der Got genadt Am̄.

Die Darstellungen auf den besprochenen Werken sind für die Zeit vor 1400 bezeichnend, indem sie die damals besonders beliebten Stoffe behandeln. Die Kreuzigung wird vielleicht am häufigsten verwertet, daneben erscheint bereits die Gestalt der Maria, aber vor allem wurde ein Bild des Schmerzensmannes von den Stiftern verlangt. Für die erzählten Ereignisse der Glaubenslehre noch nicht interessiert, faßte man die Gestalt Christi in typischer Erscheinung auf, wie er als Erlöser von den Predigern geschildert wurde: von Blut und Wunden entstellt, mit wehem Zug auf die Male zeigend, die dem Verstorbenen Errettung verheißen. Dabei begnügte man sich für die Wiedergabe des Körpers mit einem sehr schematischen Typus: nur auf dem Epitaph des Abtes von Hirzlach ist, unter Einfluß der Wandmalerei, eine große Formensprache innerhalb der alten Stilisierung erreicht.

Immer bedeutet die heilige Gestalt den Hauptzweck des Epitaphs, die Gestalt des Verstorbenen wird klein und ohne scharfe Charakterisierung gegeben, die Inschrift ist anfangs meist lateinisch und beschränkt sich auf die kürzesten Angaben. Während in anderen Städten, zumal für die Plastik, die neue Denkmalsart schon häufig verwendet wurde, bedeutete die Bestellung eines Epitaphs für Nürnberg und seine Nachbarorte eine Ausnahme, sodaß sich noch keine bestimmte Form für die Epitaphienkunst herausbilden konnte.

III.

Plastische Epitaphien an der Wende des XIV. Jahrhunderts.

War die Nürnberger Plastik zur Zeit ihrer ersten Anfänge — vornehmlich an St. Lorenz und an der Frauenkirche — noch nicht zu eigenkräftiger Freiheit gelangt, so traten in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts bedeutende Aufgaben an sie heran und brachten der jungen Schule eine rasche Entwicklung.

Gegen 1360 wurden die Reliefs am Lorenzer Hauptportal fertiggestellt²⁴); 1366 bis 1379 wurde der Sebalder Chor gebaut; kurz nach 1366 am Sebalder Pfarrhof das Chörlein begonnen; 1385—1396 fällt die Arbeit am schönen Brunnen. Um St. Sebald und St. Moritz war ein Friedhof entstanden, und in schneller Folge wurden die Außenwände der beiden Kirchen mit Epitaphien bedeckt, die zeigen, wie auch auf handwerklichem Gebiet eine reg erwachte Arbeitslust nach reicher Ausgestaltung der Motive und freien Lösungen der Kompositionen verlangte.

23) Thode S. 15. Lehmann (S. 130) erwähnt, daß die Hände der Madonna größer sind als ihr Kopf.

24) Nach Pückler-Limpurg.

I.

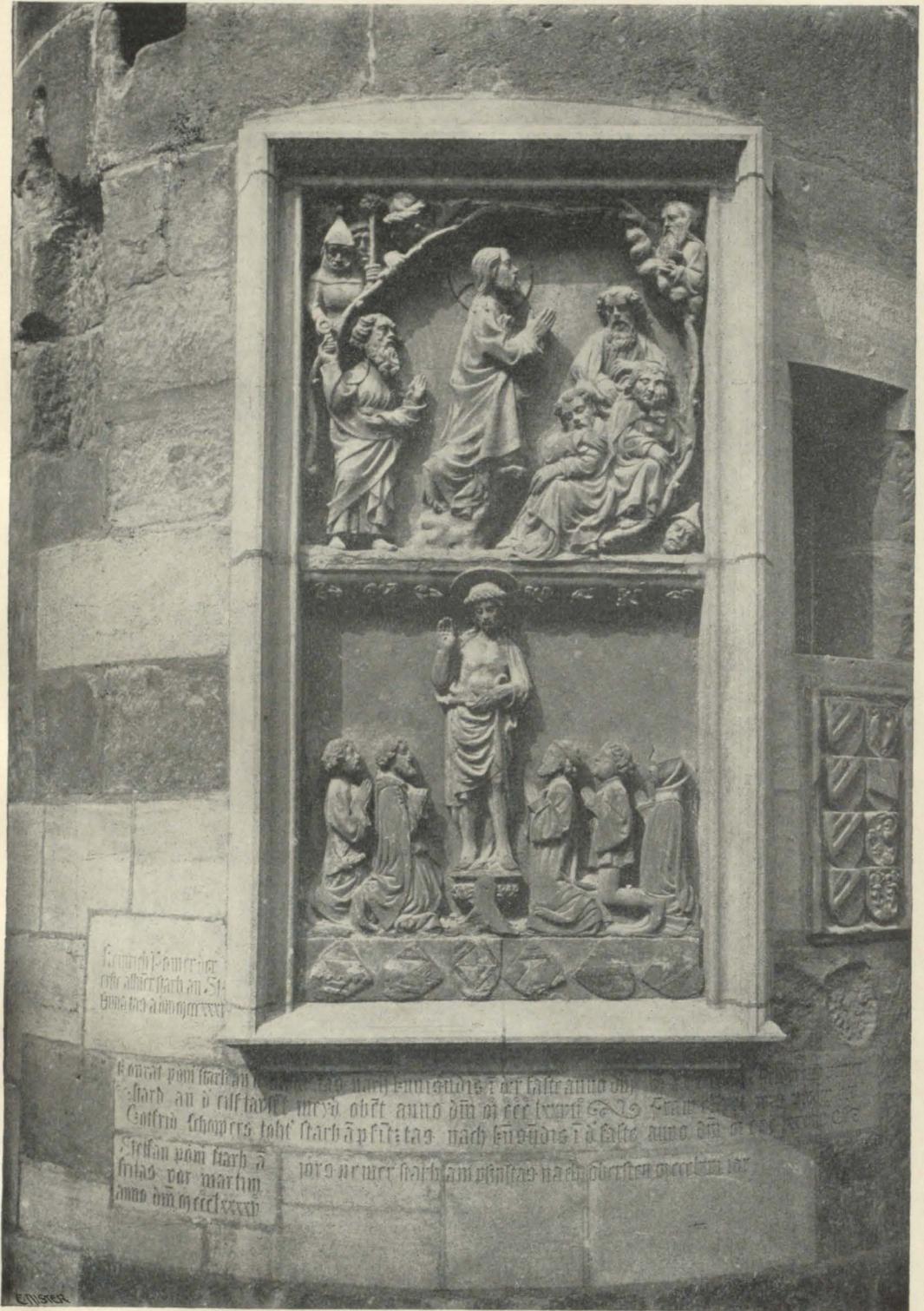
Am besten läßt sich die Entwicklung der Handwerker-Plastik an einer Reihe Ölberg-Reliefs verfolgen, als deren frühestes wohl das Relief in Hochformat am Westchor von St. Sebald zu nennen ist, das wie die ungeschickte Vergrößerung einer Elfenbeintafel anmutet, denn ohne plastisches Gefühl sind die Figuren zu einem ornamentalen Gefüge verteilt, das die Platte im Sinne der Kleinkunst füllt und belebt. Es lag weder in der Absicht, noch im Können des Meisters, die drei schlafenden Jünger zu einer Gruppe zusammenzuschließen: rechts unten sitzen, in unbegründeter Symmetrie, zwei Jünger nebeneinander, darüber ist ein Berg gebaut, um den dritten unterzubringen. Auch über diesem setzt sich der Höhenzug fort, sodaß die Schlafenden wie in Höhlen sitzen. Links erweitert sich



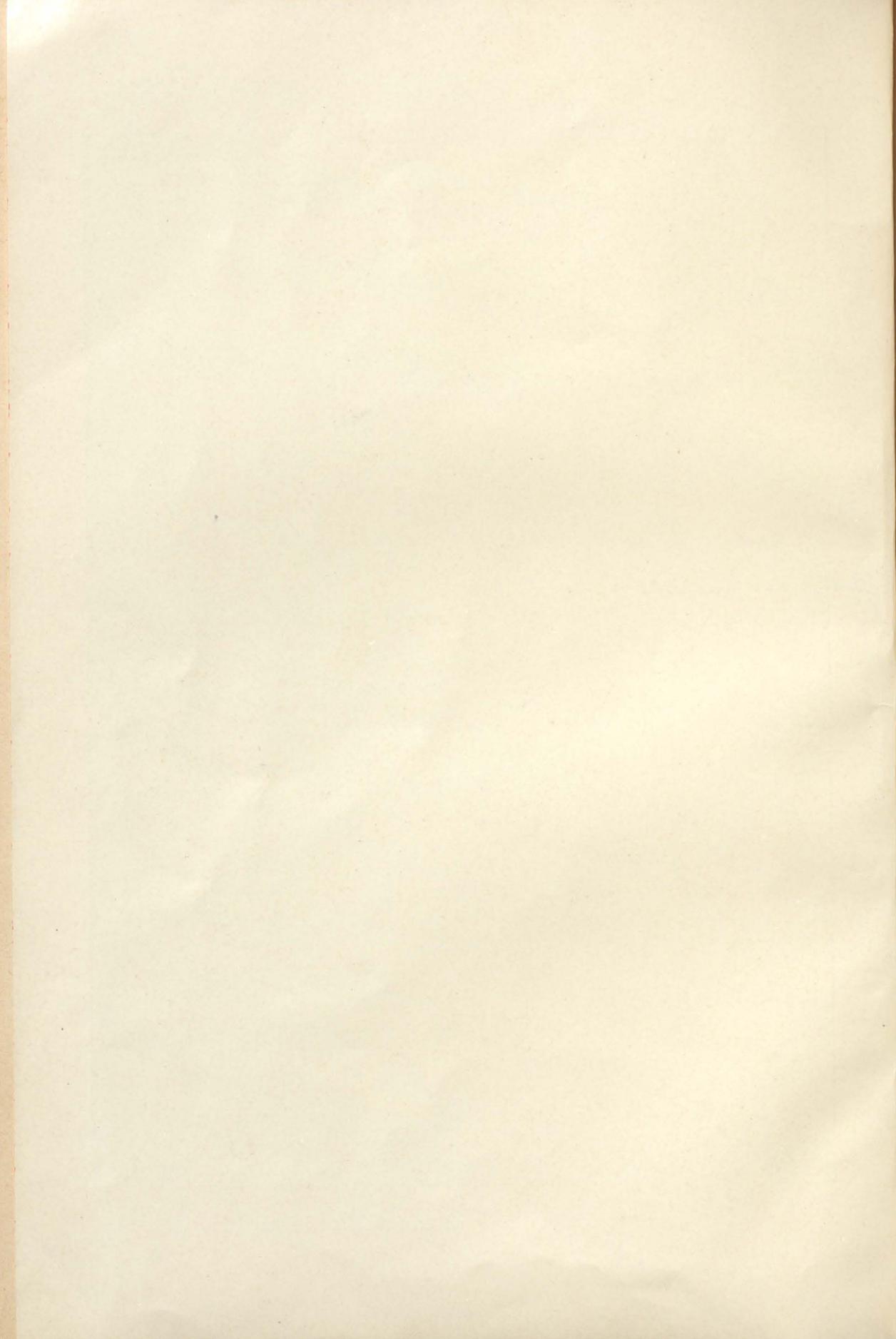
Abb. 2. Ölbergrelief am Westchor von St. Sebald zu Nürnberg.

die Berglinie; unter ihr ist für die zwei winzigen Figuren der betenden Stifter Platz, über ihr kniet Christus, in der alten Art der Adoranten die Gestalt seitwärts, den Kopf halb nach vorn gewandt; aus engenden Faltenzügen hebt er seine Hände empor, dem Engel entgegen, der von oben rechts sich herabschwingt, ein Spruchband in der Hand, das in weitem Bogen die Anordnung der linken Seite vollendet. Ein Relief mit dem Stromerschen Wappen aus dem Cyclus am Ostchor, das nicht als Epitaph bestimmt ist, gestaltet diese Gruppe im Gegensinne um; dem weniger hohen Format entsprechend werden die Jünger zusammengeschoben, und der Blick kann sich mehr auf die Hauptszene konzentrieren.

Die Stileigentümlichkeiten sind an beiden Reliefs gleich: die Körper sind noch unbeholfen, aber in ihren ausgebogenen Stellungen und intensiven Bewegungen, in



Epitaph der Familie Pömer an St. Sebald zu Nürnberg.



dem Gegensatz zwischen dem ruhigen Schlaf der Jünger und dem aufgeregten Flattern des aus der Ecke herausschießenden Engels drängt eine dramatische Lebenskraft zu kraftvollem Ausdruck. Die Gewandfalten spannen sich röhrenartig in zackigem Bogen über die Körper, die Gelenke sind energisch betont.

Trotz der anders gearteten Gruppierung kommen bei der Frage nach der Herkunft dieser stilisierten Motive die Reliefs am Hauptportale von St. Lorenz²⁵⁾ als entscheidende Vorbilder in Betracht, doch sind die Fortschritte naiver Beobachtungslust, die den Eindruck des Sebalder Pfarrhauschores bestimmen, an beiden Werken erkennbar.

Im Gegensatz zu den gotischen Nachklängen dieser beiden Ölbergszenen steht das Relief in Querformat an St. Moritz, das wieder als Epitaph gedacht ist. Die Stifter sind an einem Sockel unter dem Relief angebracht, der geschickt als Postament der großen Christusgestalt benutzt ist, über dem Heiland spannt sich die Linie des Zaunes, links gewährt sie für die dicht zusammengedrängte Gruppe von Judas und drei Kriegsknechten Platz, rechts unten geht sie bis an den Rahmen und endet hinter den übereinander hockenden Jüngern, oben ist der Himmel durch Wolken angedeutet, vor denen die Hand Gottes erscheint. Die Figuren sind in ihren Bewegungen lebendig beobachtet, aber sie sind ohne jede Kenntnis der menschlichen Gestalt ausgeführt. Christus ist groß und schlank, weil für ihn Platz war, die anderen haben sich zum Teil mit drei Kopflängen für ihren Körper begnügen müssen. Die Köpfe sind rund und plump und schauen ausdruckslos vor sich hin.

Ein viertes Relief — an der Südseite des Westchores — ist ähnlich angeordnet: durch die knieenden Stifter unterbrochen, schließt der Zaun das Relief unten ab, links geht er bis zum Rande, sodaß die Kriegsknechte ganz zusammengedrückt sind, indeß Judas die Pforte öffnet; rechts biegt das Geflecht weit aus, den bequemen Schlaf der Jünger behütend. In der Mitte ist viel Platz für Christus, der — zum ersten Mal mit scharfem Profil — in ausdrucksvoller Konzentration sich nach oben wendet. Das Symbol für die Erscheinung Gottes ist herausgebrochen. Unter diesem Relief befindet sich — seltsam primitiv — eine Darstellung der Dreifaltigkeit: Christus als Schmerzensmann neben Gott-Vater, der Maria im Arme hält, zwischen ihnen die Taube, rechts und links zwei Heilige, die mit ihren bärtigen Köpfen und untersetzten Körpern an die Thonapostel des Germanischen Museums erinnern. Am untersten Abschluß beider Reliefs, ohne Zusammenhang mit der Hauptkomposition, sind die betenden Stifter angebracht. (Das Werk wurde kürzlich ergänzt.)

Das Epitaph der Pömer an der Südseite von St. Sebald (Taf. I) mit Inschriften vom Jahre 1331—1395²⁶⁾ entspricht dem letzten Werk, in dessen Nähe es eingelassen ist, durch die Zweiteilung der Platte. Seine späteste Jahreszahl gibt für die Ansetzung der anderen Epitaphien an der Wende des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts den Anhaltspunkt. Die Gethsemanedarstellung ist mehr zusammengedrängt, Judas ist schon durch die Pforte geschritten. Die Gruppe der

25) Der Baugeschichte nach muß das Relief am Ostchor um 1379 entstanden sein.

26) Die Zahl 1416 der Ergänzung wird 1366 gelautet haben, eine Lesart, welche ihre Begründung aus der Reihenfolge der Zahlen bekommt.

Jünger ist mit sichtlicher Freude an dem Wechselspiel der Motive gebildet, wie denn dies Werk feineres Verständnis für die Charakteristik der einzelnen Gestalten zeigt. In der unteren Hälfte steht ein schlanker Schmerzensmann zwischen den zierlich geputzten Angehörigen der Familie Pömer.

Die fünfte, an der Nordseite des Sebalder Westchores eingemauerte Ölbergdarstellung ist eine etwas spätere Handwerkerarbeit: in den gedrungenen, plumpen Figuren im Gegensatz zur gotischen Schlankheit der früheren Werke auf den Stil der im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts ausgebildeten realistischen Bürgerkunst hinweisend, bringt sie die einfachste Scenerie: unten die Jünger, darüber Christus, der sich zum Felsen wendet, hinter dessen Zacken in ungeschickter Auffassung Gott-Vaters Kopf auftaucht.

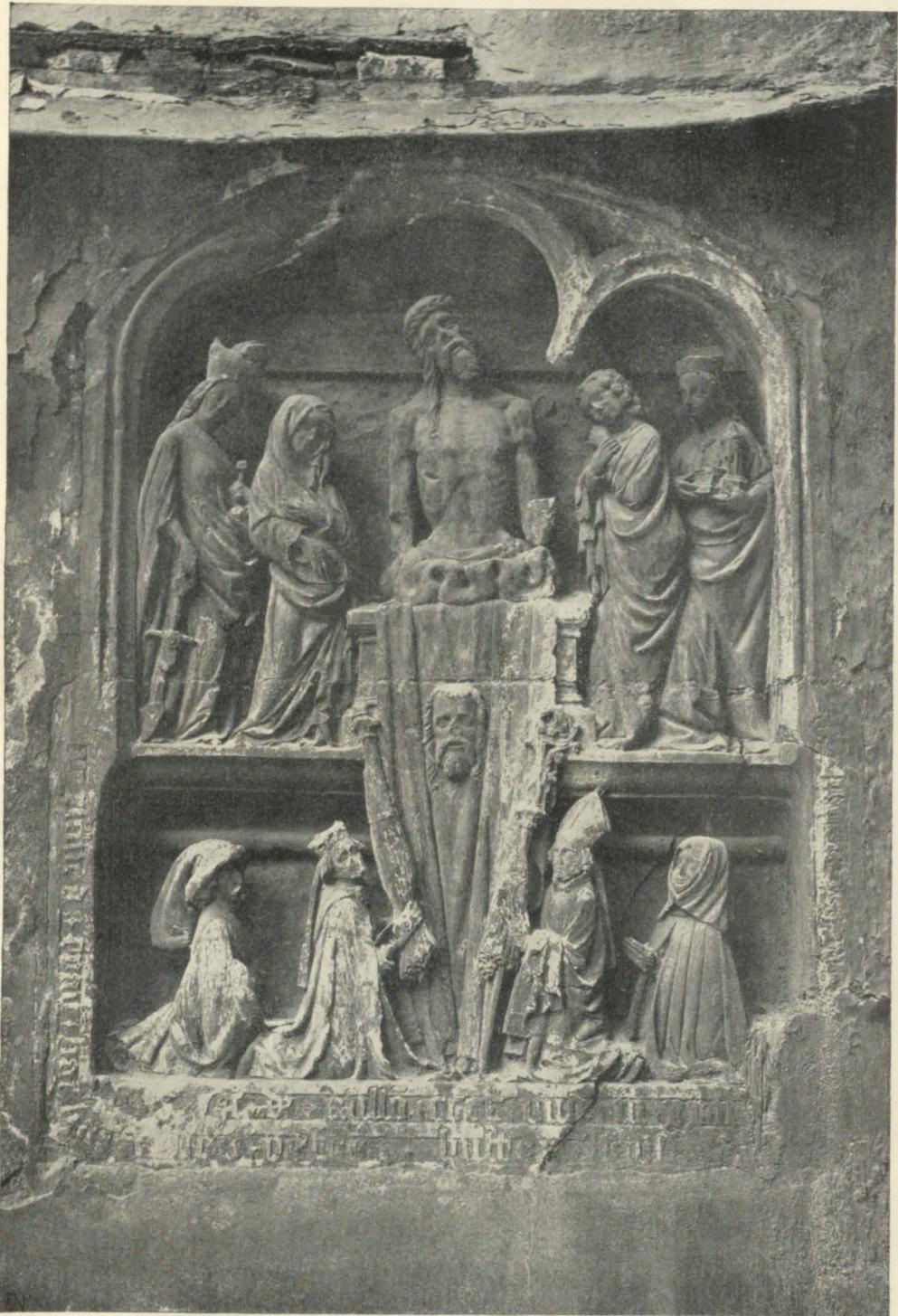


Abb. 3. Ölbergrelief am Westchor von St. Sebald zu Nürnberg.

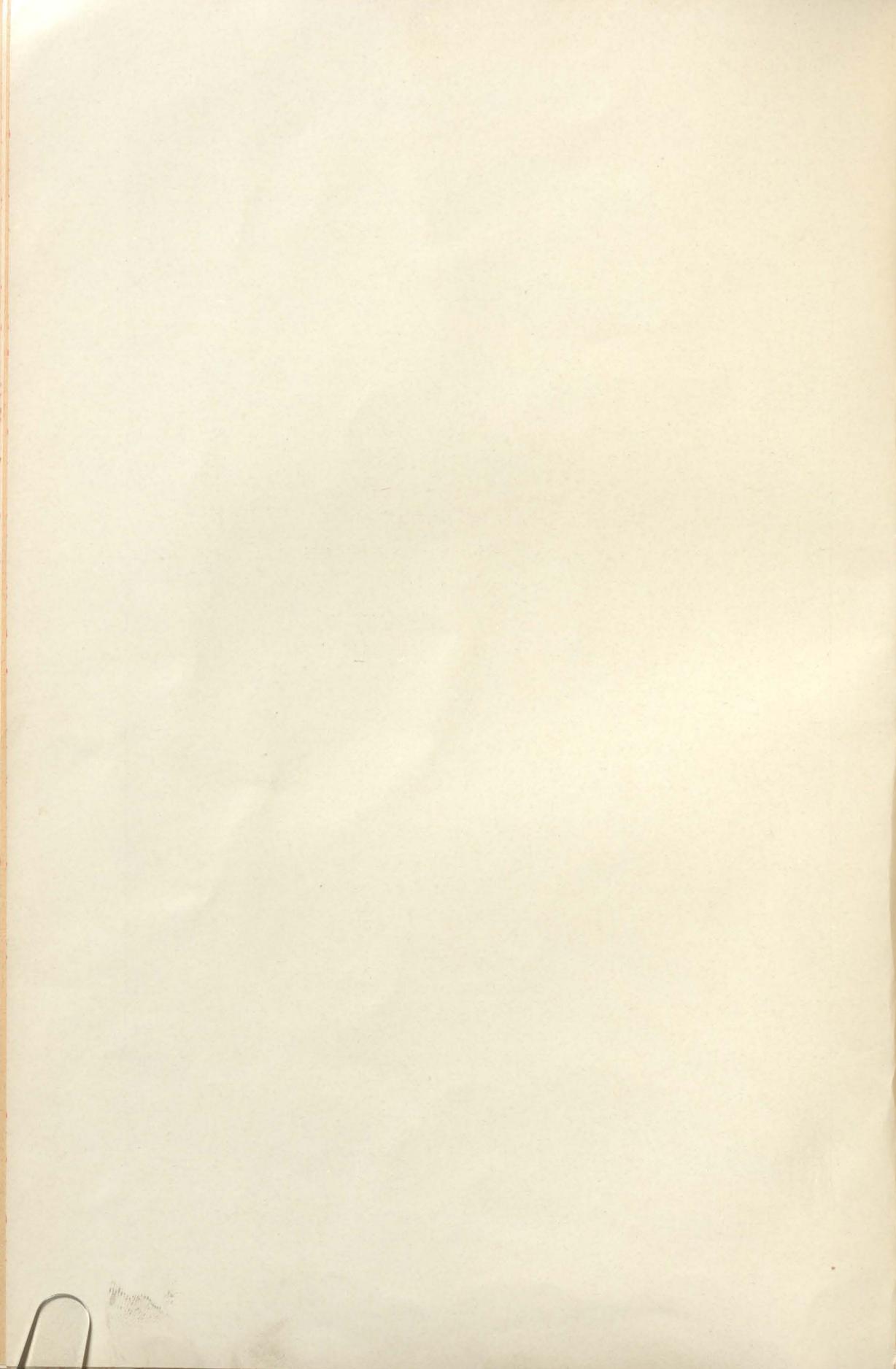
In der Nähe befindet sich die Kopie des letzten Reliefs unserer Reihe: es zeigt die kräftigen Gestalten des benachbarten Werkes, vermehrt um die Schar der Kriegsknechte. Die Figuren sind dicht gruppiert, nicht um den Raum zu gliedern und zu beleben: es kam dem etwas plumpen Meister nur darauf an, ihn recht vollgefüllt zu haben, ihn auszunutzen.

Hier kommt der neue Stil entscheidend zum Ausdruck: die feine dekorative Anordnung der Gotik hört auf, das Einzelne löst sich selbständig los, wird ein Ganzes und muß nun sehen, allein möglichst viel zu sagen und darzubieten.

Auf diesem einen Darstellungsgebiet war es möglich, im Zusammenhang die Wandlung der Plastik um 1400 zu verfolgen; außerhalb Nürnbergs bleibt, im Stile der zuerst besprochenen Werke gehalten, das Relief eines etwas manierierten



Epitaph vom Jahre 1422 an der Moritzkapelle zu Nürnberg.



gotischen Handwerkers an der oberen Pfarrkirche in Bamberg hinzuzufügen, das dem von Buchner besprochenen Epitaph Heinrichs von Meiningen (†¹1382) an der Erfurter Augustinerkirche²⁷⁾ ähnlicher ist, als einem Nürnberger Werke. — Für Nürnberg haben wir noch andere Darstellungen zu nennen, die in der Zeit um 1400 gearbeitet worden sind.

II.

Das früheste dieser Epitaphien, die am Äußern von St. Sebald und St. Moritz in Zusammenhang mit dem dortigen Friedhof entstanden sind, scheint das Epitaph an der Südseite von St. Moritz zu sein; unten den in Verwesung übergehenden Leichnam darstellend, bringt es oben drei beziehungslos nebeneinander gereihte lamentierende Gestalten mit geneigten Köpfen: zwei Heilige und den mit einem Mantel umkleideten Schmerzensmann. Die Darstellung des verfaulenden, von Schlangen umringelten Leichnams ist ein für den drastischen Naturalismus des späten Mittelalters bezeichnendes Motiv. Mitunter liegt er auf dem Grabstein²⁸⁾ statt des in Prunkgewändern Aufgebahrten, besonders bei Hochgrab-Anlagen, wo über diesem Stein eine zweite Platte getragen wird, die dann die Gestalt des Lebenden bringt. Gern wird, wie in der Grabplatte Hans Baumgartners zu Kufstein²⁹⁾, dem Gleichheitsempfinden der neuen Zeit entsprechend, ein Spruch beigefügt. („Arm und reich vern all dem pild geleich.“) In Nürnberg ist dies Epitaph das einzige, welches sich jenem Todesallegorien und Totentänze in sich schließenden Vorstellungsbereiche nähert.

Ein zweites Steinbild an der Moritzkirche zeigt ähnlich maniert bewegte Figuren. Die Konsole der Mitte trägt die tänzelnd bewegte Maria, an den Seiten stehen zwei heilige Frauen; vor der Madonna knieen die kleinen Figuren der Stifters und seiner Frau, der Raum über ihnen gab Platz für zwei Engelsköpfe, die der Meister mit sichtlicher Liebe ausführte.

Die übertriebenen Gebärden der Gestalten hat ein drittes Werk links vom Westportal derselben Kirche (Taf. II) mit dem Todesjahr 1422³⁰⁾ mit den beiden besprochenen Arbeiten gemeinsam. Von einer gotischen Architektur umrahmt, zeigt es die halbe, nackte Figur des Schmerzensmannes über dem Grabe, den Maria und Johannes in weichem Schmerze betrauern. An den Seiten stehen zwei weibliche Heilige, aus der Grabeskiste hängt das Veronicatuch bis in die untere Hälfte herab, wo die Stifter hinter einem Papst und Bischof knieen. Dieses Schmerzensmann-Epitaph hat große Ähnlichkeit mit dem Steinbild links vom Tucherportal an

27) Buchner S. 74 Abbildung 152 (von Johannes Gehart). Dazu das Epitaph der Familie Pfaffenhofer (Todesjahr 1429) in Erfurt. (Lübke, Plastik II S. 719.) Über zwei Ölbergreliefs von Anfang und Mitte des 15. Jahrhunderts in Wasserburg, vgl. Bayr. Kunstdenk. I, 2085 und 2086. Über eine Reihe Ölbergreliefs in Regensburg, vgl. Seyler, S. 101 ff

28) Peter von Schaumberg († 1467) in Riehl, Augsburg, S. 43.

29) Abb. Bergner, S. 301. Josephi, S. 65, 66. Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse. S. 5 (mit anderen Beispielen).

30) Lotz. Rettberg. Von Pückler-Limburg S. 113 und 114 ohne Zusammenhang mit, anderen Nürnberger Werken behandelt.

St. Lorenz. Hier fehlen die Heiligen und Geistlichen; an Stelle des Veronica-tuches ist eine Inschriftrolle gekommen, Maria und Johannes sind in Halbfiguren gegeben.

Die Gestalten dieser Reliefs lassen uns an die Schauspieler denken, die auf den Passionsbühnen die Leiden Christi darstellten. Wir erkennen in dem erregten Gebahren der Figuren den empfindsamen Ausklang der gotischen Kunst.

Doch zeigen diese beiden Werke die eigenartigen Züge eines bedeutenden Meisters, der sich eine leicht zu erkennende Formensprache ausgebildet hat. Der Christuskörper hat spitz herausgeknickte Schultern, über denen sich die Haut des Halses, der den Kopf nicht zu tragen vermag, kraftlos zusammenzieht. Der Brustkorb ist durch einen scharfen Grat von den Rippen abgesetzt, die sich hart heraus-



Abb. 4. Epitaph am Tucherportal von St. Lorenz zu Nürnberg.

zeichnen, darunter wird der Oberkörper durch eine abnorme Einziehung über den Hüften vom Bauch getrennt. Die Linien der Gestalten sind weich und ausdrucksvoll empfunden, die Falten des Gewandes zierlich und in zartem Flusse angeordnet.

Unter deutlichem Einfluß des Reliefs an St. Moritz steht das Epitaph eines Tetzels in der Tetzelskapelle der Aegidienkirche. Dargestellt sind in der großen oberen Abteilung, unten durch konsolenartige Vorsprünge vorbereitet, die drei Figuren der Kreuzigungsgruppe. Christi Körper zeigt, bei aller schematischen Behandlung, besonders des Knochenbaues, dennoch einige nach der Natur beobachtete Einzelheiten, an denen sich ein Fortschritt im Vergleich mit dem Körper des Reliefs vom Jahre 1422 erkennen läßt. Die reich übereinandergepreßten Röhrenfalten in den Gewändern der beiden Trauernden scheinen ebenfalls dafür zu sprechen, bei einer stilistischen Datierung nicht vor die Zeit um 1430 hinauszugehen. In der

unteren, etwas verbreiterten Steinplatte kniet links vor seinem Wappen der Stifter, rechts würfeln zwei Kriegsknechte um den sorgfältig ausgearbeiteten ungenähten Rock Christi

Durch alle diese Plastiken, die sich um die Schmerzensmann-Darstellungen an St. Moritz und St. Lorenz gruppieren, erhalten wir die deutliche Vorstellung von einer bestimmten Schaffensrichtung, die für den Stand der Nürnberger Kunst, nach der Vollendung der großen, in nachahmenden Formen ausgeführten Aufträge des vierzehnten Jahrhunderts charakteristisch zu sein scheint. Noch wirkt die dekorative Formauffassung der Gotik nach, aber zugleich verleiht ein fast sentimental zu nennendes Eingehen auf die seelischen Regungen der einzelnen Gestalten den Szenen verinnerlichten Gehalt.

Erst als die Bürgerkunst im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts mit ihrer realistischen Kraft einsetzte, konnte in Nürnberg ein eigenartiger Stil entstehen. Dafür war nötig, daß die Malerei sich vom Einfluß der Plastik löste³¹⁾, die ihr keine pfadfindenden Stilgesetze mehr geben konnte, deren Weiterleben vielmehr selbst davon abhing, ob die neue malerische Auffassung die Wege öffnen könnte, nach denen die Plastiker vergeblich gesucht hatten.

31) Wie überwunden der Einfluß der Plastik auf die Malerei war, zeigt am besten das Epitaph des Hans Stark († 1435) in St. Sebald, das neben dem Abendmahl auch das Gebet in Gethsemane darstellt. Leider macht seine Übermalung (1627) jede über die Komposition hinausgehende Beurteilung unmöglich.

IV.

Berthold Landauer und seine Nachfolger.

I.

Die zarte Auffassungsart, die in der Plastik den Ausklang der gotischen Kunst bedeutet, wurde für die erste ausgeprägte Persönlichkeit der Nürnberger Malerschule, für den gegenwärtig gern Berthold Landauer³²⁾ genannten Meister, die Quelle eines neuen Stiles. Die Malerei war ein beweglicheres Ausdrucksmittel für den empfindsamen Sinn jener Übergangszeit, sie übernahm in der Epitaphienkunst bisher vorwiegend der Skulptur zugewiesene Aufgaben, für die sie eine leichtere und verinnerlichte Lösung fand.

Das Stromersche Epitaph in St. Lorenz³³⁾ erscheint mir als das bezeichnende Frühwerk seiner unter dem Einfluß der Plastik entwickelten Kompositionsart. Ähnlich wie auf den besprochenen beiden Reliefs an St. Lorenz und St. Moritz ist eine Gruppe des Schmerzensmannes mit Maria und Johannes gebracht. In vollstem Gegensatz zu Malern des vierzehnten Jahrhunderts, wie z. B. zum Schöpfer der freskenartig empfundenen langgezogenen Gestalt der Hirzlach-Tafel in Heilsbronn, gibt Meister Berthold seinem Christus eine kleine Gestalt, er malt ihn in halber Figur und ohne Wunden, umgibt ihn mit einem Strahlenschein, hinter dem das grausame Kreuz fast verschwindet, und legt den Hauptton auf die stille Klage von Maria und Johannes. Nicht mehr mit der Brutalität qualvoller Drastik soll das Opfer Christi die Seelen erschüttern: die milde Trauer der zwei Menschen, die ihn am meisten geliebt haben, wird der bestimmende Gehalt des Bildes. Aus gleichem Geiste entstand (in St. Lorenz) das Epitaph für Kunz Rymensnyder († 1409)³⁴⁾, dessen Aufnahme in die unter Bertholds Namen zusammengefaßten Werke sich vielleicht innerhalb dieses Zusammenhanges rechtfertigt³⁵⁾. Dem Bilde des germanischen Museums (Nr. 96) entsprechend, das ursprünglich die Rückseite der Imhofschen Tafel in der St. Lorenzkirche darstellte, zeigt es den Körper des Schmerzensmannes, links von Maria, rechts von Johannes erfaßt. Schon erscheinen die Eigentümlichkeiten und Feinheiten der späteren Zeit vorgebildet: der Typus des Kopfes mit seinen einfachen, geraden Linien, der Schwung der Lider, und der konzentrierte Ausdruck der Augen, die — in einer Bertholds Gestalten eigenen Weise — so zur Seite blicken, daß der weiße Augapfel nur an einer Hälfte sichtbar ist. Schon läßt sich das für seine Figuren bezeichnende sensitive Tasten seiner Hände empfinden: sie wagen kaum zu fassen, und bei der geringsten Berührung durchzittert den Körper ein Schauer.

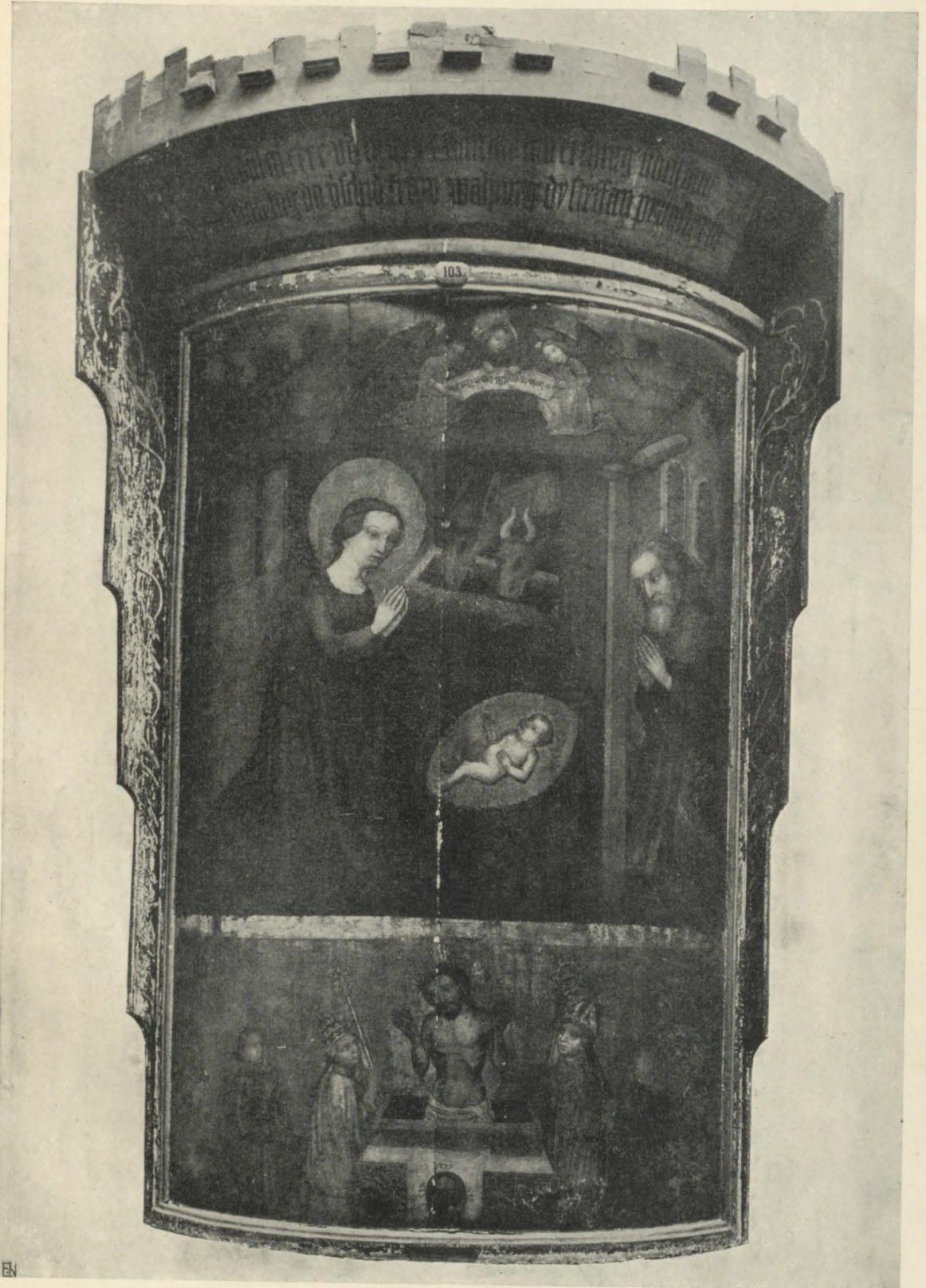
Daher möchte ich in diesen beiden Gemälden, den Inschriften entsprechend, Werke vom Anfang des Jahrhunderts sehen und ihren Zusammenhang mit den plastischen

32) A. Gümbel: Meister Berthold, ein Glied der Familie Landauer. Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI S. 318.

33) Siehe Kapitel II am Schluß. Thode S. 15 Lehmann S. 15.

34) Woltmann I S. 405.

35) Thode: Schule Bertholds.



Epitaph für Walburg Prünsterin (gest. 1434) im germanischen Nationalmuseum.

Epitaphien für die Entstehung der Kunstweise als wichtig betrachten. In der Anordnung zeigt sich darin, daß die Stifter von der Hauptgruppe zwar getrennt sind, aber doch durch das Veronicatuch eine Beziehung zwischen beiden Hälften gegeben ist, der Einfluß der beiden Schmerzensmannreliefs an St. Moritz und St. Lorenz,



Abb. 5. Epitaph für Kunz Rymensnyder (gest. 1409) in St. Lorenz.

die als Beispiele für die Berthold bestimmenden Plastiken einen für die Geschichte der Nürnberger Malerei wichtigen Aufschluß über den Zusammenhang von Skulptur und Malerei geben.

II.

Dann wandte Berthold sich neuen Stoffen zu, deren Gestaltung sein freier sich entwickelndes Vermögen ihm erlaubte, und auch in seinen Epitaphien drückt sich der Wandel aus. Noch einmal ist auf der Staffel der Prünsterin-Gedenktafel im Germanischen Museum (Taf. III) zwischen zwei Heiligen und den Stiftern der Schmerzensmann gebracht. Aber oben in der Darstellung der Geburt darf er hellere

Vorstellungen verwirklichen, in denen sein Wesen sich besonders glücklich äußert. Die Tafel ist in größerem Format gehalten: 1,40 m hoch und über 1 Meter breit; da sie bestimmt war, an einem Pfeiler der Frauenkirche zu hängen, ist sie rund gebogen.

In diesem Werke erkennen wir in Komposition und Farbe den italienischen Einfluß, der ihm offenbar durch die Prager Richtung des Thomas von Modena vermittelt wurde³⁶). Vor dem Stalle kniet Maria nach rechts gewandt mit gefalteten Händen neben dem Kind, das ein heller Lichtglanz umstrahlt; ein Pfosten sondert die Gestalt des heiligen Joseph, doch oben werden die Gruppen durch den Kranz dreier Engel verbunden, die vor dem Dache mit einem Glorienband schweben. Ähnlich wie auf dem Stromer-Epitaph trägt Maria einen grünlich-blauen Mantel mit hellem Schimmer auf den Faltenhöhen; Josephs Gewand ist weinrot mit blauer Kappe, doch sind die Farben auffallend matt, was mit dem kalkigen Grund des Bildes zusammenhängt. Für Meister Berthold bezeichnend ist die riesige Scheibe des Heiligenscheins der Maria, für die er durch Bilder des Thomas von Modena eine Vorliebe gefaßt haben kann.

III.

Sein folgendes Schaffen ist fast ausschließlich der Verherrlichung der Maria gewidmet. Von zwei einander sehr ähnlichen Werken: der Imhoff-Madonna in St. Lorenz³⁷) und dem Epitaph der Elisabeth Tetzl († 1437) in der Tetzlkapelle ist das erste noch trefflich erhalten, indeß das andere durch Übermalung völlig entstellt ist. Die Komposition ist auf beiden Tafeln gleich. Wie im Epitaph Bertholds von Hohenzollern zu Heilsbronn ist die Halbfigur der Madonna dargestellt, in der Art des durch Böhmen vermittelten Lieblingsmotives der Sienesen. Ein schlichter, blauer Mantel mit goldenem Saum legt sich über den Kopf und umhüllt in weichen Falten die Gestalt. Auf der rechten Seite sitzt Jesus, in seinen vollen Formen dem Kinde der Prünsterin-Tafel ähnlich, und um einen Vorhang schweben 4 Engel, deren lange, schmale Flügel wie zum Kranze sich um die Madonna vereinen. Auf einem getrennten Streifen unter der Hauptdarstellung ist links der Stifter mit acht Söhnen, rechts dessen Frau mit vier Töchtern untergebracht, ohne daß auf die Porträtwiedergabe viel Wert gelegt wäre.

In zwei entwickelteren Werken, die sich im National-Museum zu München befinden, ist der Gestalt der Verstorbenen mehr Bedeutung verliehen. Diesmal handelt es sich auch nicht um die Aufreihung einer Stifterfamilie: beide Bilder sind für Dominikaner-Nonnen vom Kloster zum heiligen Grab

36) Schon bei einem Werke des vierzehnten Jahrhunderts (Kap. II) ließ sich Theodorichs Einfluß behaupten. Auch die beiden Tafeln mit dem Bethlemitischen Kindermord und der Bestattung Mariä (Thode, Taf. 5) im Germanischen Museum (97 u. 98) zeigen Prager Stileigentümlichkeiten. Man wollte deshalb Thode die Berechtigung, sie der fränkischen Schule einzureihen, abstreiten; doch wird seine Ansicht durch die neu aufgefundenen Freskenreste: Gerichtsszenen aus dem Leben des Apostels Paulus in St. Sebald und die Geburt Christi in St. Moritz, gerechtfertigt, die engsten Zusammenhang mit den beiden Bildern des Germanischen Museums erkennen lassen.

37) Abbildung: Thode, Tafel 4.

in Bamberg gemalt. Die Inschrift des einen drückt die Bestimmung der Tafel aus: Anno domini M°. CCCC dernoeh im XLIII iar an unsers herrē leichnā obēt do v̄schieđ gerhaus ferin Klosterfraw zum heiligen Grab der Got genedik sey.³⁸⁾

Im Typus stimmen beide Werke völlig mit der Imhoff-Madonna überein.³⁹⁾ Sie zeigen dieselben gelbblonden Haare, die in geschmeidiger, dichter Masse den seitwärts gewandten Kopf umrahmen und denselben scharf konzentrierten Blick aus dunklen, weit von einander stehenden Augen, deren oberes Lid in einer markanten braunen Linie gezogen ist. Der rechte Winkel von Braue und Nasenlinie, die leichte Falte zwischen Backe und Nasenflügel, und die weit auslaufende Linie des unten gerade abgeschnittenen Kinnes verbreitern den Kopf und betonen seine fest umrissene, quadratische Form, wodurch er den Ausdruck feierlicher Geschlossenheit erhält. Die Hände haben schmale Finger, von denen meist nur zwei oder drei zu sehen sind. In gehaltener Erregung schieben sie sich aus den eng und mas'ig geschlossenen Falten des Gewandes hervor, das einen gedrunghenen Körper umspannt⁴⁰⁾.

Das Fehrin-Epitaph⁴¹⁾ ist offenbar später als das der unbekanntnen Nonne gemalt. Bei diesem zeigt die symmetrische Kompositionsart und die reiche Verwendung der Spruchbänder Anschluß an ältere Vorbilder, die sich wahrscheinlich am Bestimmungsort befanden. In Querformat auf Goldgrund stellt es in der Mitte die gekrönte Maria dar, rechts von ihr steht die heilige Elisabeth, links kniet, von Johannes dem Evangelisten empfohlen, die Stifterin, nach der das Christuskind sein Ärmchen ausstreckt.

Beim Fehrin-Epitaph ist die Heilige weggelassen, das Kind, das Maria im anderen Bild quer über ihrem Schoß hielt, so daß es zurückschauend sich zur betenden Nonne wandte, konnte hier ungezwungen und frei auf die eine Seite gesetzt werden. Auch nahm sich der Meister die Freude, hinter der Madonna von zwei entzückenden Engeln einen reichen Brokat halten zu lassen, der in vollen, perspektivisch geschickt benutzten Falten auf dem Boden liegt. Auch die Nonne schaut nicht mehr starr wie eine vorgeschobene Puppe aus dem Bilde heraus: ruhig und lebendig hebt sie den Blick zum Kinde empor. Auf dem früheren Epitaph entsprach dem Grün der Heiligen ein roter Mantel des Johannes: auf dem zweiten hat er, im Gegensatz zu den weichen, malerischen Falten der dunkelgekleideten Maria einen weißen Überwurf mit scharf gezeichneten Linienzügen⁴²⁾.

IV.

Mit Bertholds Schaffen steht ein weiteres Werk in Zusammenhang: der *Tod der Maria* für Hans Glockengießer († 1433) in St. Lorenz⁴³⁾. Ähnlich

38) Waagen, I, S. 116. Sighart S. 613, Janitschek S. 285, Abb. Förster, VII, S. 15 und H. Waldes-Stich, Thode S. 32 und 33. Was die Inschrift betrifft, so wird seit dem Beginne des 15. Jahrhunderts die deutsche Sprache bevorzugt.

39) Zur Entstehungszeit siehe Thode S. 32.

40) In diesem Werke erscheint die von Thode behauptete Beziehung zu dem süd-böhmischen Meister von Wittingau besonders überzeugend.

41) Lehmann S. 133.

42) Ich glaube, daß in Beziehung zu dem Nonnen-Epitaph das Rauchenberger Motivbild in Freising (aus Salzburg stammend) zu nennen ist; doch ist mir das Bild in den Einzelheiten nicht gegenwärtig.

43) Lehmann S. 153.

wie schon in den Wandmalereien in St. Sebald und in der Heiliggeistkirche aus der Zeit um 1400⁴⁴⁾ ist das Bett quer gestellt, doch wird, dem Verlangen nach belebter Handlung entsprechend, Maria nicht mehr als Verstorbene aufgebahrt dargestellt, sondern es ist der Moment erfaßt, da sie im Gebete vor dem Pult zusammenbricht. Die dichte Gruppe der Apostel links ist auch hier nicht gelockert, aber im übrigen ist die Darstellung mit freiem Lebensgefühl und malerischem Sinn aufgefaßt. Die lange Fläche des leeren Bettes ist unterbrochen, indem Johannes seinen Arm darüber nach der Maria zu ausstreckt. Der auffallend entwickelte Wirklichkeitssinn des Meisters dieser Tafel verlangte, Christus von der Szene zu trennen: mit der Seele der Verstorbenen schwebt er zwischen Engeln über den Versammelten. Besonders an diesen Engeln mit ihren kraftlosen Flügeln erkennt man, daß die Ausführung von einem schwächeren Meister herrührt, dessen Kunst bei allem Verständnis für die Auffassung der Szene in den einzelnen Gestalten einen phlegmatischen, von dem zurückhaltenden Wesen Berthold Landauers weit entfernten Charakter zeigt. Formal unterscheiden sich seine Gestalten durch die geringe Ausbildung der Hinterköpfe und die unbeholfene Bewegung der Hände.

Die Zeichnung und Gruppierung der Engel mit ihren schwingenden Flügeln und die runden Formen des Christuskindes berechtigen vielleicht dazu, das gänzlich übermalte Schutzmantelbild für die 1422 gest. Anna Tetzl in der *Tetzlkapelle* als Werk eines Berthold-Nachfolgers hier anzureihen. Wie ein Relief an St. Sebald zeigt es die Stifter zwischen den Vertretern der Menschheit als Schutzbefohlene unter dem Gewand der Gottesmutter.

Auch mag erwähnt sein, daß ein schwäbisches Epitaph für den Pfarrer Joh. Paur von Bechthal († 1456) im *Münchener National-Museum*, Saal 8 ähnlich angeordnet ist, wie Meister Bertholds Bamberger Epitaphien.

V.

Einen Schüler Bertholds hat Thode in dem *Meister des Wolfgangsaltars* (St. Lorenz) gefunden und ihm das Epitaph des Professors Friedrich Schon († 1464) in St. Lorenz, sowie die kleine Gedächtnistafel im Germanischen Museum zugewiesen. Die Tafel des Germanischen Museums stellt, vermutlich als Staffel eines Epitaphes, den 1449 bei Fürth gefallenen Anton Imhoff in voller Rüstung knieend dar. Der gelehrte Stifter der Lorenzer Tafel hat sich — wohl noch bei seinen Lebzeiten und nach seinen Angaben — eine Allegorie auf Christi jungfräuliche Geburt malen lassen. Die in der Mitte befindliche Szene der Geburt, deutlich beeinflusst von dem Prünsterin-Epitaph Bertholds, ist umrahmt von einem auf der Spitze stehenden Rhombus mit Kreisen an den Ecken, welche die vier Evangelistensymbole enthalten. In den Dreiecken, die zwischen Rhombus und Mittelbild entstehen, sind die Symbole der Reinigung Pelikan, Phönix, Löwe und Einhorn angebracht. Die Dreiecke, die der Rhombus nach außen abschneidet, enthalten folgende Einzelszenen: Moses vor dem feurigen Busch, Aaron mit dem blühenden Stabe, Ezechiel

44) Vergl. hierzu: Dr. Traugott Schulz in der *Süddeutschen Bauzeitung* VI (1904) mit Abb. d. Freskos der Heiliggeistkirche.

und endlich Gideon vor dem Vliess. Die einfassenden Streifen boten Raum für eine Menge lateinischer Inschriften.⁴⁵⁾

Man muß dies gelehrte Epitaph für einen besonders guten Empfehlungsbrief an den Himmel gehalten haben, denn zum Gedächtnis des 1478 verstorbenen Ulrich Starck ist es von einem schwachen Maler in der Sebalduskirche nachge-



Abb. 6. Epitaph für Friedrich Schon (gest. 1464) in St. Lorenz zu Nürnberg.

macht worden; heute ist das Bild durch die Renovierungen (1591 u. 1658) seinem ursprünglichen Charakter entfremdet. Daran reiht sich, in quadratischer Form mit 8 Kreisen, welche die Seiten des Rhombus durchschneiden, eine gleichfalls durch Übermalung entstellte Tafel der Tetzelskapelle für die Frau des Linhart Tetzl († 1480). —

45) Thode S. 53. Als Beispiel ähnlicher Darstellungen nenne ich in Verbindung mit der Verkündigung die Freske im Emmauskloster zu Prag (Neuwirths Publikation Tafel VIII); in Verbindung mit der Geburt zwei Niederrheinische Bilder, die als No. 88 und 89 in Düsseldorf 1904 ausgestellt waren. Vergl. S. 36 von Clemens Katalog und die Literaturangaben über Typologie der unbefleckten Empfängnis dort und in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz V, S. 198. (Abbildungen: Kdm. d. Rheinpr. V Tafel XVII und Kdm. des Kreises Gladbach S. 76, Tafel XVIII) und Firmenich-Richartz in d. Ztschr. f. christl. Kunst VIII S. 304. Kunst-Dkm. Mecklenburg-Schwerins I, S. 189 fg. Hochaltar in der Kirche zum hl. Kreuz zu Rostock u. S. 187 Lettner-Altar in derselben Kirche.

Interessant für unsere Betrachtung sind diese drei Werke vornehmlich ihres Inhaltes wegen. Durch Meister Bertholds Schaffen, der als Nachfolger der Plastiker mit der im vierzehnten Jahrhundert beliebten Darstellung des Schmerzensmannes begonnen hatte, kam als entscheidendes neues Motiv für die Epitaphien die Verherrlichung der Madonna auf. Er bringt sie als thronende Gottesmutter, oder in der vertrauten Weihnachtsszene. Seine Nachfolger übernehmen die Geburt Christi und schmücken sie allegorisch aus. Hierin zuerst zeigt sich der Einfluß der Besteller auf die Kunst, nachdem die Zeit vorbei war, in der die vereinheitlichende Dogmatik der Kirche die festen Bestimmungen für die Wahl der Stoffe gab.

V.

Die Weiterbildung des Epitaphs von den Malern um die Mitte des XV. Jahrhunderts.

Berthold Landauer hatte die Epitaphienkunst aus der Plastik in die Malerei und damit von der Außenwand ins Innere der Kirche übertragen. Gleichzeitig hatte er in seinen Altären gezeigt, wie auch bei größten Aufgaben die Malerei die Plastik ersetzen könne.

Die Hauptarbeit der schöpferischen Meister konzentrierte sich seitdem in erster Linie auf die Ausschmückung der Altäre, sodaß die bescheidene Epitaphienkunst mehr und mehr an Bedeutung verlor.

Stand unsere Betrachtung am Anfang innerhalb der lebendigen Entwicklung der Nürnberger Kunst, so können wir jetzt zumeist nur Rückwirkungen dessen, was im Schaffen der entscheidenden Meister neu entsteht, an den Epitaphien erkennen, denn diese werden zu Begleiterscheinungen, die meist nachträglich und vermindert die Fortschritte verwerten.

Dennoch haben noch einige Epitaphien große Bedeutung innerhalb des gesamten Nürnberger Kunstschaffens. So sehen wir die rücksichtslos zupackende Auffassung, die der Meister des Tucher-Altars brachte, im Epitaph des Pfarrers Joh. von Ehenheim († 1438) in St. Lorenz (4. Kapelle rechts)⁴⁶⁾ zum Ausdruck kommen. Dargestellt ist die mit derbem Wirklichkeitssinn erschaute Gestalt des Schmerzensmannes, dem der Pfarrer von den reichgekleideten Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz empfohlen wird. Es charakterisiert die energische Art der neuen Generation, wie jetzt die Einzelperscheinung herausgearbeitet wird, wie jede Gestalt, von einem kraftvollen Leben durchglüht, in sich abgeschlossen dasteht, und auch das Bild des Stifters infolge der realistischen Freude an der Porträtwiedergabe größere Bedeutung erhält.

Zwischen der gehaltenen Christusgestalt des Tucher-Altars und der gewaltsam aufgefaßten des Ehenheimschen Bildes steht der Kreuzifixus auf dem Epitaph des

46) Von Thode als Werk dieses Meisters S. 79 näher beschrieben und mit dem Altären der Johanneskirche (Abbildung dieses Altars im Burlington-Magazin von 1906) zusammengestellt. Lehmann fragt S. 70 nach dem Namen des Pfarrers. Dörrnhöffer S. 448.

1437 verstorbenen Ritters Heinrich von Hohen-Rechberg im Dom zu Eichstätt.⁴⁷⁾

Christus hängt mit weit ausgespannten und doch stark heruntergezerrten Armen am Kreuzesstamm; sein mit festen Linien umrissener Kopf liegt kraftlos zur Seite, die Haare haben sich gelöst und fallen auf die rechte Schulter herab; der Brustkorb ist herausgedrückt, der Unterleib ist schmerzhaft eingezogen. Die einzelnen Glieder sind straff und sehnig, die Gelenke sind durch auffallend kräftige Rundung betont. Das Lendentuch ist über einen Strick gespannt, zu Seiten flattert



Abb. 7. Epitaph des Pfarrers Johann von Ehenheim (gest. 1438) in St. Lorenz zu Nürnberg.

es in beweglichen Windungen herab. Die anderen Figuren sind in strenger Symmetrie um das Kreuz gruppiert: unter dem Querbalken des Stammes schweben vier Engel; links steht Maria, die Hände über der Brust zusammengelegt, den Kopf gesenkt, von einem weißen, in reichen Faltenmassen gebauschten Mantel umhüllt; rechts steht Johannes, den Kopf zur Seite, die gefalteten Hände kontrastierend nach außen gewandt. Ganz vorn knien rechts und links mit ihren Wappen der Stifter und seine Frau, in dunklem Gewande einfach gegeben, ähnlich den Adoranten auf einigen der unter dem Namen Berthold Landauer gemeinsam besprochenen Bilder.

47) Da ich das Bild unter ungünstigen Lichtverhältnissen sah, kann ich nicht entscheiden, wie weit es der Rückseite des Dreikönigsaltares zu Heilsbrunn verwandt ist. Besonders das unterdeß von Christian Rauch als Hans Traut erkannte und Taf. 6 in seinem Buch reproduzierte Bild der Dreieinigkeit zwischen zwei Heiligen käme hierbei in Betracht.

In den Zusammenhang der Werke, welche die Neuerungen des Tucher-Altars verwerten, gehört offenbar auch das Gedächtnisbild für Conrad Zingl († 1447) und seine 1462 verstorbene Frau in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche: doch läßt die völlige Übermalung (zum erstenmal 1531) über den Charakter des Bildes, einer *Messe Gregors* mit den Verstorbenen unter der Darstellung, Bestimmtes nicht sagen. Der Christus erinnert an das Staffelbild vom Prünsterin-Epitaph Bertholds.

Zum Hauptbild desselben Werkes hat die Imhoff-Tafel in *St. Sebald*⁴⁸⁾ mit der Geburt Christi Beziehung; der Fortschritt der Nürnberger Kunst durch die Entstehung des Tucher-Altars zeigt sich hier in dem Versuch, die Verkürzung eines schwebenden Engels darzustellen. Auch die strenge Einteilung des Bildes entspricht der Art des Tucher-Meisters: die Balken des Stalles sind geschickt zu einer Dreiteilung benutzt; in der Mitte kniet Maria: ihr großer Kopf auf dem dünnen, kraftlosen Hals erinnert an Bertholds Frauentypus. Auf den abfallenden Schultern liegt ein blauer Mantel mit unruhigen Falten, die unten den Boden weit bedecken. Sie wendet sich zum Christkind, das von zwei Engeln und den durchs Fenster schauenden Hirten verehrt wird. Links von der Maria macht sich — ein abgeschlossenes Genre-Bild — Josef am Herd zu schaffen. Das Braun der Hütte, davor das Blau der Maria, ein wenig Rötlichbraun in den Töpfen links, kräftiges Rot bei der Madonna, das gedämpft in den Engelflügeln und der Kappe eines Hirten wiederklingt, hierzu der Dreieckaufbau der Maria und die Einteilung durch die Pfosten: diese strenge Anordnung von Farben und Linien bewirkt eine für den Zweck des Bildes fein empfundene Symmetrie und charakterisiert den Stil des Meisters, der den Malereien des Tucher-Altars nahe kommt, aber noch durch Einflüsse des Wolfgangsaltars zu Bertholds Schaffen in Beziehung steht.

Gleiche symmetrische Anordnung gibt vielleicht das Recht, ihm ein später entstandenes Epitaph in *St. Sebald* zuzuschreiben: in der Mitte sitzt — im Staffelbild der beiden Stifter durch eine Konsole vorbereitet — die heilige *Anna* mit der kleinen Maria, zu ihren Seiten stehen die Heiligen Katharina und Nikolaus. (Vielleicht haben wir in diesem Bild die bei Lotz S. 336 erwähnte Tafel für den 1460 gestorbenen Graßner zu erkennen, wodurch wir einen Anhaltspunkt für die Datierung gewännen).

Altertümlicher in der mehr zeichnerischen Behandlung ist eine *Verkündigung* im Chor von *St. Sebald*, die im Stil und nach ihren allegorischen Beigaben der Kunst des Wolfgang-Meisters verwandt ist⁴⁹⁾.

Zwei Bilder ähnlichen Charakters, eine Dornenkrönung und eine Geißelung Christi, hängen hoch oben an der gegenüberliegenden Chorwand.⁵⁰⁾ Wie die Verkündigung durch die beiden unten in der Mitte ansetzenden Bogenlinien, so bekommt die Dornenkrönung durch den oberen Bogenabschluß eine architektonische Wirkung, das zweite Bild dadurch, daß die Säule in die Mitte gestellt ist; ihr Postament unterbricht die Trennungslinie zwischen Darstellung und Stiftern, ähnlich, wie beim *Anna-*

48) Waagen S. 233.

49) Waagen S. 233.

50) Rée, Kunstchronik XXIII.

Epitaph, mit dem das Bild der Dornenkrönung das Wappen gemeinsam hat. Ob die beiden letzten Werke als Epitaphien gedient haben, ist nicht mehr zu erkennen, da die Inschriften fehlen.

Für den Entwicklungsgang unserer Arbeit vertreten sie einen bestimmten Abschnitt: aus dem Typus des Gedächtnisbildes, das durch die Maler am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts seinen monumentalen Charakter verlor, hat sich die Form des Andachtsbildes entwickelt, das in gleicher Weise wie das Epitaph mit der religiösen Darstellung das Stifterbild verbindet.

Dieselbe, vom Epitaph nicht bestimmte zu unterscheidende Form des Andachtsbildes, welche die Werke aus der Zeit und dem Kreise des Tucher-Altars kennzeichnet, weist das Bild der Auferstehung in der Frauenkirche auf. Freilich macht der dunkle Platz an der Südwand der Kirche es unmöglich, sich eine abschließende Ansicht darüber zu bilden. In der alten Art der Darstellung, die auch der Tucher-Altar gibt, durchschreitet Christus den Stein. Durch die mit sichtlicher Beobachtungsfreude gegebene Landschaft eilen, von Johannes begleitet, die heiligen Frauen mit zusammengeslagenen Händen und flatternden Kopftüchern. Die sorgfältige Abbildung der Stadt Jerusalem im Hintergrund mit genauer Wiedergabe der durch die Bibel bekannten Gebäude ist charakteristisch für Werke um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und erklärt sich aus den damals besonders häufigen Wallfahrten ins heilige Land. In der Heiligen-Kreuzkirche, der Holzschuher- und Wolfgangskapelle finden wir solche Darstellungen hinter den Steingestalten der Grablegung Christi, in St. Sebald⁵¹⁾ ist — ebenfalls zeitlich noch vor den Städtebildern der Schedelschen Weltchronik entstanden — eine Jerusalem versinnbildlichende Freske gemalt, und an einigen Epitaphien erinnern die Abzeichen der Kreuzritter an die Wallfahrt des Verstorbenen⁵²⁾.

Von einem weniger begabten Maler dieser Richtung, ähnlich schwach wie das am Ende des vorigen Abschnittes erwähnte Stark-Epitaph, ist das Epitaph der Familie Stör (nach Hilpert) mit dem Todesjahr 1479 in St. Lorenz, „ein ganz rohes Machwerk, Christus in der Kelter darstellend, dessen Blut von dem auf einem mit den vier Evangelistensymbolen bespannten Wagen sitzenden Papst aufgefangen wird.“⁵³⁾ Das Thema, eine Illustration zu Jesaias 63, 2 und 3, ist alt: schon Herrad von Landsberg hat es im hortus deliciarum, ein späteres Beispiel ist das Wandgemälde zu Klein-Komburg⁵⁴⁾ und noch im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts gibt sich das Baldung Grien zugeschriebene Ansbacher Bild mit dem Stoffe ab.⁵⁵⁾ So gesellte sich zu den Allegorien der unbefleckten Empfängnis, welche die vorige Generation liebte, eine neue allegorische Vorstellung.

Damit sind wir am Ende einer Entwicklungsphase angelangt, die, mehr um die Erscheinung des Einzelnen bekümmert, mit lebendiger Charakteristik die alten Stoffe

51) Bei den Wiederherstellungsarbeiten des Prof. Joseph Schmitz zu Tage gekommen.

52) Vgl. das Ketzler-Epitaph am St. Sebald und im Germanischen Museum die Tafel mit Darstellung des Ketzler, die zum hgn. Grabe zogen. (G. 525).

53) Thode S. 78. Dörnhöffer S. 449.

54) Abgebildet im christl. Kunstblatt 1883, S. 53.

55) Copie im Germanischen Museum.

belebt und mit natürlichen Mitteln neugestaltet, indem sie es, im Gegensatz zu Meister Berthold, auf eine drastisch sich einprägende Wirkung abgesehen hat und eine oft plumpe, aber stets ausdrucksvolle Sprache redet. Soweit wir aus der offenbar geringen Zahl der erhaltenen Werke Schlüsse ziehen können, hört während dieser Phase die gehaltene Denkmalstimmung des Gedächtnisbildes auf, die Lust am Charakterisieren der verschiedenen Gefühle verlangt sich durchzusetzen. Die Betonung der sepulchralen Bestimmung hat sich fast völlig verloren, die Gestalten der Stifter werden lebenswahr aufgefaßt, bleiben aber dem Andachtsbild untergeordnet, da ihre Größe nur wenig über die winzigen Verhältnisse, die sie auf den frühesten Epitaphien hatten, hinausgeht. Der Maler Berthold hatte das Epitaph von der Außenwand der Kirche in das Innere übertragen, und in den folgenden Zeiten mußte naturgemäß die Auswahl des Stoffes vor allem danach sich richten, daß es etwas anderes brachte, als die Darstellungen der vorher gestifteten Votivbilder, wodurch eine einheitliche Weiterentwicklung der neuen Denkmalsform unmöglich wurde.

(Fortsetzung folgt.)
