

Die fränkischen Epitaphien im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert.

Von

Dr. Edwin Redslob.

(Fortsetzung.)

VI.

Plastische Epitaphien um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts.

Man müßte den einzelnen Werken der fränkischen Epitaphienkunst Gewalt antun, wollte man sie unter dem Gesichtspunkt einer abgeschlossenen Entwicklung betrachten.

In Städten außerhalb Frankens, zumal für Kreuzgänge von Domkirchen, hat sich mitunter eine gewisse Tradition in der Form der plastischen Epitaphien herausgestellt, die eine einheitliche Behandlung ermöglichen würde. In Nürnberg hat sich, wie es der Mannigfaltigkeit der Besteller und der Verschiedenheit der Verwendung im Innern und Äußern der vielen Kirchen entsprach, keine feste Gestaltung des Epitaphs ausbilden können. Die auf diesem Gebiete tätigen Meister haben neben ihren anderen heiligen Gemälden und Skulpturen auch solche geschaffen, die mit dem religiösen Gehalt den persönlichen Zweck des Gedächtnisbildes verbanden, die aber den anderen Werken so ähnlich sind, daß ihre gesonderte Behandlung nicht durch vereinheitlichende Hypothesen zu bequemer Übersichtlichkeit gebracht werden kann.

Immer wieder zur Betrachtung vereinzelt stehender Werke gezwungen, sehen wir, wie auch für unbedeutende Aufgaben, welche kleinen Handwerkern übertragen werden, diese eifrigen Meister eine selbständige Lösung erstreben. Niemals sind sie mit dem Überlieferten zufrieden; wohl benutzten sie die erweiterten Kenntnisse eines vorangehenden Meisters, aber der nächste sucht sofort seinen eigenen Weg einzuschlagen.

Daher diese verwirrende Fülle isolierter Werke, daher der Mangel an Tradition, daher dieser Reichtum lebenskräftiger Ansätze, die ungenutzt und ohne Nachfolge blieben.

Die Unfähigkeit, sich einer Überlieferung unterzuordnen, erklärt aber auch, warum bei aller Intensität der Auffassung das Niveau für die handwerklichen Arbeiten so niedrig ist, warum zum Beispiel die Nürnberger Steinmetzarbeiten hinter denen der Augsburger Handwerker zurückbleiben, deren Skulpturen infolge des traditionell geschulten ornamentalen Verständnisses sich organisch aneinanderreihen.

Aus solchen Gründen ist zu verstehen, daß sich nach den um 1380—1420 an St. Sebald und St. Moritz entstandenen Werken die Bedeutung der Epitaphienplastik für die Kunstentwicklung so schnell verminderte.

Als Ausnahmeerscheinungen sind zwei Werke zu nennen, die durch ihre freiplastische Gestaltung das Gebiet der Epitaphienkunst verlassen. Beide Figuren stehen an St. Sebald. Das erste, der *Rietersche Christus* (Datum 1437)⁵⁶⁾, befand sich ursprünglich an der Sakristei und hat jetzt im Innern, rechts vom Peterschor seinen Platz gefunden. Neben dem Rieterschen Christus war ein Messingtäfelchen mit der Inschrift angebracht. Das zweite Werk, der *Schlüsselfelderische Christophorus* vom Jahre 1442, steht rechts vom Portal des Sebalder Westchores⁵⁷⁾. Zu der eigentlichen Epitaphienkunst haben sie beide keine Beziehung; zumal die Statue des Christophorus mit ihrem Reichtum plastischer Motive und der gedrungenen Formenbehandlung zeigt, wie wenig diese bescheidene Kunst einem frei entwickelten Schaffen genügen konnte.

Da es bei den anderen Epitaphien unmöglich ist, sie nach ihrer formalen Entwicklung zu gruppieren, wird sich eine Anordnung nach den Stoffen der Darstellung empfehlen.

I. Darstellungen der Kreuzigung.

Bei der Besprechung der Gethsemane-Reliefs hatte ich die letzten Werke mit ihren dicht im Raume zusammengeschobenen, untersetzten Gestalten als charakteristisch für den Stil der neuen Bürgerkunst hingestellt. In ähnlichen Formen sind zwei spätere Reliefs mit der Kreuzigung an St. Sebald gehalten, die eine (1448) für Hermann Maurer von einem handwerklichen Meister, der mit gesunder Kraft und fester Faust den Stein bearbeitet; die zweite zur Erinnerung an Burckhart Semmler († 1463), die sich in ähnlicher Weise durch kleine gedrungene Figuren von den Arbeiten der vorhergehenden Generation unterscheidet. Eine Beurteilung des Stiles im Einzelnen entzieht sich der Möglichkeit, da an der Kirche Kopien angebracht werden mußten, und die schon sehr zerstörten Sandstein-Originale — jetzt in der Krypta des Westchores aufbewahrt — noch eines Ausstellungsraumes harren. Indeß beim ersten Relief die Stifter in die Gruppe aufgenommen waren, ist bei dem zweiten die Abteilung für Stifter und Inschrift über der Hauptdarstellung angebracht.

Weiter ist die Kreuzigung für Hans Rebeck († 1482) im Wittelsbacher Hof des Germanischen Museums⁵⁸⁾ zu nennen und auf Werke in Bamberg sowie auf das reich ausgestattete Relief in St. Burkhard zu Würzburg hinzuweisen, das in architektonischer Umrahmung spätgotischen Geschmacks Christus am Kreuze zeigt, links Maria, von zwei Frauen gehalten, rechts Johannes, darüber den Pelikan, darunter den Löwen. Ein anderes, mehr handwerkmäßiges Kreuzigungsrelief ist an der Außenseite des dortigen Domes für den 1451 verstorbenen Hans Kraft gestiftet.

56) Pückler-Limpurg S. 145—149 mit Angabe der deutschen Inschrift auf der Konsole, 1757.

57) Würffel Diptycha ecclesiae Sebaldianae. Nürnberg 1757 Seite 11, Pückler-Limpurg S. 157 bis 160.

58) Gr. 202 mit den Todesdaten 1493 und 1482; aus dem Nürnberger Augustinerkloster stammend.

II. Darstellungen des Schmerzensmannes.

Der alte Hauptstoff der plastischen Epitaphien war die Darstellung des Schmerzensmannes.

Gern wählte man ihn oder die Gruppe der Dreieinigkeit, wenn das Bild des Verstorbenen die Hauptsache sein sollte. Im Entwurf zum Epitaph Ludwigs des Gebarteten († 1447) im National-Museum zu München⁵⁹⁾ wendet sich der Herzog betend der Dreieinigkeit zu. Die Gestalt des Fürsten ist eine der besten Porträt-darstellungen, die wir innerhalb der Epitaphienkunst jener Zeit finden: wie durch ein Wunder überrascht blickt er auf die von Engeln umschwebte Erscheinung. Die ausgeführte Tafel bringt die Engel und Gott-Vater ungeschickt nebeneinander gereiht und trennt den Herzog von der heiligen Darstellung.

An einem Gedächtnisstein für Paul Truchs zu Dachsbach auf der Altenburg bei Bamberg steht eine kleine Christusgestalt im Zierrat, welches das Brustbild des Verstorbenen umrahmt. In Schwabach an dem großen Aufbau um die Freifiguren des Ritters Hans von Walderot († 1473) und seiner Frau († 1459) ist der Schmerzensmann unter dem gotischen Baldachin angebracht.

Ähnlich angeordnet ist das Epitaph für Joh. von Salfeld in der Erfurter Barfüßerkirche mit den Todesdaten 1394 und 1400 (Größe 1,57 : 2,40)⁶⁰⁾, und das nach Buchner zwischen 1410 und 1420 entstandene Grabmal des Grafen Albert von Kirchberg in Kapellendorf⁶¹⁾, der mit seiner Frau den Schmerzensmann verehrt.

Als einige weitere Beispiele dieser meist durch Werke außerhalb Frankens zu belegenden Form greife ich heraus: mit den Todesdaten 1477 und 1461 das Epitaph für Daniel von Muderspach zu Limburg an der Lahn: unter drei reich verzierten Spitzbogen knieen zur Seite die Gatten, in der Mitte befindet sich eine Pietà in kleinen Verhältnissen; im Museum zu Heilbronn der Grabstein des Bürgermeisters Berlein († 1472), an dem die Ornamente der Umrahmung die heiligen Figuren enthalten, ein Typus, der vor allem an den Mainzer Bischofsdenkmälern reich ausgebildet wurde; im Wanddenkmal des Schenken Friedrich III. von Limpurg kniet der 1445 Verstorbene mit seiner Frau unter dem von einem Engel gehaltenen Veronika-Tuch.⁶²⁾ Aus solchen Grabsteinen und Epitaphienumbildungen hat sich dann die Form des in großer Architektur aufgebauten Renaissancewandgrabmals entwickelt, welches die Statuen der Fürsten und Bischöfe, meist vor dem Kreuzifixus knieend, in rundplastischer Arbeit zeigt.

Wichtiger für unsere Untersuchung ist es, eine andere Umbildung zu verfolgen, die sich vom Monumentalen entfernt und die malerische Auffassung der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts zur Geltung bringt: die Umgestaltung der

59) Bode S. 192 Abbildung des Entwurfs: Altertümer des bayer. Herrscher-Hauses. 1855 Kap. II (Tafel 8) Abb. d. ausgeführten Steines: Gerlach Taf. I, 1. Riehl, Abhandlung d. histor. Kl. d. kgl. bayer. Acad. d. Wissensch. XXIII Bd. I Abt. S. 56.

60) Buchner S. 86 Tettau S. 174.

61) Buchner S. 91 und Tafel 8. Lehfeld, Thüringer Kunstdenkm. XVIII. S. 258 nimmt einen Italiener als Steinmetzen an. Dehio, Handbuch I S. 154.

62) Kunst- und Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Fortsg. 32—35, 1907, S. 632, 633.

einfachen Darstellung des Schmerzensmannes zu dem reicheren Bilde der Gregors-Messe⁶³). Das gemalte Zingl-Epitaph aus der Mitte des XV. Jahrhunderts ward schon genannt; bald danach ist das Wandbild der Gregors-Messe in St. Sebald entstanden⁶⁴).

Plastisch finden wir diesen Stoff im Rieter-Epitaph (Todesdaten 1462 und 1476) im Germanischen Museum aus Sandstein gebildet. Streng symmetrisch in gehaltener Ruhe knieen Gregor und der Kardinal Bonaventura vor dem Altare; die zwei Stifterfiguren sind mit in die Gruppe aufgenommen, indem St. Franziskus den in Ordenstracht knieenden Peter, St. Klara die gleichfalls in



Abb. 8. Epitaph des Peter Rieter und seiner Frau Barbara (gest. 1462 und 1476) im Germanischen Nationalmuseum. Pl.-O. 191.

Ordenstracht knieende Barbara empfiehlt. Dieselbe Darstellung finden wir in einem Relief an St. Sebald. In Bamberg an der Pfarrkirche bringt ein kleines Relief für Heinrich von Schaumberg († 1501) überladen und unruhig bewegt die gleiche Szene⁶⁵).

Die Kirche zum heiligen Kreuz in Nürnberg enthält ein farbiges Holzrelief als Epitaph der Wolkenstein (vom Jahre 1496), das im Geiste Wolgemuts komponiert ist und, seiner Größe entsprechend, zugleich als Altaraufsatz dient.

In der Plastik ist der Stoff durch jene Reliefs vorbereitet, die den Schmerzensmann von den Leidenswerkzeugen umgeben zeigen, ein Motiv, das schon im vierzehnten Jahrhundert aufkam, wofür ein Grabstein des Oberdorfer Friedhofs⁶⁶) mit der Umschrift: ‚vere languores nostros ipse tulit et dolores nostros portavit‘ als

63) Bischof Gregor faßte zuerst das Meßopfer als eine Wiederholung des Opfertodes Christi auf.

64) Traugott Schulz in der Denkmalspflege, VI, 1904 mit Abb. S. 43.

65) Das Relief in Münnerstadt (Unter-Franken) ist sehr schlecht erhalten.

66) Thüringer Kunstdenkmäler XXVI S. 8.

Beispiel anzuführen ist. Die Ausbildung der Komposition aber wurde von der Malerei gebracht und ist offenbar in den Niederlanden erfolgt, wie die von Tschudi für eine spätere Kopie nach dem Meister von Flémalle gehaltene Tafel der Galerie Weber zu Hamburg mit der Inschrift: „Dees tafel was gemaect int iaer Ons Heeren MvC. XIV“ zu beweisen scheint⁶⁷⁾.

In Nürnberg tauchen, wie wir sahen, Darstellungen der Gregorsmesse in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auf. Weitere Beispiele sind das Bild Wolgemuts für Hans Meyer und seine Frau (Todesjahre 1473 und 1450) in St. Lorenz, das große Bild im Germanischen Museum vom Jahre 1493, und die Holzschnitzerei aus Rastatt im Germanischen Museum.

III. Madonnenbilder.

Spät erst wird die Madonna auf Nürnberger plastischen Epitaphien dargestellt: Eins der schönsten Madonnenrelief ist das zierliche Schutzmantelbild⁶⁸⁾ für Neidhard-Fugger (nach Mayer gest. 1497) an St. Sebald. Schlanke Figuren, schlanker noch erscheinend infolge der leichten, langen Falten der weichen Gewänder, die in feinem ornamentalen Schwung gezogen sind, verleihen dem Werke eine bewegliche Zartheit, die wie ein Nachklang gotischer Formen erscheint.

Aus Holz ist das Epitaph des Friedrich Gerung vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Germanischen Museum mit der in Dreiviertelrelief gearbeiteten Maria im Ährenkleide⁶⁹⁾, das ehemals an einem Rundpfeiler angebracht war.

Ebenfalls aus Holz ist ein flach behandeltes Relief in St. Sebald, das angeblich vom jungen Michael Wolgemut zur Füllung des Bogens über der Südtüre für die schon 1356 verstorbene Christina Ebnerin⁷⁰⁾ geschnitzt wurde und sich durch seltene Feinheit und Sorgfalt der Arbeit auszeichnet. Das Kind an die Brust drückend, sitzt Maria auf der Mondsichel, über der sich der reich gefaltete Mantel bauscht. Über ihr schweben Engel im Federkleide mit der Krone, zur Seite kniet die Verstorbene. Die ausladende Form des Bogens ließ ein sorgsames Ausbreiten und Verteilen der brüchigen Falten zu, die dem Werke seinen reichen Charakter verleihen.

67) Friedländer: Rep. 1903 S. 8. Dazu, in der Wiesenkirche zu Soest, das dem Weberschen entsprechende Bild, und die mit der Gregorsmesse verbundene symbolische Darstellung der Leiden Christi im Utrechter Museum vom Jahre 1486. Über ein Bild der Gregorsmesse im Museum zu Gotha: Thüringer Kunstdenkm. XXVI S. 75. Über den Holzschuherschen Grabteppich im German. Mus. vom Jahre 1495: Mitt. d. Germ. Mus. 1895 S. 99 ff. und Taf. IV.

68) Zur Ikonographie des Schutzmantelbildes: Lehmann S. 210.

69) Zur Ikonographie: Thode, S. 33, Schulz, Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Stephan Beissel in der Zeitschr. f. christl. Kunst, 1904 XVII, 12. J. Graus, Kirchenschmuck, XXXV, 11 1904. Döbner: Anz. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit 1870 S. 269. Otte: Kirchl. Kunst-Arch. S. 729. — Auf einem gemalten Epitaph in der Römhilder Stadtkirche (Thür. Kunstdenkm. XXXI, S. 415. Erfurter hist. Ausstellung 1903 No. 124) vom Jahre 1482 steht die Ährenkleidjungfrau zwischen 4 Heiligen. Dies Bild scheint vom Meister der Themarer Altarwerke (Stadtkirche) gemalt zu sein; es zeigt dieselbe Art, durch gesuchte Zierlichkeit und seltsame Haltung die innere Plumpheit zu verbergen.

70) Bode: S. 118.

Auch der Löffelholzaltar in derselben Kirche mit Holzschnitzereien zur Katharinenlegende hat als Epitaph gedient. Nach Bode⁷¹⁾ ist er von einem Vorläufer der Wolgemutschen Werkstatt geschnitzt worden. (Todesjahr 1453.)

IV.

Von verschiedenen anderen Darstellungen seien erwähnt: An St. Sebald das Grabmal des Heinrich Ketzler († 1438) „mit einer Darstellung, wie die Seelen aus dem Fegefeuer errettet werden“⁷²⁾ und an St. Lorenz das wenig bedeutende Marmor-Epitaph mit der Dreifaltigkeit für Conrad Horn.⁷³⁾

Nur sehr vereinzelt finden wir profane Stoffe behandelt: in Milbertshofen zeigt das Stein-Epitaph des Andreas Keferlocher den Verstorbenen, wie er das Feld mit einem vierspännigen Pflug bestellt.⁷⁴⁾ Ein Grabrelief auf dem Johannis-Friedhof zu Nürnberg bringt die Darstellung einer Buchdruckerei.⁷⁵⁾

V.

Gesondert von den anderen Werken muß der große Stein für den 1485 verstorbenen Dr. Hartmann Schedel an der Sebalduskirche genannt werden. (Abb. 9).

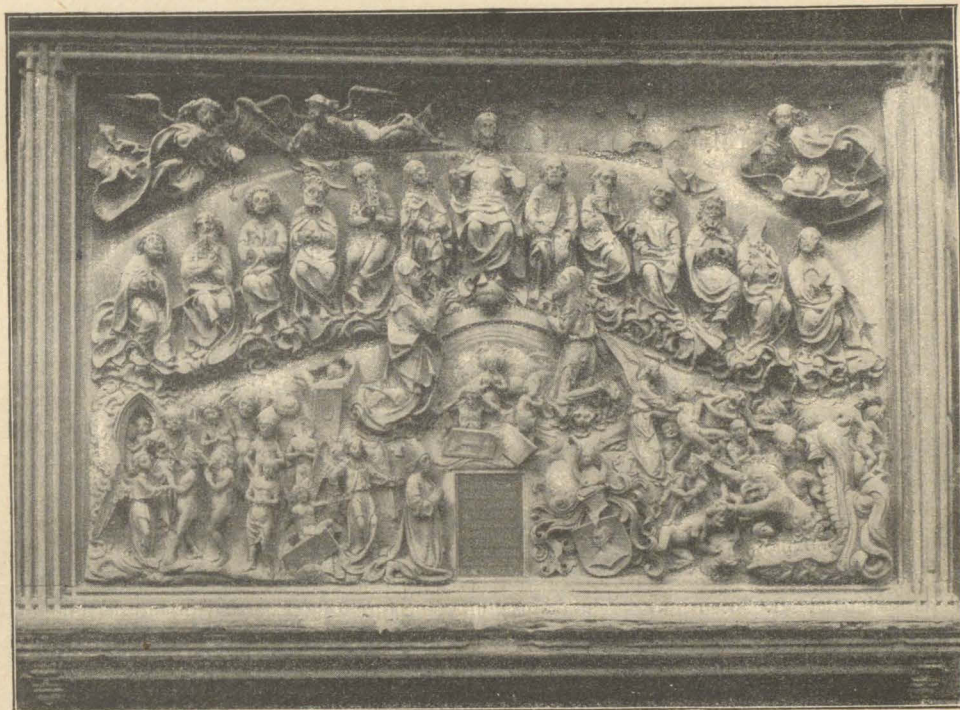


Abb. 9. Epitaph des Dr. Hartmann Schedel an St. Sebald zu Nürnberg.

71) Bode: S. 115. Waagen K. in Deutschland I. S. 237.

72) Rettberg: S. 52. — Wegen der Kreuzritterabzeichen: Vase, Kreuz, Rad und Schwert ist cap. 3 zu vergleichen. Abbildung: Gerlach, Taf. 39, 2.

73) Renov. 1702; näheres Hilpert S. 12.

74) Das Grabmal des Theologie-Professors Johann Altorf († 1505) in der Frauenkirche zu Ingolstadt stellt im Sinne italienischer Denkmale den Gelehrten im Hörsaal dar.

75) Abguß im Germanischen Museum.

Neben der Bronzetafel mit der lateinischen Inschrift,⁷⁶⁾ kniet unten der gelehrte Doktor. Ein Engel schreitet auf ihn zu, ihn zum Reigen der Seligen zu rufen, die dem Himmelstor entgegen gehen, während auf der rechten Seite die Verdammten die Qualen der Hölle erdulden. Über der Inschrifttafel erheben sich drei Auferstehende, die in der Zierlichkeit ihrer Gestalten und Gebärden an die Auferstehenden des Veit Stoß zugeschriebenen Schwabacher Altars erinnern.⁷⁷⁾ Ist es doch bezeichnend, daß am Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts die Steinbildnerei häufig mit der Leichtigkeit der Holzschnitzerei zu wetteifern versucht. Über dieser Gruppe knien Maria und Johannes, die sich nach oben wenden, wo Christus thronet; zu Christi Seiten sitzen die Apostel mit Thomas in großen Gestalten, auf mannigfach gewundenen Wolkenzügen mit reichem Faltenwurfe schwerer Mäntel angeordnet, in der Höhe schweben vier Engel.

VI.

7. Die Reliefs im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

Der Einfluß der Nürnberger Kunst an den Grenzen des fränkischen Stammesgebietes ist gering. Das große Relief der Kreuzabnahme und der Grabstein mit dem von Maria und Johannes beklagten Schmerzensmann für Ren. von Weinsperg in Ansbach sind Werke, die schon ihrer Form nach mit der eigentlichen Epitaphienkunst keinen Zusammenhang haben.

Interessanter wird die Selbständigkeit einer auf die örtliche Tradition beschränkten Arbeitsart bei den Grabsteinen im Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg.⁷⁸⁾ Alle sind einander verwandt in der Enge und Fülle der zusammengedrängten Komposition, welche die Figuren, trotz der festen, charaktervollen Köpfe, trotz der energischen und gegensätzlich gespannten Falten steif und ungelenkt erscheinen läßt. Enge Falten, die nur an den Endigungen in runde Linien übergehen, parallele Linienführung in Haaren und Gewandzügen, gedrungene, schwer lastende Formen und eindrucksvolle Köpfe bestimmen den Charakter der harten Steinarbeiten.

76) Zur Zeit der Humanisten werden die Grabinschriften zumeist wieder lateinisch und in der Capitale geschrieben.

77) Bode, S. 126: nach Veit Stoß.

78) Dehio: Handbuch d. Kunstdenkmäler I, S. 18. A. Amrhein: Die Prälaten und Kanoniker des St. Peter- und Alexander-Stifts, 1882. J. May: Geschichte der Stiftskirche 1857. Girstenbrey: Festschrift 1882. Während des Druckes dieser Arbeit erschien als Nr. V der Hiersemannschen Monographien: Hans Bröger, Grabdenkmäler im Maingebiet. Hier sind die Aschaffener Denkmale S. 38 ff. behandelt, das Kronenbergsche ist auf Tafel 16 abgebildet.

Es ist für unsere Betrachtung wichtig, wie hier aus dem Vermeiden der lebensgroßen Porträtfigur ein eigenartiger Grabsteintypus sich entwickelt, indem an Stelle der Figur eine religiöse Komposition tritt. Vielleicht ist die Vermutung berechtigt, daß der niederen Geistlichkeit die lebensgroße Porträtwiedergabe nicht gestattet war.



Abb. 10. Grabstein für Johann von Kronenberg (gest. 1439) in der Stiftskirche zu Aschaffenburg.

So entstanden die Mariendarstellungen vom Jahre 1424 und 1437, der Christophorus aus rotem Sandstein für Johann von Kronenberg (vom Jahre 1439), die Kreuzigung mit dem Steinmetzzeichen Ψ (1456), der Tempelgang Mariä (1463), die Pietà für Wiedewed von Lammerbach (1474). Dann werden die Dimensionen allmählich größer bis zum Epitaph mit dem heiligen Martin (Todesjahr 1505), das die

Grabsteingröße bei weitem überschreitet. Erst eine Pietà mit dem Todesjahre 1536 bringt die kleineren Verhältnisse der Renaissance-Epitaphs.

Einen Aufschluß darüber, warum ebenso wie in der Malerei auch in der Plastik eine bestimmte Entwicklung des Gegenständlichen sich in der Epitaphienkunst des fünfzehnten Jahrhunderts nicht feststellen läßt, dürfen wir gerade den Grabplatten des Aschaffener Kreuzganges entnehmen: die Auftraggeber trugen bei der Bestellung eines Epitaphs vor allem dafür Sorge, daß eine neue Darstellung gebracht würde.

VII.

Die Epitaphien Wolgemuts und seiner Stilgenossen.

Als in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Wolgemut seine große Werkstatt in Nürnberg begründet hatte, wurden die gemalten Epitaphien meist bei ihm hergestellt. Schematische Arbeiten, die traditionelle Typen weiter ausbilden, sind sie fast alle von Schülern ausgeführt, woraus sich die Unterschiede in Manier und Tüchtigkeit erklären. Charakteristisch ist, daß hauptsächlich der Verehrung Mariae gewidmete Bilder in dieser Zeit verlangt wurden.

I.

Ein holzgeschnittenes frühes Werk des Wolgemutschen Kreises, das Madonnenrelief zu St. Sebald, ist schon im vorigen Abschnitt besprochen worden. Eines der frühesten Gemälde aus Wolgemuts Schule, das Epitaph des Hans Lochner in St. Lorenz (zweite Kapelle rechts) mit dem Todesjahr 1466, stellt den Tod der Maria dar: von Johannes gehalten, bricht sie vor dem Betpult zusammen. Die Leblosigkeit in der Handlung, die großen Köpfe mit niedriger Stirn, die schwer auf dem kleinen Körper hängen; die dunklen Augen, unter deren scharfgezogenen Brauen ein glanzloser Blick vergebens sich Bedeutung zu geben versucht, die dicken Nasenkuppen, die vollen Backen und die künstlich zugespitzten kleinen Hände: alles sind typische Merkmale für die Figuren der Wolgemutschen Werkstatt, die den Eindruck nutzlos in krampfhafter Starrheit verharrender Holzpuppen hervorrufen.

Dieselbe Szene, aber in größerem Stil, behandelt das Hallersche Epitaph (Todesjahr 1487) im Germanischen National-Museum (s. Abb. 11), dessen Gruppierung durch den Schongauerschen Stich angeregt worden ist.⁷⁹⁾ In wahlloser Buntheit, ohne Rücksicht auf die Komposition, sind die vollen Farben an den dick gebauschten Gewändern verschwendet. Die Stilart Wolgemuts erkennt man an dem phlegmatischen Mißmut, mit dem die Figuren an der Aktion teilnehmen: der zusammengepreßte Mund und die hochgezogenen, eingeknickten Nasenflügel sind charakteristische Züge, deren Vorhandensein sich wohl eher aus dem für das Ende des fünf-

79) Thode S. 145. Beschr. im Katalog d. germ. Mus. 115. Schultz: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert S. 101, Abbild. S. 105. Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers S. 20. Die Abbildung wurde uns aus Dr. H. Schweitzer, Gesch. d. deutschen Malerei S. 260, Fig. 212 von Herrn Verleger Mayer zu Ravensburg überlassen.

zehnten Jahrhunderts bezeichnenden, unbeholfenen Streben nach Verfeinerung und Zierlichkeit, als aus Wolgemuts philiströsem und böartigem Charakter erklären läßt.⁸⁰⁾

Eine dritte Darstellung in der Ägidienkirche für Frau Margaretha Tetzel († 1496) zeigt eine fein geschlossene, symmetrische Komposition, wodurch sie an Werke, wie die Anbetung der drei Könige in der Wolfgangskapelle, erinnert. Das



Abb. 11. Epitaph der Frau Margret Haller († 1487) von Michel Wohlgemut im Germanischen Nationalmuseum. (G. 115.)

Bett ist diesmal mit der Längsseite an die Wand gestellt; die Mitte des Bildes wird durch die Gruppe des Petrus, der zur Sterbenden schaut, und des Johannes, der sich an Petrus lehnt, gut betont. Wie in fast allen Werken dieser Zeit sind die Stifter des Epitaphs vom Hauptbild getrennt.

II.

Ähnlich dem zuletzt genannten Epitaph erscheint die Volkamersche Gedächtnistafel mit der Himmelfahrt Christi an der rechten Seite des Chorumganges in St. Lorenz,⁸¹⁾ und in diesem Zusammenhang ist die Verklärung

80) Lehmann, S. 164.

81) Thode S. 148.

Christi in der siebenten Kapelle links zu nennen (nach Hilpert zum Gedächtnis des 1500 verst. Hans Meyer gestiftet), die Thode als Schulbild Wilhelm Pleidenwurffs bezeichnet hat. (Hier ist der Stifter links am Bild sehr klein angebracht.)

Es ist bezeichnend, wie sich nunmehr das Verlangen regte, auch dem Leben Christi neue Stoffe für die Epitaphien zu entlehnen. So zeigt ein Tucher-Epitaph (Todesjahr 1485) in der Sebalduskirche die Kreuztragung nach dem Schongauerschen Stich,⁸²⁾ und die Andachtsbilder aus dieser Zeit suchen immer wieder durch selten behandelte Szenen des neuen Testaments mit dem Erfindungsreichtum der Kupferstiche zu wetteifern.

III.

Andere Werke wiederholen den älteren Typus der für Epitaphien beliebten Nebeneinanderordnung von Heiligen, den schon das Ehenheimsche Epitaph in St. Lorenz zur Entstehungszeit des Tucher-Altars brachte. An die Anordnung dieses Werkes erinnert das Epitaph des 1488 verst. Leonhard Spengler in St. Lorenz⁸³⁾ mit Christus zwischen den Heiligen Philippus und Jacobus; ein Bild, das wieder durchaus die harte und manierierte Gespreiztheit Wolgemuts zeigt und besonders an die vier Altarflügel mit Helena, Christoph, Elisabeth und Anna selbdritt in St. Jacob erinnert.

Der Anordnung nach entspricht ihm das Epitaph des Erhard Schon († 1464) in St. Lorenz mit drei nebeneinander stehenden Heiligen auf Goldgrund, hinter denen Engel einen blauen Teppich halten; an der Staffel knieen der Vater mit fünf Söhnen und gegenüber fünf Frauen in großen weißen Hauben.⁸⁴⁾ (Ähnlich sind die Heiligengestalten im Germanischen Museum Nr. 104 u. 105.) Auch das Römhildsche Epitaph, das ich im vorigen Kapitel bei Besprechung der Maria mit dem Ährenkleid nannte, muß in dieser Reihe aufgezählt werden.

Endlich sei im Lorenzerchor das Rosenkranzbild für die 1502 verst. Anna Nicolaus Paumgärtnerin⁸⁵⁾ und Hanns Trauts⁸⁶⁾ heilige Sippe genannt,

Ein Altarwerk mit dem Nebenzweck des Epitaphs aus der Wolgemutschen Schule am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts ist der Volkamer-Altar in Bamberg (Museum) mit den großen Tafeln der Kreuzigung, der Krönung Mariae und der Pietà. Die drei Mitglieder der Volkamerschen Familie, deren Gedächtnis die Tafeln gewidmet sind, wurden getrennt von den Altarblättern dargestellt; ihre Todesdaten sind 1483, 1494 und 1521.

Die Messe des heiligen Gregor in St. Lorenz (4. Kapelle links) für den 1473 verst. Hans Meyer ist eine besonders figurenreiche Darstellung dieses schon besprochenen Gegenstandes.

82) Waagen K. i. D. I S. 234, Thode 193.

83) Thode S. 147, Rettberg S. 64, Lehmann S. 167.

84) Thode S. 147.

85) Erwähnt bei Waagen S. 248 und Thode S. 290.

86) Nach Scheibler, Vischer Studien 364, Thode S. 216. Besprochen von Christian Rauch, Die Trauts, I, S. 33 und Tafel 8. Rauch bringt auch die Inschrift, ein lateinisches Distichon.

Der Richtung des Peringsdörfer Altares ist in St. Lorenz die für B. Kraft († 1475) gestiftete handwerkliche Tafel mit dem Martyrium des heiligen Dionys anzureihen, an der das naive Bemühen um die Wiedergabe der Landschaft besonders hervorzuheben ist.

Als Resultat dieses Abschnittes läßt sich zusammenfassen: mit dem Einfluß der Wolgemutschen Arbeitsweise wird die Epitaphienmalerei ein Gebiet für Handwerker; so weit wir auf Grund der erhaltenen Tafeln ihre Leistungen überschauen können, gibt sie, den anderen Andachtsbildern entsprechend, die beliebtesten Stoffe der Zeit, die aus dem Verlangen nach reicher Komposition und Schilderung bewegter Handlung entstehen. Gern wird eine momentane Situation erfaßt, so daß die Szenen der sterbenden Maria oder des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus besonders häufig dargestellt werden. Aber von all den künstlerischen Motiven, wodurch diese Stoffe für die Zeit vor Dürers Schaffen so bedeutungsvoll wurden, ist in diesen nüchternen Leistungen untergeordneter Maler wenig zu bemerken: für den flüchtigen Blick scheint kaum ein Unterschied zwischen solchen bewegten Szenen und den kompositionslos im alten Sinne nebeneinander gereihten heiligen Gestalten zu sein.

Die Figur des Stifters verliert an Bedeutung. Zu der verlangten Ähnlichkeit hätte die Handwerkerarbeit nicht genügt, und das Interesse daran war vermindert, weil seit dem entscheidenden Schritt Hans Pleydenwurffs im Schönborn-Porträt die Bildniskunst sich zu selbständiger Bedeutung loszulösen begann. Dazu kam, daß infolge der Sitte, den Verstorbenen mit seiner gesamten Familie anzubringen, die Figuren schematisch nebeneinander geordnet wurden. Es genügte, wenn man an dem Bilde abzählen konnte, wieviel Frauen, wieviel Söhne und Töchter das Familienhaupt gehabt habe. Die verstorbenen Familienglieder wurden durch Kreuze über ihrem Kopf gekennzeichnet; die verheirateten Töchter erkannte man an der weißen Haube einer Ehefrau.

VIII.

Die plastischen Epitaphien im Dom zu Eichstätt.

Da die Nürnberger Epitaphienkunst nicht zur Ausbildung eines bestimmten Typus gekommen war, ist es begreiflich, daß sie keinen entscheidenden Einfluß auf die Arbeiten benachbarter Städte gewinnen konnte.

Der Lage des Ortes entsprechend hatte schon früher in Eichstätt⁸⁷⁾ schwäbische Art neben fränkischer und bayerischer die Kunstbetätigung des Alt-

87) Riehl: Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst, spricht über den Ausdruck der drei Stammeseigentümlichkeiten in der Architektur, Pückler-Limpurg, S. 89 über den beginnenden Nürnberger Einfluß. Dazu: Josephi, Augsburger Steinplastik S. 96 und Anmerkung zu S. 56. Herb: Eichstätts Kunst. Joseph Schlecht: Zur Kunstgesch. d. Stadt Eichstätt (Vortrag in der Görres-Versammlung 1888). Riehl: Kunsthist. Wanderungen durch Bayern 1888 S. 109. Bode S. 192 und 193.



Epitaph des Bischofs Wilhelm von Reichenau im Dom zu Eichstätt.

mühltales bestimmt. So erklärt es sich, daß auch die plastischen Epitaphien, die zum Schmucke des Dommortuarius am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden, in Anknüpfung an Augsburgs Reliefs entstanden sind.

Dem neuen Zwecke des Domkreuzganges entsprechend, hatte Bischof Wilhelm von Reichenau (1471—1496) die eine Seite des Ganges erweitert, und ein geräumiges, zweischiffiges Mortuarium geschaffen. In kurzer Zeit wurde für dessen Ausschmückung gesorgt, — sogar Glasfenster wurden durch den Epitaphienzweck gewonnen —, so daß der Bau einen einheitlichen Eindruck von dem Kunstschaffen am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geben kann.

I. Hans Peuerlin von Augsburg.

Der Bischof selbst hatte durch einen Künstler des Ortes, der ihm die Anregung zu seinem Baue gab, noch im Innern des Domes, offenbar vor seinem Tode, sich ein Grabmal aus rotem Marmor errichten lassen (Taf. IV). Völlig dem Epitaph Bischof Friedrichs von Zollern († 1505⁸⁸) im Augsburger Dome entsprechend, stellt es vor einem architektonischen Hintergrunde zur Seite des nach rechts geschobenen Kreuzes, dessen Stamm Maria Magdalena umfaßt, die Mutter Christi mit Johannes dar. Zu dieser Gruppe tritt von links Jacobus heran, den reich gekleideten, knieenden Bischof empfehlend. Ein erregtes Empfinden, das aber durch die feinberechnete Geschlossenheit der Komposition gemildert wird, hat das Werk von innen heraus belebt; es macht sich bis in die gewundenen Säulenschäfte geltend und bis in die vielen ornamentalen Streifen, welche als Lendentuch, als Spruchband, oder als Gewandsäume die Gruppierung durchspannen.

Eine Inschrift nennt uns den Künstler: „Hans Peverlin von Augsburg hat den Stein gemacht.“ Wir wissen von Peuerlin⁸⁹), daß er bis gegen 1508 in Augsburg tätig war, wo er außer dem Hohenzollernschen Grabdenkmal auch das für den erst 1517 verstorbenen Bischof Heinrich von Lichtenau mit der Ölbergzene⁹⁰) schuf. Mit Recht betont Riehl die Vorzüge der Komposition im Augsburger Kreuzigungsrelief vor dem Eichstätter: Maria und Johannes sind dem Kreuzesstamm deutlicher zugewendet, der Heilige, der den Stifter empfiehlt, muß sich nicht mehr so mühsam vor der Säule seinen Platz suchen, und die freie Bewegung der Figuren wird durch eine perspektivisch mit mehr Geschick verwendete Architektur erleichtert.

II.

Im Gegensatz zu den kraftvollen Arbeiten Peuerleins aus ihrem harten roten Marmor steht eine Reihe von Epitaphien im Mortuarium, die, verleitet von den leichteren Möglichkeiten ihres Materials, des im Altmühlthal gebrochenen weichen Schwamm-

88) Nach Braun (Geschichte der Bischöfe von Augsburg III, 1814 Seite 151) zu Lebzeiten des Bischofs entstanden. Josephi, Seite 80 fg. Abbildung Riehl, Augsburg S. 74 und Gerlach 48, 3. Bodes (S. 193) Betonung bayer. Kunstart bei Wilhelms Epitaph scheint infolge des klar zu erkennenden Zusammenhanges mit den Augsburger Werken hinfällig zu werden. Mader, Loy Hering S. 1 u. 2. Abguß im German. Nationalmuseum.

89) Herberger im Jahrbuch d. hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg 1855. Robert Vischer: Studien zur Kunstgesch. 1886 (Veröffentlichung der Augsburger Handwerkerbücher).

90) Riehl: Augsburg S. 74 bis 76 mit Abb. Josephi. Bode. Abguß im German. Nationalmuseum.

kalkes, ihr formales Vorbild der Holzskulptur entnehmen. Ihre Gestalten sind ungelinker und werden in der Steigerung des Empfindens maniert. Dennoch haben diese Reliefs einen selbständigen, der oberfränkischen Kunst nahekommenden Charakter, so daß es berechtigt erscheint, als Herkunftsort die Werkstatt eines von der Schnitzerei ausgehenden Eichstätter Handwerkers zu vermuten

Bald nach 1473 muß das Epitaph der Pröbste von *Heltpurg*⁹¹⁾ entstanden sein. Es hat drei Todesdaten, aber nur die beiden ersten (1464 u. 1473) haben gleiche Buchstabenstellung und gleiche Zeilenzahl; die dritte Inschrift für den 1481 verstorbenen Johannes hat weiter auseinander stehende Buchstaben, ist also offenbar erst nach Aufstellung des Werkes gemeißelt worden.

Über der unverhältnismäßig großen Inschrifttafel baut sich eine zierliche Architektur auf: bis zur Hälfte gehen zwei Säulen, die einen mit Krabben geschmückten und in einer Kreuzesblume endenden Kielbogen tragen. Als Abschluß der Seiten stehen auf den Säulen zwei Fialen; der Platz zwischen den Fialen und der Kreuzesblume ist durch eine Arkatur ausgenützt. Da unten noch ein Streifen mit den drei knieenden Adoranten abgeschnitten ist, nimmt die Hauptdarstellung nur wenig Raum ein. In der Mitte steht Gott-Vater und hält vor sich den leblos zusammengeknickten toten Christus. Sein Kopf fällt nach links, auf der freien Schulter sitzt die Taube des heiligen Geistes; die Arme Christi werden von den zur Seite knieenden Gestalten der Maria und des Johannes gehalten. Die Formen sind hart, die Umrißlinien bewegen sich in ungeschickt eckiger Zuckung; in den Faltenzügen ist viel Reichtum erstrebt, doch sind sie in unruhig gegeneinander stoßenden Winkeln gebrochen. Trotz dieses Zickzackspieles in Haltung, Umriß und Faltenlinien wirkt das Relief durch den strengen Zusammenhang der Gruppe mit dem umrahmenden Kielbogen.

Ähnliche architektonische Umrahmung, aber in breiterer Anlage und reicherer Ausführung hat das *Eyb-Epitaph* (letzte Jahreszahl 1487). (S. Abb. 12). Die Inschrift nimmt weniger Platz ein, das Wappen ist nur einmal und deshalb in beherrschender Größe in der Mitte der Schrifttafel gegeben, die vier Adoranten knieen vor Nischen. Unter dem von einem Baldachin abgeschlossenen Kielbogen steht, von zwei schwebenden Engeln gekrönt, Maria auf der Mondsichel, rechts von ihr die heilige Barbara, links von ihr, mit dem Schwert, die heilige Katharina.

Dies Relief zeigt am deutlichsten, wie am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts der Stil der Schnitzaltäre Einfluß auf die Steinarbeit gewann. So wirken die drei Frauengestalten wie in Stein nachgebildete Holzfiguren: die dicken Köpfe sitzen plump und ohne Übergang auf dem vollen Halse; die Stirn zeigt jene der fränkischen Kunst eigene herausgewölbte Form; die Brauen sind in hohem Bogen gezogen; die kleinen Nasen haben klobige Kuppen, von denen eine scharfe Falte zu den vollen, zugespitzten Lippen geht; auf der Kopf und Hals verbindenden Masse sitzt wie aufgeklebt ein kleines Stückchen Kinn.

Aus der Holzskulptur ist auch die ausbiegende Körperbewegung übertragen, aber durch die Fülle des schweren Faltenwurfs und des dicken Haares, wie durch den engen Zusammenschluß der Figuren ist dennoch eine der Steinarbeit entsprechende Geschlossenheit der einzelnen Gestalt und der Gruppe erreicht. Trotz all ihrer Massig-

91) Abb. Gerlach, Tafel 39, 1.

keit wirken die maniert bewegten Figuren kraftlos, zumal das schwere Ornament des Rahmens sie niederzudrücken scheint. Aber freilich, diese Werke nach den Einzelheiten zu beurteilen, hieße dem Stil des Meisters unrecht tun, der einzig auf einen architektonisch geschlossenen Eindruck hinarbeitet und mit der reichen Farbwirkung seiner kräftigen Bemalung rechnet.

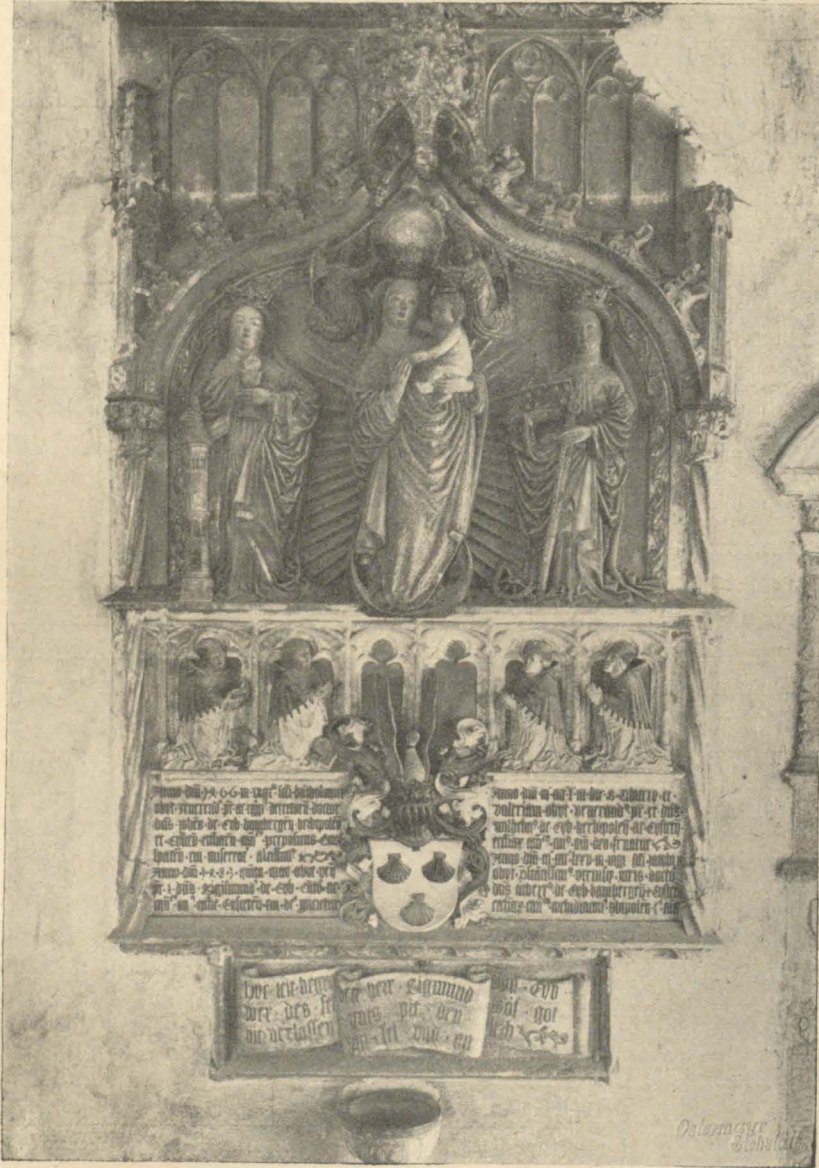


Abb. 12. Eysches Epitaph im Mortuarium des Domes zu Eichstätt.

Das dritte Werk, das Seckendorf-Epitaph, zeigt, wie diese von der Holzskulptur bedingte Stilrichtung sich mit dem Einfluß des unterdeß von Puerlin gearbeiteten Reichenau-Epitaphs auseinandersetzt. Da die letzte seiner vier

Inschriften (1505) mit ihren dickeren Buchstaben einen späteren Zusatz erkennen läßt, dürfte es nach dem Tode des Johannes von Seckendorff (1490) entstanden sein, also in der Zeit des Reichenau-Denkmal. Dargestellt ist zwischen Maria und Johannes der Gekreuzigte, dessen Blut drei kompliziert bewegte Engel auffangen. Maria und Johannes zeigen die gedrungenen, schwerfälligen Formen und die massige Gewandbehandlung mit den zackig geknickten Faltenmassen, die bei den heiligen Frauen des Eyb-Epitaphs an Halbreiefs aus Holz denken ließen. Doch sind diese Eigentümlichkeiten hier weniger ausgesprochen, denn gleichzeitig hat sich der Verfertiger dieses Epitaphs bemüht, seinen Gestalten etwas von der derben Kraft Peuerlins zu geben.

Das vierte Werk dieser Reihe hat Bischof Wilhelm von Reichenau 1493 dem Andenken zweier geistlicher Würdenträger seines Geschlechts errichten lassen. Noch mehr im Anschluß an die Holzskulptur ist hier die feste, der Steinplatte entsprechende Umrahmung in Zierrat aufgelöst: zur Seite stehen auf einer Säule und unter einem Baldachin die Heiligen Richard und Wunibald, oben ist zwischen fein durchbrochenem Rankenwerk in drei Einzelfiguren das Martyrium des heiligen Stephan gebracht. Besonders geschickt ist die Figur des linken Schergen unter einen den Aufbau durchschneidenden Gewölbeansatz komponiert: er ist niedergekniet, um seine Armbrust zu spannen. Als Hauptfigur steht unter der altarartigen Bekrönung zwischen Willibald und Waldburg, den Schutzheiligen des Hochstifts, Maria mit dem Kinde, über ihrem Haupt halten zwei schwebende Engel die Krone. Die Gesamtanordnung wirkt, zumal heute bei der schlechten Erhaltung der Farben, weniger geschlossen, als bei den anderen Werken: es widerspricht dem Stil des Steinreliefs, den Grund der Platte aufzugeben und Figuren und Ornamente einzeln in die Wand zu fügen, wie es bei größeren Holzschnitzwerken aus Gründen des Materials bedingt ist. Doch die Einzelheiten sind in Anlehnung an Augsburger Reliefs⁹²⁾ feiner und gewandter gegeben, als bei den anderen Werken dieser Gruppe: die Madonna zeigt schon die etwas inhaltlose, aber zarte und ruhige Gesichtsbildung und den weich und voll verlaufenden Faltenwurf Loy Heringscher Figuren.

Diese Stiländerung ist durch Einflüsse bestimmt, die wiederum ein schwäbischer Meister vermittelte.

III.

In der Zeit um 1490 war im Inneren des Domes der Pappenheimer Altar⁹³⁾ (Taf. V) entstanden, der mit dem Kultzweck die Epitaph-Bestimmung für drei Mitglieder und einen Verwandten des gräflichen Geschlechtes verbindet, die dem Eichstätter Kapitel als Domherrn angehört haben.

Wenn schon die um das Eyb-Epitaph sich gruppierenden Werke in ihren Gestalten von dem Stil der Holzskulptur beeinflusst waren, so will der Pappenheimer Altar, ähnlich dem Hochaltar der Martinskirche zu Landshut, geradezu einen großen Schnitz-Altar ersetzen. Er mißt mit dem Altartisch über zehn Meter

92) Man vergleiche etwa das Freiberg-Epitaph (Schröder Nr. 392) vom Jahre 1474.

93) Bode, S. 192. Herb mit Abb. auf S. 35. A. Hämmerle: D. Pappenheimer Altar, Wiss. Beil. d. K. Gymn. zu Eichstätt, 1906 bei Seitz, mit besonders ikonographisch eingehender Beschreibung und mehreren Abbildungen. Über den Landshuter Altar: Haack, Gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. Münchener Diss. 1894 S. 62 bis 64.



Der Pappenheimer Altar im Dom zu Eichstätt.

(Photogr. Ostermayr, Eichstätt.)

Höhe; neben dem Altarblatt waren bewegliche Flügel aus Holz; als Bekrönung trägt er einen schlanken Aufbau von steinernen Fialen; in diesem Aufbau stehen elf, in den Laibungen zehn Figuren, an der Predella knieen vor Nischen zu Seiten der Inschrift die vier geistlichen Herren. In einem ähnlichen Sinne, wie bei den Kraftschen Sakramentshäuschen, ist der Versuch gemacht, die Härte des Steinmaterials zu überwinden und die Zierlichkeit geschnittener Holzornamentik zu erreichen.

Der feinen Gliederung des Rahmens entspricht die Ausführung des Altarblattes. Aus einer figurenreich übereinander angeordneten Menschenmenge ragen die drei Kreuze heraus. Mit echt schwäbischer Eigenart ist die Haupthandlung durch eine Fülle freudig und gewandt erzählter Einzelmotive übertönt. Links raufen sich gelenke Kriegsknechte um die Kleider Christi, hinter ihnen sieht man Maria zusammenbrechen, über dieser Gruppe drängen sich Schergengestalten, zur Seite des Kreuzes hält auf seinem Pferde Longinus, im Begriff, mit Hilfe seines Knechtes die Lanze in die Seite des Heilands zu stoßen, um sich durch das Blut Heilung zu verschaffen. Auch rechts, unter dem Kreuze des bösen Schächers, herrscht dichtestes Gedränge: oben entspricht der Gruppe der linken Seite die Menge der spottenden Juden und der Kriegsknechte, nur vorne staut sich die Bewegung an den in breitspuriger Ruhe verharrenden Urteilsvollstreckern.

Der Zusammenfügung des Altarblattes aus zwei Teilen entsprechend, nimmt die Schar der um das Kreuz Versammelten genau die untere Hälfte ein. Hoch in die obere Hälfte hinauf ragen die drei Kreuze, hinter denen sich die Felsen mit den gewissenhaft zur Darstellung gebrachten Gebäuden Jerusalems türmen. Den Abschluß nach oben bilden rhythmisch bewegte Fialen, die weit über das Altarblatt hinausragen.

Ist der Pappenheimer-Altar seiner Größe und Form nach kaum noch als Epitaph anzusehen, so wird er doch innerhalb unserer Betrachtung wichtig, weil sich ihm zwei andere Werke schwäbischer Stilart anreihen.

Gleiches Verständnis für die Beweglichkeit der Körperformen, gleiche Vorliebe für enganliegende Bekleidung des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts, welche die Elastizität der Gliedmaßen besonders hervorhebt, gleiche künstlerische Kraft, die auch im Ornament Rhythmus und Leben ausdrückt, und die gleiche taktvolle Zurückhaltung, die trotz aller Fülle der Einzelformen die geschlossene Wirkung nie außer Acht läßt, zeichnen die Steinigung des hlg. Stephan für den Chorherren Karl von Wipfeld († 1499) aus.⁹⁴⁾ Zuckendes Leben ist in allen Muskeln des Gefesselten zu empfinden, neben dem an jeder Seite die trefflich zur Gruppe vereinten Gestalten der Richter und Henker stehen; der Baldachin ist reich ornamentiert; in der unteren Hälfte ist in der Anordnung des Wappens und der beiden Betenden die Dreiteilung der Hauptgruppe wiederholt. Ganz unten befindet sich die Inschrift, welche, wie an allen Reliefs des Mortuariums, in lateinischer Sprache verfaßt ist.

Freier und leichter in der Anordnung ist das Wolfersdorf-Epitaph (Todesdatum 1505), das in der Mitte einer dreiteiligen Rundbogenordnung die

94) Abb. O. Gerlach Tafel 39.

Madonna zeigt. Rechts schreitet der heilige Christophorus heran. Die Gruppe der Madonna und des in gleicher Größe vor ihr knieenden Stifters ist dadurch abgesondert, daß zwei Engel innerhalb der beiden linken Bogen einen Vorhang ausspannen. Das Christuskind ist stark verstümmelt, offenbar hatte es eine ähnliche Stellung, wie das Kind des Klieberschen Epitaphs der Anna selbdritt vom Jahr 1498 im Augsburger Domkreuzgang (Schröder Nr. 32). Auch die Hand der Mutter zeigt dieselbe Feinheit; und die massige, in weiten runden Falten sich stauende Gewandbehandlung ist beiden Reliefs gemeinsam. Die junge Maria mit der zierlichen geraden Nase und den dicken Backen, mit dem feinumsäumten Gewand, das einen schlanken Körper umschmiegt, und mit dem langen, in einzelnen gewellten Strähnen herabfließenden Haar erscheint auf beiden Werken als dieselbe Gestalt. Da auch das Gefühl in der Anordnung entsprechend ist, dürfen wir wohl annehmen, daß das kleine Wolfersdorf-Epitaph von einem Augsburger Künstler geschaffen ist, der vorher das Kliebersche Relief gearbeitet hat.

Im 16. Jahrhundert hatte Eichstätt am Hofe seiner Bischöfe einen Künstler, der die unter Wilhelm von Reichenau gepflegte Tradition fortsetzte: den Schüler Peurlins, Loy Hering⁹⁵⁾, dessen Werke dem Stile nach bereits der Renaissance-Kunst angehören und Peurlins Absichten zur Vollendung bringen.

IX.

Die Epitaphien-Kunst am Ende des XV. Jahrhunderts und ihre Überleitung in die Renaissancezeit.⁹⁶⁾

Im Gegensatz zur vereinheitlichenden Kunstauffassung der Gotik betonte die Renaissance die Selbständigkeit der verschiedenen Kunstarten und suchte die künstlerischen Aufgaben nach den Stilbedingungen zu lösen, die Material und Arbeitsart mit sich brachten. Auch innerhalb der einzelnen Kunst verlangte man nach Trennung der verschiedenen stofflichen Gebiete, so daß die naive Verbindung von Andachtsbild und Porträt, welche die Form des Epitaphs bedingte, als widerspruchsvoll erkannt wurde.

95) F. Mader: Loy Herings Epitaphien in Unterknöringen, Christl. K. 1904, 69. Jahrg. F. Mader: Loy Hering, München, 1905. Henner, Altfränkische Bilder, 1899, 1900, 1904. Über Loy Herings Beziehungen zu Eichstätt vgl. in Maders Monogr. S. 2 bis 5. Danach hat Loy Hering von etwa 1513 bis nach 1554 in Eichstätt gelebt. H. Graf. Ztschr. d. Münchener K.-Gew. V. 1886, S. 777. Repertorium XI u. XXX.

96) Auf handwerkliche Werke gehe ich in diesem Schlußkapitel nicht mehr ein. Genannt sei in St. Jakob (Lösch S. 31) das jüngste Gericht für Hans Murr († 1512) schon 1570, dann 1693 übermalt; dazu, mit demselben Todesjahr, das Epitaph für die Familie Gewandtschneider mit der Auferstehung. Stofflich interessiert hier die bei Epitaphien damals noch ungewöhnliche Todesallegorie, eine Anordnung von Schädel, Blumenkranz und Inschriftband: *vanitas vanitatum et omnia vana*. Auch ein 1480 entstandenes Straßburger Epitaph hatte eine Todesallegorie: Es „bestand aus einem viereckigen Stein mit drei Totenköpfen. Darüber war ein Gemälde, das auf einer Seite einen Engel mit einem Stundenglase, auf der anderen die Darstellung des Todes mit dem Schachspiel zeigte: Ich sag es dir, es ist daran, Du sollt tötlichen Schach matt han!“ Leit-Schuh, Straßburg Seite 86.

I.

In Schäufileins⁹⁷⁾ Epitaphien kann man diesen Vorgang verfolgen. Werken wie dem großen Wolgemutschen Marienod verwandt, geben sie den Stifterbildnissen geringe Bedeutung. Ohne Freude an der Beobachtung individueller Züge sind sie auf einer besonderen Staffel untergebracht, oder, in Übereinstimmung mit Albrecht Dürers Paumgartner-Altar, klein und bedeutungslos im vordersten Grunde aufgestellt, sodaß der Blick über sie hinwegsieht, wie über die Grasbüschel am Rande eines Bildes. Dafür nimmt Schäufilein inhaltlich gern auf die Bedeutung als Grabmal Bezug: Gruppen, in denen er ähnliche Probleme, wie sie Dürer nach dem zweiten venezianischen Aufenthalt beschäftigten, mit der Geschmeidigkeit seiner schwäbischen Überlieferung zu lösen scheint, indem er flau und weichlich die kubischen Schwierigkeiten verwischt, geben in leuchtenden, breit über weite Flächen verbreiteten Farben die Szene des Abschieds Christi von der Mutter (Epitaph der Anna Brigels, gest. 1515) oder die Beweinung vor dem Kreuz, oder (für Jörg Brigels, gest. 1521) die Krönung der Maria. (Alle in der Georgskirche zu Nördlingen.)

Bei Hans von Kulmbach sind die Formen härter und sorgsamer durchgebildet, aber auch er will — wonach Dürer so mühevoll rang — leicht und elegant wirken. Daher zieht er die Glieder in die Länge, spielt mit den Endigungen der faltigen Gewänder und sucht die scharfe Einzelarbeit durch konzentrierte Lichtwirkung zu mildern. Für die kleineren Stifterfiguren schafft er sich durch Engel die Verbindung mit der Hauptgruppe. (Krönung der Maria in Wien, Gem.-Gal. Nr. 1438.)

Als das vollendete Beispiel für die andere Entwicklungsrichtung, welche die Porträtfigur als gleichberechtigt in die Darstellung aufnimmt, ist Hans Holbeins am Anfang der zwanziger Jahre gemalte Madonna des Bürgermeisters Meyer im Großherzogl. Schloß zu Darmstadt zu nennen. Ihrem Gehalt nach aus dem alten Schutzmantelbild entstanden, bedeutet sie in der wunderbaren Vereinigung der Gottesmutter mit den sechs mittelalterlichen Gestalten die Vollendung der Bildform, die von der Epitaphienkunst geschaffen wurde.

Als Allegorie auf die Entsündigung der Menschheit durch Christi Opfertod steht Lucas Cranachs⁹⁸⁾ Altarbild der Stadtkirche zu Weimar in Beziehung zu den alten Blutkelterdarstellungen. Aber trotz des gedanklichen Aufwandes bekommt es seinen Wert durch die Gestalt Doktor Martin Luthers: wahrer und zwingender als die gelehrten Deutungen bringt das einfache Bildnis des Reformators die Größe und den Sinn des Protestantismus zum Ausdruck: in der Malerei hat die Porträtendarstellung das Erbe der Epitaphienkunst angetreten.

97) Schaffners Epitaphien sind in der Monographie des Grafen Pückler-Limpurg (bei Heitz, 1899) behandelt.

98) Als Werk Cranachs des Älteren möchte ich auch das Epitaph für Ursula Meienburg (1529), als solches Cranachs des Jüngeren das für Michael Maienburg (1555), die Auferweckung des Lazarus in Gegenwart der Reformatoren und der Familie Meienburg, beide Werke in der Blasien-Kirche zu Nordhausen, nicht unerwähnt lassen.

II.

Aus den plastischen Grabdenkmälern hat sich das Epitaph entwickelt. War es in der Malerei, die ihrem Wesen nach den monumentalen Aufgaben der Grabkunst widerspricht, nie zu einem abschließenden und aus sich heraus entwicklungsfähigen Typus gelangt, so ist die plastische Behandlungsart einheitlicher und darum auch lebensfähiger gewesen⁹⁹⁾. In Nürnberg erlebte die Epitaphienkunst ihre Vollendung in den Schöpfungen von Adam Kraft und Peter Vischer.

Adam Kraft hatte sich mit den sieben Stationen der Kreuztragung einen festen Stil erarbeitet, der in seiner Nebeneinanderreihung gedrungener Figuren die einfachste Komposition brachte und die bestimmte Herausbildung der Einzelgestalt als entscheidend betonte.

Seine Epitaphien¹⁰⁰⁾ sind später entstanden, als er, hindurchgegangen durch eine Zeit, da er brüchige Falten und gebogene Gebärden liebte, den gedrungenen Stil seiner Anfangsjahre mit reichem, ornamental wirkungsvollem Schwung zu beleben vermochte und immer verinnerlichter die Ausdruckskraft seiner Köpfe durch Einfachheit und Konzentration zu steigern begann. So vereinigen sie, wie es der Sinn des Epitaphs bedingt, dekorative Anordnung und inneren Gehalt.

Die Pergerstörffersche Gedächtnistafel in der Frauenkirche zu Nürnberg, zwischen 1498 und 1499 gestiftet, bringt in reicher, oben durch einen Baldachin zusammengeschlossener Ornamentik die Gnadenmutter, über deren Haupt Engel die Krone tragen. Zwei andere halten schwebend die rundgebogenen Falten des Mantels, unter dem links die typischen Vertreter der Christenheit, rechts die Angehörigen der Pergerstörfferschen Familie knien. Die Mittellinie wird unten durch das Postament der Maria betont.

Um 1500 entstand das Rebecksche Epitaph derselben Kirche mit der Krönung der Maria, dessen Anordnung der Veit Stoßschen Schnitzerei im Germanischen Museum verwandt ist¹⁰¹⁾. Im Schutzmantelbild wurde die Gliederung der Komposition durch den Unterschied der scharf herausgebildeten Falten bei der Madonna und den Engeln und der weicheren Gewandbehandlung bei den kleinen Gestalten unter dem Muttergottesmantel bestimmt: hier faßt die einheitliche Durchbildung die Kompositionsgruppe fest zusammen, trotzdem die Zacken und Spiralen der Falten im einzelnen viel unruhiger gegeben sind.

99) Für Augsburg gibt die Schrödersche Arbeit die Übersicht über die Werke der Renaissance. Über die Fuggergrabdenkmäler (Abb. in Riehls Augsburg S. 78 u. 79), zu denen Dürer das Diptychon der Philisterschlacht und Auferstehung entworfen hatte (Berlin und Albertina), vgl. Vischers Studien S. 583 fg. Von Graf (Ztschr. d. Kg. V. München, 1886, S. 77 f.) u. Mader, (S. 35 fg.) werden alle vier Reliefs Loy Hering zugewiesen. Über Hans Daucher: neben Bodes Aufsatz 1887 im VIII. Bd. des preuß. Jahrbuchs, G. Habich in Helbings Monatsberichten III, 1903 mit Abb. von Grabsteinen u. Wiegands Monographie 1903.

100) Über das Schreyersche Grabdenkmal an St. Sebald vergl. Gümbel, Rep. 1892 und (mit den Abbildungen) die letzte eingehende Untersuchung in Dauns Monographie.

101) Dauns Veit Stoß-Monographie. In großer Abb. in der Dehio-Bezoldschen Publikation deutscher Skulpturen in Wasmuths Verlag 1906 II. Liefg. Diesem Relief entspricht das rundgebogene Fichtenholz-Epitaph für Konrad und Katharina Imhoff im Nationalmuseum zu München. (Todesdaten 1486 u. 1494 Daun, Veit Stoß 1903). Abb. im VI. Katalog-Band S. XXIV. Beschreibung S. 43 Nr. 679, S. 42 u. 43 mit Abb. Fig. 20.

Das Landauer Grabmal der Ägidienkirche (1503 vollendet) bringt die drei Figuren der Krönung als gesonderte Gruppe, indem die architektonische Anordnung das Relief in drei Teile zerlegt. Unten setzt sich diese Gliederung fort: in der Mitte sind singende und musizierende Engel, links kniet die Christenheit des Peterstorff-Epitaphs, rechts eine Gruppe von Stifterfiguren, fein beobachtet mit ihrer eigentümlich zurückgeworfenen, stolzen und zuversichtlichen Kopfhaltung; leider sind sie schlecht erhalten

In den ein wenig konventionellen Erztafeln Peter Vischers¹⁰²⁾ erhielt die Stifterfigur wieder größere Bedeutung. Am meisten im Zusammenhang mit gotischer Tradition steht noch das Relief auf der Vorderseite des Grabmals für Friedrich Casimir im Dom zu Krakau, das den von St. Stanislaus und St. Petrovin geleiteten Cardinal im Gebet vor der Madonna abbildet (1500), und in der Schloßkirche zu Wittenberg das Gedenkbild Henning Godens (1521) mit der Krönung Mariä¹⁰³⁾. Die Rundbogenumrahmung leitet perspektivisch in die Hauptdarstellung über, vor ihr kniet der Stifter, rechts drängen sich musizierende Engel vor.

In dem perspektivischen Architekturhintergrund und den gewandten Renaissanceformen zeigt die Tuchersche Tafel im Regensburger Dom (Todesjahr 1521) und die entsprechenden Tafeln im Münchener Nationalmuseum und im Erfurter Dom, wie das humanistische Stilideal sich immer reiner und gefälliger ausbildete. Nach Dauns Darlegung ist die Begegnung mit dem kananitischen Weibe dargestellt. Der Stifter ist bei diesen mehrmals gegossenen Tafeln weggelassen. Für die Person des Stifters ist die Erztafel des Anton Kreß († 1513) in St. Lorenz zu Nürnberg hergestellt, deren Gegenstück Hans Vischer für Hektor Poemer († 1541) arbeitete, ohne die zarte und graziöse Arbeit der Kreß'schen Platte erreichen zu können. In Renaissancenischen knieen die Prälaten vor dem Altar; aus dem Gekreuzigten, der früher die Anordnung des Bildes bestimmt hätte, ist ein kleines Kruzifix geworden; das Verhältnis der beiden Darstellungselemente hat sich zu Gunsten der Bildnisfigur umgedreht.

III.

Damit ist das Renaissance-Epitaph ausgebildet: die Malerei schafft nur noch selten Gedächtnistafeln, die Plastik kehrt zu der Aufgabe zurück, der die Grabkunst ihre Entstehung verdankt. Immer häufiger werden die Reliefs mit dem Brustbild des Verstorbenen¹⁰⁴⁾ und neben Werken, die büstenartig die obere Hälfte eines Grabsteins bringen, entwickelt sich als maßgebender Typus die Vollgestalt des vor dem Kruzifix Knieenden.

102) Die Vischer-Literatur ist zusammengefaßt in Th. Hampes Ausgabe der Nürnberger Ratsverlässe B. I. Anm. S. 50 u. 51. Auf fragliche Werke, wie das der Ellwanger Stiftskirche für Johann von Hirschheim († 1460) und Albrecht von Rechberg († 1502) mit der Pietà bin ich nicht eingegangen. Hierzu Bergau, Kunstchronik XIV, S. 15 und Paulus, Württembergische Kunstdenkm. III, S. 125.

103) Wiederholung im Dom zu Erfurt. Abguß im German. Museum.

104) Im Augsburgener Domkreuzgang für Adolf Occo (gest. 1503). Riehl, Augsburg S. 74 und Abb. S. 73.

Diesem Typus hat für Franken Loy Hering die vollendete Form gegeben. Freilich erreichte er das nur dadurch, daß er die heilige Darstellung zurückdrängte und der Gestalt des Stifters monumentale Bedeutung verlieh. Zu dieser Vereinigung fast rundplastisch herausgearbeiteter Figuren brauchte er eine reiche Umrahmung, und diese architektonische Auffassung des Epitaphs bedeutet die entscheidende

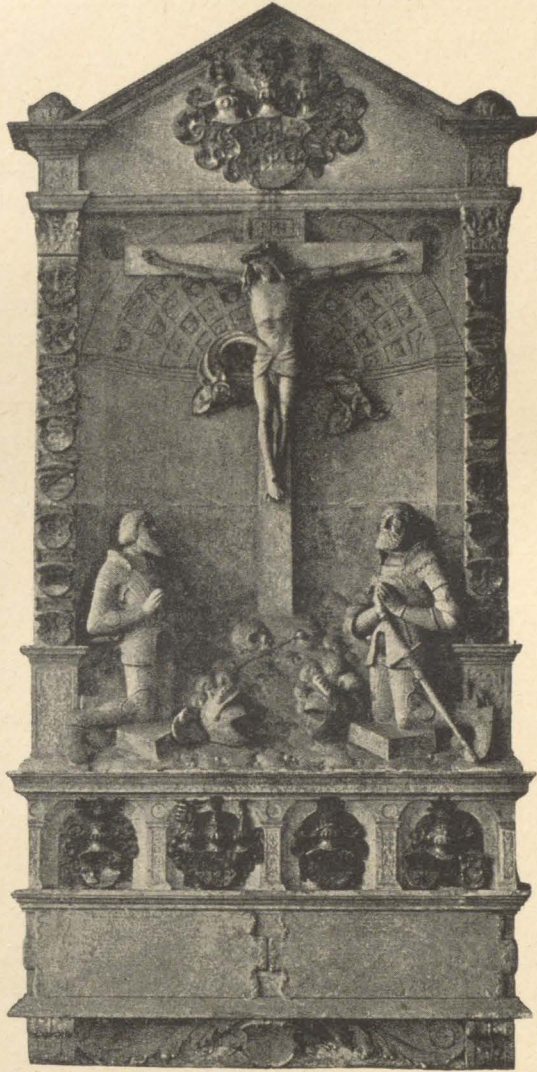


Abb. 13. Epitaph der Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg (gest. 1539 und 1543) von Loy Hering in der Klosterkirche zu Heilsbronn.

Neuerung der Renaissance. Hierfür ist sein Epitaph der Markgrafen Friedrich und Georg von Brandenburg in der Heilsbronner Klosterkirche¹⁰⁵⁾ das deutlichste Beispiel. Der Kruzifixus, dessen Formen uns von Peuerleins Grab-

105) Mader, S. 86 u. 87 mit Abbildung. Die Abbildung wurde uns aus Maders Werk vom Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst überlassen. Als „unbekannter Meister der Oberdeutschen Kunst“ vom klassischen Skulpturenschatz, Nr. 280, gebracht.

stein des Bischofs von Reichenau in Eichstätt bekannt sind, ist zurückgeschoben; streng symmetrisch steht er in der Mitte und die kassettierte Apsis trägt dazu bei, ihn für das Auge entfernt erscheinen zu lassen. Ganz vorn zu beiden Seiten knien die Markgrafen, der Eindruck ihrer Lebendigkeit und unmittelbaren Nähe wird dadurch verstärkt, daß ihre Füße über den Rahmen hinausgehen, der die Gruppe umspannt. So wird eine Tiefenwirkung erreicht, und indem der verkleinerte Christus aus der Nähe der knieenden Ritter entfernt wird, erscheint er höher und beherrscht die Komposition.

Solche architektonische Denkmale im Inneren der Kirche hatten nur Sinn bei fürstlichen Epitaphien. Das stetige Anwachsen der Städte verlangte an den für das fränkische Kunstschaffen entscheidenden Plätzen das Verlegen der Friedhöfe vor die Stadt, sodaß auch am Äußeren der Kirche ein Anbringen von Gedächtniszeichen sinnlos wurde¹⁰⁶). Nur in den Kreuzgängen der Klostergeistlichkeit blieb die alte Form, und in kleinen Städten erhielt sie sich mitunter bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein, den Handwerkern überlassen und meist ohne künstlerische Bedeutung.

Im Innern der größeren Kirchen blieb nur das Prunkgrab der Spätrenaissance, das in reichem Aufbau die ganze Wand bedeckt, und aus dem das mit Todesallegorien überhäufte Barockgrabmal entstand: Vielfach ein Wandgrab mit Kronos, der den Sargdeckel schließt, oder eine ähnliche allegorische Gruppierung, die Putten und Tugenden reichliche Gelegenheit zu pathetischen Schmerzensäußerungen gewährt.

Dann löste sich auch beim Fürstendenkmal die Verbindung mit dem kirchlichen Gedanken immer mehr: die Kirche ist nicht mehr der entscheidende Versammlungsort der Gemeinde und bildet die alten Formen der Grabsteine und Epitaphien nur noch für die hohen Geistlichen weiter, der Held gehört unter die Augen der Menge auf die Märkte und Plätze, und in einem völlig anderen Sinne bekommt nun das Denkmal von neuem seine Verbindung mit der Architektur.

IV.

So ist in der Renaissancezeit in zwei Gebiete geteilt worden, was sich Albrecht Dürer als doppelte Aufgabe der Malerei überlegt hatte: „die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienste der Kirchen und dadurch angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt des Menschen nach ihrem Absterben“.¹⁰⁷)

Wie bedeutungslos die kleinen Stifter auch anfangs am Rande der heiligen Bilder erschienen: nicht dem religiösen Gehalt, sondern der Verbindung mit dem Bildnis verdankt die Epitaphienkunst ihre Entwicklung. Denn die innere Einheit bekommt sie nicht durch einen gleichmäßigen Ausbildungsgang des Stofflichen, obwohl der allgemeine Wandel der Anschauungen auch hier zum Ausdruck kommt.

Wir können am Schlusse der Arbeit auf eine wechselvolle Reihe von Darstellungen innerhalb der fränkischen Epitaphienkunst zurückschauen, der die Entwicklung in anderen Gegenden entspricht.

¹⁰⁶) Hilpert (St. Lorenz) teilt mit, daß 1518 das Begraben um diese Kirche abgeschafft wurde, wofür die Gemeinde den St. Rochus-Gottesacker anlegte.

¹⁰⁷) Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß S. 297.

Zuerst steht das Bild des Schmerzensmannes im Vordergrund, dann verlangt man nach dramatischer Belebung und bestellt sich Szenen der Passion, oder man wandelt die Schmerzensmandarstellung in die figurenreiche Gregorsmesse um. Gleichzeitig bekommt die Madonna erhöhte Bedeutsamkeit: Berthold Landauer findet zuerst die bestimmte Form, unter seinen Schülern werden die belebten Szenen der Geburt Christi und des Todes Mariä besonders beliebt. Diese Stoffe bleiben für die kommende Zeit. Man sucht sie durch allegorische Ausdeutung zu bereichern, bis endlich, als die Plastik wieder Bedeutung gewinnt, die malerische Auffassungsart zurücktritt. Nun wird die Göttlichkeit Christi und der Madonna in symbolischer Erscheinung erfaßt: für Christus wird die Darstellung des Gekreuzigten, für die Madonna die Szene der Krönung allgemein gültig und in schematisch festgelegter Form wiederholt.

Damit hat die Plastik die Malerei wieder verdrängt, die, ohne einen festen Stil zu finden, die Denkmalkunst hatte bestimmen wollen. Aber sogleich verliert die Plastik ihre erfinderische Quelle und verfällt dem gedankenlos wiederholenden Handwerk.

Entscheidend zur Begründung dieses Entwicklungsganges ist der Umstand, daß die mittelalterliche Kunst im Dienste der Auftraggeber steht: die Epitaphienbildnerei hat nicht die einheitlich in ihrem Lehrgebäude geschlossene Macht der Kirche hinter sich, sondern die unübersehbare, für uns Heutige in ihren verschiedenen Motiven unerkennbare Menge der einzelnen Besteller. Sie ist das erste Betätigungsfeld für die Kunst des Publikums, welche die Kunst der Kirche ablöste.

Was wir für die gesellschaftliche Gesamtheit als Inhalt des späten Mittelalters erkennen können: den Kampf des Einzelnen um die freie Ausdruckskraft seiner Persönlichkeit, gibt ihr neben den vielen, mit anderen Schaffensgebieten gleichen Motiven den einheitlichen Charakter und die auch für Probleme unserer Zeit lebendige Bedeutung.

