



Abb. 1

DEUTSCHE ALABASTERPLASTIK DES 15. JAHRHUNDERTS

VON

GEORG SWARZENSKI

Das Interesse für mittelalterliche Plastik bevorzugt in den einzelnen Perioden verschiedene Gebiete. Wie im früheren Mittelalter die Kleinplastik in Elfenbein und Metall, im 13. und 14. Jahrhundert die monumentale Steinplastik im Vordergrund steht, so bestimmt vor allem die Holzskulptur der Schreine unsere Vorstellung der spätgotischen Plastik. Dies hindert nicht, daß jeweils auch andere Materialgruppen ihre Bedeutung haben; man wird sich mit ihnen um so lieber beschäftigen, je mehr sie das künstlerische Gesamtbild ergänzen, bereichern und berichtigen und dem kleinen Kreis der greifbaren Meister und Werkstätten neue, mehr oder minder wertvolle Kräfte einzufügen gestatten.

Als köstliche Frucht der Verfeinerung des Stilgefühls und der Technik erblühte im 14. und 15. Jahrhundert eine Kleinplastik von höchstem Range, die für die künstlerische Einstellung dieser Epoche



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4

besonders bezeichnend ist. Die kostbaren Metallarbeiten sind bis auf wenige Ausnahmen und Bruchstücke verschwunden. Daneben spielte offenbar eine große Rolle die schmückende Feinplastik in gewähltem Steinmaterial kleinen und mittleren Formates. Zwar bestimmt diese Kunst die Gesamtleistung der Plastik in den nordischen Ländern nicht in gleichem Maße wie in Italien (wo die Geschichte der gotischen Plastik fast identisch ist mit der Geschichte der Kanzeln, Altäre, Tabernakel usw.), aber auch der Norden hatte sein „fine marble work“, das trotz der Konkurrenz mit der monumental-dekorativen Cathedral- und Schreinplastik nicht vergessen werden darf. Wie schief wäre das Bild der nordischen Malerei des 15. Jahrhunderts, wenn unser Auge etwa nur auf die Fresken eingestellt wäre!

Man kann diese gotische „Feinplastik“ besonders im Norden der Hausteinsulptur gegenüberstellen, nicht gerade im Sinne der Kleinplastik, wohl aber als eine in Material und Technik besonders köstliche Kabinettkunst. Was derart aus dem 14. Jahrhundert erhalten ist, erweist sich fast ausnahmslos als Fragment zierlicher Grabmäler und Altäre, wie sie besonders in Frankreich und Burgund, aber auch in Köln, Westfalen und Mitteldeutschland beliebt waren. (Man denke an den Marburger Lettnermeister.) Im 15. Jahrhundert treten hierzu zahlreiche selbständige Arbeiten, die von vornherein als Einzelwerke geschaffen wurden. An dieser Produktion ist Deutschland besonders stark beteiligt, und einzelne Werkstätten scheinen hierin eine Spezialität entwickelt zu haben. Der wachsende Bedarf für künstlerische Objekte der häuslichen Privatandacht neben der kirchlichen Kunst macht sich hierbei geltend.

Das bevorzugte Material für derartige deutsche Arbeiten wird um die gleiche Zeit der Alabaster; er wird häufiger verwendet als der härtere Marmor und der erst später beliebte Lithographenstein. Die Vorliebe für jenes Material ist anscheinend recht plötzlich gekommen; denn noch im 14. Jahrhundert wird der Alabaster in Deutschland nur ausnahmsweise verwendet, wenn auch in den verschiedensten Gegenden, z. B. in der Würzburger Schule, in Westfalen, in Salzburg (Tietze, Nonnberg, Nr. 6). Auch in den meisten anderen Ländern, in Italien, Frankreich, Burgund und Flandern handelt es sich vorerst um eine zwar nicht seltene, aber zufällige und gelegentliche Verwendung dieses Materials. Nur in England und Spanien kann man schon im 14. Jahrhundert von einer Alabasterplastik als einer besonderen Produktion sprechen, die an bestimmte Ateliers gebunden und für bestimmte Objekte typisch war. All diese Alabasterarbeiten des 14. Jahrhunderts geben trotz ihres kleinen Formates Typen der kirchlichen Monumentaldekoration, und nur ausnahmsweise finden sich Objekte eigentlicher Kleinkunst für die häusliche Privatandacht: Als Beispiel seien die Assistenzfiguren von einer Kreuzigung in München genannt (Nat. Mus. 387f.), deren Entstehung wohl am besten in Italien gesucht wird. Daß in Spanien neben vlämischen Bildhauern auch zahlreiche deutsche beschäftigt waren, macht sich auch in der dortigen Alabasterplastik bemerkbar: es ist ein nordischer Mischstil, dessen vlämische und deutsche Elemente

im 15. Jahrhundert ineinander fließen. Auf die Existenz solcher Arbeiten sei hier wenigstens hingewiesen (z. B. Kanzel in Barcelona, Abb. 2—4).

Es ist immer mißlich, kunstgeschichtliche Betrachtungen auf ein bestimmtes Material zu beschränken, um so mehr als die Alabasterproduktion nicht ohne Willkür von der übrigen Feinplastik in Marmor und Stein zu trennen und die Bestimmung des Materials oft unzuverlässig ist. Wenn hier trotzdem zum ersten Male die deutschen Alabasterarbeiten der Spätgotik als solche zusammengestellt werden, so hat dies darum seine Berechtigung, weil sie fast alle tatsächlich miteinander zusammenhängen. Es handelt sich zumeist um Arbeiten, die nicht nur zufällig in diesem Materiale ausgeführt sind, sondern die in Betrieben entstanden, für die die Alabasterarbeit charakteristisch ist. Die Materie ist also nicht das einzige, was sie gemeinsam haben. Trotz der zahlreichen künstlerischen Zusammenhänge ist aber schon bei einer oberflächlichen Betrachtung nicht zu verkennen, daß die deutschen Alabasterarbeiten — im Gegensatz zu den englischen — unmöglich in einem einzigen Zentrum entstanden sein können; sie verteilen sich auf verschiedene Werkstätten und Meister, die auch eine verschiedene Beurteilung erfordern. Es ist z. B. ohne weiteres anzunehmen, daß ein Künstler, wie der Meister der Frankfurter Kreuzigung, auch in andern Materialien produziert hat, obwohl nichts derartiges bisher bekannt wurde, während umgekehrt Arbeiten erhalten sind, die allem Anschein nach in speziellen, handwerklichen Betrieben entstanden, in denen nur ausnahmsweise in andersartigen Materialien gearbeitet wurde. So verschieden aber die Schulzusammenhänge und Arbeitsverhältnisse sein mögen, treten in den Alabasterarbeiten bestimmte Eigentümlichkeiten hervor, die auf eine besondere Tradition in all diesen Betrieben hinweisen. Wie stark diese Tradition ist, beweisen einige Arbeiten Riemenschneiders, die in Alabaster ausgeführt sind (Abb. 20): obwohl sie durchaus die persönliche Handschrift des Meisters tragen, zeigen sie Besonderheiten, die nur der deutschen Alabasterplastik eigentümlich sind und den Holz- und Steinbildwerken des Meisters fremd sind. Es handelt sich hier um Besonderheiten der technischen Tradition und des Handwerks, die unabhängig von lokalen und stilistischen Zusammenhängen bestehen. Bei einer genaueren Kenntnis des Materials würde man auch bei den Arbeiten der Steinmetzen, Bildschnitzer und Metallkünstler jeweils auf derartige handwerkliche Besonderheiten stoßen, die nichts anderes beweisen als das Bestehen einer starken manuellen Tradition, die über die örtlichen und landschaftlichen Grenzen hinweggeht und keine weiteren künstlerischen Schlüsse gestattet.

Es würde naheliegen, die rasch wachsende Beliebtheit des Alabasters in der deutschen Plastik des 15. Jahrhunderts mit der Kenntnis und Verbreitung der stark exportierenden älteren englischen Alabasterschule zu erklären; dem gegenüber ist festzustellen, daß in Deutschland gerade in den fruchtbarsten Ateliers der Blütezeit keine Abhängigkeit von den englischen Arbeiten besteht — selbst nicht in ikonographischer Beziehung. Schon die Auswahl der besonders bevorzugten Themen ist hier und dort eine andere, obwohl (natürlich) viele Stoffe gemeinsam sind; die gemeinsamen Themen werden aber in beiden Schulen abweichend behandelt. So ist z. B. die in englischen Reliefs sehr häufige „figurenreiche“ Kreuzigung ganz anders aufgefaßt als in den deutschen Arbeiten, und das gleiche kann man auch bei neutraleren Themen beobachten, wie z. B. dem heiligen Christoph (ein vermutlich englisches Exemplar in Köln, Slg. Schnüttgen, Witte 74, 1). Nur in älterer Zeit trifft man gelegentlich Arbeiten, die als deutsche Nachahmung englischer Reliefs erscheinen: Darstellungen des „Gnadenstuhls“ in Dobbertin, Soest (Wiesenkirche) und München. Auch scheint

unter den weit verbreiteten kleinen Johannesköpfen aus Alabaster ein bestimmter Typus des 15. Jahrhunderts nicht in England, sondern auf dem Kontinent, vermutlich in Deutschland (Westfalen), heimisch zu sein, z. B. in den Museen von Brüssel, Hannover (Welfenmuseum, aus Uslar bei Hildesheim), Mainz, München (aus Slg. Leichtle; daneben ein englisches Exemplar), Innsbruck. Von den größeren Darstellungen mit dem Johanneskopf aus dem 14. Jahrhundert dürfte ein Relief in Dortmund (Probsteikirche) als deutsche Arbeit zu beanspruchen sein.

Auch in ihrem Sachcharakter sind die deutschen Alabasterarbeiten sehr verschiedenartig. Am Anfang überwiegen die Statuetten, gegen Ende des Jahrhunderts die Reliefs. Die Statuetten und Gruppen sind rund gearbeitet, aber regelmäßig nicht zur freien Aufstellung bestimmt; die Rückseite ist, mit Ausnahme einer späten bayrischen Gruppe, sorgfältig behandelt, aber ihre Formdurchführung beschränkt sich auf wenige Motive, die in verschiedenen Ateliers ein auffallend gleiches Schema zeigen: einige fast geradlinige Längsfalten geben der etwas abgeflachten Rückseite eine summarische Belegung. Auch die Sockel zeigen, soweit sie erhalten sind, bestimmte Formen. Zumeist findet man den breiten Sockel mit stark vorspringender, profilierter Stand- und Deckplatte. Das Mittelstück zeigt nur ausnahmsweise einen reicheren Dekor in durchbrochenem Maß- und Gitterwerk (Abb. 5), dagegen fallen häufig sorgfältig verteilte Punktlöcher auf, die vielleicht zur Aufnahme einer Auflage bestimmt waren. Nur in zwei Stücken, die aus einer anderen Tradition stammen, findet man einen hohen, würfelförmigen Sockel mit Ziersäulen auf den Ecken (Abb. 25, 90). Bei den meisten Statuetten ist an bestimmten Stellen ein sorgfältig geschnittenes, kreisrundes Dübelloch angebracht. Auch in den späteren Reliefs treten stereotype Handwerksgepflogenheiten hervor: den Grund bildet eine massiv wirkende kantige Platte, vor der die Figuren nahezu oder ganz vollrund stehen. Dem Formate nach überwiegen unter den Statuetten die Kleinfiguren; die sonst übliche mittlere Größe ist selten, lebensgroße Figuren kommen in Deutschland gar nicht vor. Die Reliefs haben, von zwei Ausnahmen abgesehen, den Charakter der Kleinkunst; der weiche Stein scheint hier das im 15. Jahrhundert seltener werdende Elfenbein abgelöst zu haben. Bei Figuren und Reliefs ist vielfach eine charakteristische Rillung der gewölbten Bodenfläche zu bemerken.

Eine Besonderheit bilden die fast runden, kleinen Ölberggruppen mit ihrer naturalistischen Andeutung der Landschaft. Ihr Vorkommen entspricht der um die gleiche Zeit einsetzenden Vorliebe für dieses Thema in der Monumentalkunst; ihre Erscheinung erinnert an die Kleingruppen der Barockzeit und läßt vielleicht die Existenz verlorener, kostbarer Silberarbeiten (etwa in Art des „Goldenen Rössel“) voraussetzen. Neben den Ölbergen fällt die Vorliebe für die Pietà und die Krönung Mariae auf sowie für die Anbetung der Könige und die Verkündigung. Eine besondere Spezialität ist hierbei, die Figuren der beiden letzten Darstellungen, statt als Gruppe oder Relief in zusammenhängender Komposition, als Statuetten, etwa nach Art der späteren Krippenfiguren, zu geben, und zwar gelegentlich in einem so kleinen Maßstab, wie wir ihn sonst nur bei Silberarbeiten kennen. Im übrigen zeigt die Auswahl der in der Alabasterplastik bevorzugten Themen deutlich den Zusammenhang der Produktion mit der übrigen Steinplastik. Es ist gewiß nicht Zufall, daß die figurenreiche Kreuzigung auch sonst in der feinen Steinplastik, besonders im Lübecker Kreise und in Westfalen (Bentlage), eine große Rolle spielt, und daß selbst so auffällige Typen wie die Gruppen des Hieronymus mit dem Löwen gerade auch in ganz verschiedenem künstlerischen Zusammenhange in der Kleinplastik in Stein zu belegen sind (Grüppchen in Salzburg-Nonnberg; Tietze, Nr. 14).



Abb. 5

Nach der ursprünglichen zweckhaften Bestimmung der Arbeiten zu fragen liegt um so näher, als die Wiederholung der Formen auf eine typische Art ihrer Verwendung weist. Die erhaltenen Statuetten stammen zumeist gewiß aus größeren Serien; sie bildeten den Schmuck von Altaraufsätzen mit langen Reihen zumeist kleiner Standfiguren, die einzeln oder paarweise zusammengestellt waren, wie wir sie seit dem 14. Jahrhundert kennen und wie sie sich besonders im Norden Deutschlands lange erhalten haben. Als Lieblingsthema wird ihnen, wie bei den entsprechenden Schreinen, die Kreuzigung Christi und die Krönung Mariae zugestellt. Die Verwendung des Alabasters, die in anderen Ländern, in Burgund, Frankreich und Spanien, neben den Altären am häufigsten ist, in der Grabmalsplastik, läßt sich in Deutschland nur ausnahmsweise belegen: in der Tumba des Markgrafen Georg von Sachsen in Pforta († 1402) — einem Prachtwerk burgundischen Stiles, das 1641 von den Franzosen zerstört und in der Barockzeit wieder hergestellt wurde. (Bau- und K.-D. d. Prov. Sachsen, Kr. Naumburg, S. 136.) Häufig finden sich aber auch Figuren und Gruppen, die von vornherein zur

Einzelanstellung bestimmt waren, nicht nur für die private Andacht oder als frommer Schmuck des Hauses, sondern auch für kirchliche Zwecke. Oft zeigen sie eine sorgfältig gearbeitete Vertiefung zur Einlage von Reliquien. Mehrere Stücke wurden und werden als Wallfahrtsbilder verehrt. Hierher gehören vor allem die Darstellungen der Pietà, von denen zwei bereits seit Jahrhunderten im Ruf der Heiligkeit stehen und Verehrung genießen: die regenspendende „Madonna dell' acqua“ in Rimini und das Gnadenbild in Oud-Zevenaar. Es läge nahe, die Häufigkeit derartiger Gruppen in unserm Denkmälerkreise auf die Wirkung dieser beiden berühmten Andachts- und Wallfahrtsbilder zu setzen (etwa in Analogie der zahllosen Kopien, die zu allen Zeiten von der italienischen Madonna del noto und zwar besonders gern in Alabaster gefertigt wurden). Tatsächlich finden wir aber unter den Alabastergruppen dieser Epoche keine einzige Kopie dieser verehrten Kultobjekte, sondern es handelt sich stets um mehr oder minder selbständige Variationen, deren Verwandtschaft auf der Gemeinsamkeit des Künstlers oder Ateliers beruht, und deren Häufigkeit einfach der allgemeinen Beliebtheit entspricht, die die „Marienklage“ in der ganzen nordischen Plastik um jene Zeit gewonnen hatte. Daß kleine Pietägruppen in Alabaster schon vor der Tätigkeit der uns bekannten Ateliers gefertigt wurden, beweist ein interessantes Grüppchen in Hannover, das vermutlich am Niederrhein oder in Westfalen entstanden ist und in der Christusfigur noch an englische Arbeiten erinnert. Nur als Ausnahme wären einige spätere, archaische Nachahmungen derartiger Gruppen zu nennen, die bereits der Barockzeit angehören (München), wie vermutlich auch eine späte Madonnenstatuette auf ein verlorenes Original dieses Kreises zurückgeht. Die große Masse der kleineren Reliefs war offenbar für häusliche oder klösterliche Devotionalien bestimmt, etwa für Haus- und Reisealtäre. Vielfach ist der Rand deutlich als Falz gearbeitet, so daß das Relief als Einlagestück für derartige Geräte ohne weiteres zu erkennen ist. Ein vollständiges Exemplar mit dem holzgeschnitzten Schreinchen besitzt das Nationalmuseum (Abb. 73). Eine Besonderheit, die an die Elfenbeinplastik erinnert, sind einige knaufartige Zierstücke zylindrischer oder vierkantiger Form, deren Darstellungen um die Seiten herumgeführt sind (Frankfurt a. M., K. G. M.; Britisches Museum; München Abb. 65). Einige besonders kleine Reliefs mögen auch als Schmuckstücke gedient haben (XXIX). Gelegentlich ist die Darstellung auf zwei Tafeln verteilt (XVI), so daß man ein Gerät mit einer Reihe von eingelegten oder aufgelegten Reliefs voraussetzen muß. Eine reihenweise Verwendung größerer Reliefs für Altäre, nach Art der englischen, läßt sich nur ausnahmsweise, und zwar bei schwäbischen Stücken, annehmen. (Folge in Schloß Zeil.)

So verschieden der Charakter der Arbeiten ist, so groß sind, trotz aller Zusammenhänge, die Unterschiede der künstlerischen Qualität und technischen Ausführung. Manches darf unbedenklich zum Besten gerechnet werden, was die Zeit hervorbrachte; anderes ist nur als grobes oder erstarrtes Handwerk zu bezeichnen. Bald ist die plastische Durchführung ungemein reich und von ziselierender Feinheit, bald summarisch breit, und die Stücke erhalten erst durch eine farbige Bemalung ihren Reiz. Gelegentlich ist die Arbeit und der Charakter so präziös, daß man an gewisse Alabasterreliefs der Renaissance denken kann, die als virtuose Kostbarkeiten für die Kunstkammern gearbeitet wurden (Relief im Wiener Hofmuseum und in Gotha nach Cranach), anderes entspricht nur bescheidenen bürgerlichen Ansprüchen. Dabei geht die stilistische Gruppierung keineswegs immer Hand in Hand mit einem bestimmten Grade der Qualität. Wir finden geringe Arbeiten, die in unbedingtem Schul- und Werkstattzusammenhange mit den Meisterwerken stehen; andererseits erkennen wir

Ateliers, deren ganze Produktion anscheinend nie über ein gleichförmiges Handwerk herausging. Dort handelt es sich um die mehr oder minder mechanische Wiederholung und Variation bewunderter Vorbilder, hier um einen Handwerksbetrieb für den Verkauf. In beiden Fällen ist mit der Produktion für den Export zu rechnen; doch offenbar nicht in dem Maße, wie es bei der ersten Bekanntschaft mit dem weit verstreuten Material erscheint. Man muß bedenken, daß gerade die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts einen internationalen oder wenigstens interregionalen Charakter tragen, daß große und kleine Künstler wanderten und die Wirksamkeit und Wirkung gerade der bedeutendsten deutschen Meister viel weniger lokal und landschaftlich gebunden war als in Italien. Umgekehrt sind es gerade die geringeren, gewiß als Handelsware hergestellten Arbeiten, die einen bodenständigen Charakter zeigen. Man ist überrascht, daß bei einer Sichtung des Materials der künstlerische Charakter oft in auffälliger Weise auf die gleiche Gegend weist, die noch heute als Fund- oder Aufbewahrungsort der einzelnen Stücke feststeht.

So wandelt sich bei einem Blick auf die Gesamtproduktion unter den verschiedenen gegebenen Gesichtspunkten der anfängliche geschlossene Eindruck bald zu einem recht wirren Durcheinander. Der naheliegende Gedanke, zunächst durch eine mineralogische Prüfung des Steinmaterials zu einer landschaftlichen Gruppierung zu gelangen, erscheint hoffnungslos. Alabaster von annähernd gleicher Beschaffenheit wird in allen Ländern gefunden, die für die Produktion überhaupt in Betracht kommen! Manche Mineralogen halten eine örtliche Unterscheidung für unmöglich, andere versichern die Übereinstimmung der Materie, z. B. der Frankfurter Kreuzigung (Lepsius) und der sicher schwäbischen Stuttgarter Madonna (Fraas) mit italienischem Alabaster (Volterra, bzw. Toskana). Bildhauer und Steinmetzen wiesen dagegen gerade für diese und verwandte Arbeiten sofort auf deutschen Alabaster hin, wie er besonders in Thüringen und im Harz gefunden wird und dessen Proben in der Tat völlige Übereinstimmung mit dem Material der meisten Plastiken zeigen. Nach dem Eindruck der Erscheinung zu urteilen, die natürlich von manchen Zufällen der Oberflächenbehandlung abhängt, ist eine Verschiedenheit des Materials der deutschen Arbeiten gegenüber den englischen fast immer zu erkennen. Dagegen scheint das Material in den flandrischen Arbeiten des 15. Jahrhunderts, sofern es nicht englisch ist, ähnlich zu sein, während der im 16. Jahrhundert in den Niederlanden so beliebte Alabaster ein wesentlich anderes Aussehen hat. In manchen der hier besprochenen Arbeiten handelt es sich übrigens nicht um Alabaster, sondern um Speckstein, der nicht nur eine sehr ähnliche Wirkung hat, sondern auch in ganz entsprechender Weise bearbeitet wird. Die wenigen bekannt gewordenen Arbeiten aus anderen weichen Steinmaterialien sind dagegen mit Absicht außer acht gelassen, obwohl sie z. T. enge Berührungspunkte mit der Alabasterplastik zeigen; als Beispiel seien zwei Statuetten der Maria und des Johannes aus Kelheimer Stein im Österreichischen Museum genannt. Die plastische Arbeit wurde regelmäßig durch Farben ergänzt, wie aus erhaltenen Resten zu erkennen ist. Zumeist handelte es sich aber nur um die farbige Behandlung gewisser Partien: eine naturalistische Bemalung des Gesichtes und der Hände, die Vergoldung von Haar und Bart und der Gewandränder. Für die Frühzeit (1432) haben wir hierfür eine wertvolle urkundliche Bestätigung in dem Diarium des Jean de Clercq (Burl. Mag. 1909, S. 202 ff.). Daneben scheint, besonders in späteren süddeutschen Reliefs, die vollständige Bemalung beliebt gewesen zu sein.

Die Schwierigkeiten der kunstgeschichtlichen Gruppierung sind bereits angedeutet. Die zeitliche Anordnung ist zwar durch die allgemeine chronologische Entwicklung einigermaßen gegeben, obwohl



Abb. 6

nur ein einziges datiertes Stück bekannt ist, aber die örtliche Fixierung stößt auf zahllose Fragezeichen. Das ständige Dilemma: Meister und Schüler, Werkstatt und Filiale, Wanderkünstler und Export, macht die örtliche Entstehung des einzelnen Stückes zu einer Frage, die man methodisch beinahe nicht stellen kann; jedenfalls darf bei ihrer Beantwortung das Streben nach voller Klarheit nicht übertrieben werden, wenigstens solange unerwartete, äußere Hilfsmittel fehlen. Deshalb ist es zunächst die Aufgabe, das Material als solches kennenzulernen, um einen möglichst vollständigen Überblick über die Produktion zu gewinnen. Die Stücke, die hier kurz verzeichnet werden, geben gewiß nur einen Teil des Erhaltenen, und es wäre schon ein erfreuliches Resultat dieser Veröffentlichung, wenn es die Beachtung und Bekanntmachung anderer, verborgener Stücke zur Folge hätte. Das vorliegende Verzeichnis ist der Zusammenarbeit der Frankfurter Kollegen zu danken und will keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen.

Dem Verzeichnis der einzelnen Stücke seien nur einige kurze Bemerkungen vorausgeschickt. Das Material scheidet sich in mehrere kunstgeschichtlich getrennte Gruppen, deren jede eine besondere kritische Behandlung erfordert. Eine solche kann hier und jetzt nicht versucht werden. Es kann sich vorläufig nur darum handeln, die Linien kurz anzudeuten, die das Material stilistisch und damit zugleich auch landschaftlich gliedern. Der notwendigen Einordnung in die plastische Gesamtproduktion der verschiedenen Gebiete und Stämme soll hierdurch nicht vorgegriffen, sondern nur ein Wink gegeben werden.

An die Spitze stelle ich eine kleine Gruppe ausgezeichneter Arbeiten, deren führender Meister die seit einigen Jahren in Frankfurt befindliche Kreuzigung mit den Aposteln geschaffen hat (Abb. 7, 12, 85, 102—105). Ohne auf die Persönlichkeit des Meisters und seine wahrscheinliche Identität mit dem von Ghiberti liebevoll genannten Kölnischen Bildhauer einzugehen, seien die hierher gehörigen Arbeiten unter der Bezeichnung „rheinisch-italisch“ zusammengefaßt, denn ihre Herkunft weist auf den Rhein und auf Italien. Wenn diese Bezeichnung hier, wo es sich um die landschaftliche Sonderung der Arbeiten handelt, Befremden erregt, so liegt dies daran, daß in dem Verhältnis Deutschland-Italien den meisten Kunstgebildeten gerade nur der Gegensatz bewußt ist oder wenigstens in der vorderen Bewußtseins-ebene liegt. Italien ist aber nicht Florenz, und in jenen Jahrzehnten gab es etwas wie eine europäische

Kunst, die in Deutschland und Italien in gleicher Weise herrschte wie in Frankreich, Burgund, Spanien und Böhmen. Die „Renaissance“, die bald die Welt erobern sollte, ist damals noch eine lokale, florentinische (nicht einmal italische) Angelegenheit, die an Weltgeltung mit jener „europäischen“ Kunst sich nicht messen und an Qualität nicht vergleichen kann. Dieser weltbeherrschenden Kunst hat selbst das eigenwillige Florenz nicht unbedingt halt bieten können, denn die dortigen Meister, die man fälschlich als „Übergangsmeister“ bezeichnet, sind nicht rückständige Künstler (zu den Bildhauern treten Maler, wie Lorenzo Monaco und Gentile da Fabriano), sondern Exponenten eben jenes vorgeschrittensten und feinsten europäischen Stiles. Zweck dieser Abschweifung ist nichts anderes als der Bezeichnung „rheinisch-italisch“ den Eindruck des Ungewöhnlichen zu nehmen; man soll und braucht es nicht als Anomalie zu betrachten, wenn man um diese Zeit Arbeiten gleicher Art in beiden Ländern trifft. Dabei ist es zunächst unwesentlich, ob es sich um Export handelt, oder ob der gleiche Künstler hier und dort gearbeitet hat. Wichtig ist nur die Herkunft des Künstlers und seiner Kunst.

Der eigenen Hand des Meisters möchte ich außer der umfangreichen Kreuzigungsgruppe mit den Aposteln nur drei bis vier Arbeiten zuweisen: die Pietà in Lorch, Rom und Rimini und eine Christophsstatuette in Padua (Abb. 5, 6, 99, 100). Obwohl nur eine dieser Arbeiten aus Deutschland stammt, ist der Meister sicherlich kein Italiener; die Ableitung seines Stils aus italienischer Kunst ist schlechterdings unmöglich, sein ganzer Charakter ist deutsch, und zwar westdeutsch. Die Eigenart dieser Arbeiten, die durch die besonderen Bedingungen des Materials noch erhöht wird, ist so groß, daß ihre zwingende Anknüpfung an eine bestimmte, lokal festliegende Schule ohne weiteres nicht möglich ist; aber eine ganze Fülle von Beobachtungen führt darauf, das kölnisch-mittelrheinische Gebiet als die eigentliche Heimat ihres Stiles mit Sicherheit zu erweisen. Hiermit stehen äußere Beobachtungen in Einklang: die Lorcher Pietà ist ungezwungen vor die übrigen Arbeiten zu datieren, ihre Herkunft aus Lorch a. Rh. steht einwandfrei fest, der eigenartige Dekor ihres Sockels wiederholt sich gerade bei mittelrheinischen Arbeiten. Ihre Zusammengehörigkeit mit der Kreuzigungsgruppe ist nicht zu bezweifeln (s. Abb. 7 und 8).

Von anderer Seite ist dagegen die Vermutung ausgesprochen, daß es sich hier um Arbeiten „niederländischer“ Kunst handelt¹⁾. Der Gedanke liegt sehr nahe; schon in der ersten Publikation von zwei Statuetten der Slg. Benoit Oppenheim ist bei verwandten Arbeiten auf eine Ähnlichkeit mit den gemalten Figuren des Genter Altars hingewiesen. Bei einer kritischen Betrachtung ist diese Vermutung aber nicht zu halten. Allerdings — es sind gerade die besonderen Züge seiner Kunst, die den Meister an den Rhein weisen; die allgemeinen Merkmale der Formgebung finden sich natürlich auch in den angrenzenden Landschaften, da man in diesem Sinne das ganze Gebiet als künstlerische Einheit betrachten kann. Wenn das rheinische Deutschland als die Heimat dieser Kunst anzusehen ist, so soll das nicht hindern, ihre eigentlichen Wurzeln weiter im Westen zu suchen. Hierfür kommen aber Burgund und Frankreich wenigstens ebenso in Betracht wie die Niederlande. Einen besonderen niederländischen Stil hat die vor-eyckische Kunst nicht gezeitigt (es ist besonders an die sog. Schule von Tournay zu denken), und wenn sicherlich eine ähnliche Kunst auch in den Niederlanden denkbar ist — so gibt es tatsächlich keine niederländischen Werke, die dem Meister so nahe stehen wie die rheinischen. Nun kann man freilich einwenden, daß in den Niederlanden besonders viel zerstört ist, und es soll nicht

¹⁾ Berichte der Berliner Museen XLI, 5. Sp., 209 ff.



Abb. 7

verhehlt sein, daß eine planmäßige Durcharbeitung des besonders in Betracht kommenden franko-flämischen Gebietes in den letzten Jahren unmöglich war. Immerhin, — da ein glücklicher Zufall unter den erhaltenen niederländischen Plastiken auch solche eines entsprechenden Typs bewahrt hat und diese ausnahmslos eine andere Hand und einen abweichenden landschaftlichen Charakter zeigen, ist es kaum anzunehmen, daß die Stücke, die mir nur literarisch bekannt sind (in Tournay) oder sich noch finden sollten, das Bild wesentlich ändern werden. Über die übrigen Alabasterskulpturen dieses Gebietes, die stilistisch auf einer vergleichbaren Stufe stehen, sei nur folgendes bemerkt: die frühen Kreuzigungsgruppen aus Huy, die mit der Sammlung Taylor versteigert wurden, und der schöne Engel in Charleroi (Mus.-Arch.) haben überhaupt nichts mit unseren Arbeiten zu tun, und eine frühere Madonna im Museum zu Lille teilt mit ihnen nur die bei fast allen Alabasterplastiken der Zeit übliche Behandlung der Rückseite. (Stilistisch steht ihr ein Elfenbein in Courtrai nahe.) Anders liegt es mit drei anderen Figuren: ein Krönungschristus, der aus einer Privatsammlung in Valenciennes stammt

(Abb. 41), ein Apostel in Brügge (Hosp. civ.) und der heilige Quintinus an der Porte Labon der Basilika in St. Quentin (Abb. 114, 115). Diese Figuren stammen zwar nicht von unserem Meister und nicht aus seinem Atelier, stehen aber in stilistischer Beziehung zu seiner Werkstatt, sie zeigen, obwohl jede von einer anderen Hand stammt, die Merkmale einer provinziellen Filiation. Keine der Figuren findet in den Niederlanden eine direkte Parallele, während jede von ihnen in einer ganzen Reihe von Arbeiten, die sich in Deutschland befinden, ihre Geschwister hat. Nun könnte man theoretisch konstruieren, daß die entsprechenden deutschen (westfälischen?) Arbeiten aus den Niederlanden exportiert worden seien. Aber hiergegen spricht ihr ganzer Stil, der sich ungezwungen der deutschen Kunst einordnet, während er mit der niederländischen Kunst nur die allgemeinen Züge teilt, die der Kunst der Zeit in diesen Gegenden gemeinsam sind. Durch den Gedanken an den großen Einfluß, den die niederländische Kunst tatsächlich auf Deutschland ausübte, sollte man sich nicht verführen lassen, da dieser Einfluß ja erst in der späteren Entwicklung einsetzt und für diese Stilstufe weder von einem Einfluß noch von einer Superiorität der niederländischen Kunst die Rede sein kann. Wenn man den gegebenen Tatbestand nicht einfach durch die gegenseitigen Beziehungen und die Tätigkeit wandernder Werkleute in beiden Gebieten erklären will, sondern durch die Annahme einer exportierenden Werkstatt, so handelt es sich sicher um deutschen Export nach den Niederlanden und nicht umgekehrt. Der Standort der Quintinusfigur steht übrigens hiermit durchaus nicht in Widerspruch. Das

Datum 1339 für die porte Labon, das man irrtümlich auf die Figur bezogen hat, beweist nur das eine: daß die Figur, die etwa 100 Jahre jünger ist, ursprünglich keinesfalls hier gestanden haben kann. Für den aus Valenciennes stammenden Christus muß man sogar an eine urkundliche Nachricht denken, die die deutsche Entstehung derartiger Arbeiten zwar nicht beweist, aber in Verbindung mit den stilistischen und topographischen Beobachtungen wesentlich stützt: Aus erhaltenen, vollständigen Exemplaren ergibt sich, daß diese Figur zu einer Krönung Mariae mit den 12 Aposteln gehört; eine solche Gruppe wird in dem bereits genannten Diarium des Jean de Clercq ausführlich erwähnt — der bekannte Abt von St. Vaast (Arras) kauft sie im Jahre 1432 von einem *deutschen* Kaufmann! All dies soll natürlich die Existenz einer niederländischen Alabasterplastik, wie sie aus Werken und Künstlernachrichten bekannt ist, keineswegs in Frage stellen; nur ist es möglich und geboten, die niederländischen und deutschen Arbeiten zu scheiden. Der Unterschied ist oft nur gering, da hier außer der Gemeinsamkeit des Zeitstils noch die besonderen Handwerkstraditionen

der Alabasterarbeit die persönliche und lokale Individualität verdecken; in manchen Fällen wird eine sichere Scheidung unmöglich sein. Seit der Mitte des Jahrhunderts tritt ein besonderer niederländischer Charakter stärker hervor; es ist wichtig, daß diese jüngeren niederländischen Arbeiten kaum eine Verbindung mit den von uns für Deutschland in Anspruch genommenen älteren Arbeiten erkennen lassen, während diese in Deutschland in den verschiedensten Gegenden und bis zum Ende des Jahrhunderts nachwirken.

Wir kehren zu unserm rheinisch-italischen Meister und den Arbeiten seiner Schule zurück. So deutlich die Ausstrahlungen seiner Kunst sind, so unmöglich ist es, ihren Ursprung auf einen bestimmten Punkt zurückzuführen. Eine besondere Schwierigkeit liegt darin, daß die Stücke, die noch heute als Arbeiten seiner Hand erkennbar sind, so eng zusammengehören, daß sie offenbar nur wenige Jahre auseinanderliegen. Als ihre Entstehungszeit ergibt sich das gegen 1430 beginnende Jahrzehnt. Verglichen mit den besten entscheidenden Arbeiten dieser Jahre (in Malerei und Plastik), erweist sich ihr Stil als der eines Künstlers, der im wesentlichen einer damals schon fertigen oder alten Generation angehört. Ohne rückständig zu wirken, ist er doch ganz verwurzelt mit dem Geschmack, der schon um 1400 tonangebend war. Er ist in seiner Gesinnung konservativ, und gewisse altertümliche Züge, verbunden mit der ganz „vollendeten“ Technik und der ganz ausgeschriebenen Handschrift zeigen, daß es sich hier nicht um Frühwerke eines noch werdenden, sondern um Arbeiten eines vermutlich



Abb. 8



Abb. 9

schon alten Künstlers handelt. Es ist also zeitlich genügend Raum gegeben sowohl für die volle Durchsättigung seines Stils mit allen Elementen der nordisch-westlichen Tradition wie auch für die zahlreichen Spuren und Einwirkungen seiner Kunst in den verschiedenen deutschen Gebieten, obwohl das Stadium, in dem wir ihn kennen, den Schwerpunkt seines Schaffens in Italien suchen läßt. So ist es begreiflich, daß zwar von einem schulmäßigen Einfluß der italienischen Kunst in seinen Arbeiten schlechterdings nichts zu spüren ist, wohl aber auch in Italien vereinzelt Alabasterkulpturen sich finden, die den Typus seiner Arbeiten zeigen. So erscheint eine Figur, die in Bologna auftauchte, wie eine trockene Reproduktion seiner charakteristischen Apostelstatuetten; von selbständigen Arbeiten sei besonders eine Madonna mit Kind in München (Nat.-Mus.) genannt, deren Köpfe rein italienisch sind und die letzte Tradition des toskanischen Trecento zeigen, während alles übrige in Stil und Technik unseren deutschen Arbeiten entspricht (Abb. 35). Inner-

halb der übrigen italienischen Steinskulptur darf man seinen Einfluß in einer Statuette der estensischen Sammlung sehen; bei einer bedeutenderen Pietà in San Marco (oratorio di S. Giovanni) dürfte es sich dagegen um deutsch-böhmischen Import handeln.

In größerer Zahl finden sich Arbeiten, die eine Verbindung mit dem Kreuzigungsmeister und der rheinisch-italischen Gruppe zeigen, in Deutschland, und zwar *nur* in Deutschland. Bald ist es ein statuarischer Typus oder eine Komposition, bald eine stilistische Formel oder eine technische Eigentümlichkeit, die den Zusammenhang bekundet, der immer deutlich, wenn auch schwer zu deuten ist. Überblickt man das ganze Material sozusagen topographisch-statistisch, so verteilt es sich über den Westen, Süden und Norden, und die selbständigsten Gebiete, wie Schwaben, Bayern und Franken, sind ebenso vertreten, wie die fremden Einflüssen offenstehenden und des Imports verdächtigen Gegenden. Bei näherem Zusehen entdeckt man neben vereinzelt Stücken, die zumeist die besten sind, auch bestimmte Gruppen unter sich verwandter Arbeiten, deren landschaftliche Fixierung zu erstreben ist. Hier müßte die monographische Betrachtung einsetzen.

Auf das mittlere rheinische Gebiet, einschließlich Köln, weisen ihrem ganzen Charakter nach zunächst einige hervorragende Einzelstücke, die mit dem Atelier des Kreuzigungsmeisters offenbar eng zusammenhängen: am nächsten steht ihm ein Grüppchen mit der Anbetung der Könige (die Köpfe größtenteils ergänzt), dessen traditionelle Bezeichnung als Kölnisch sehr wohl möglich ist und mit der Provenienz in Einklang steht (Abb. 56); ein zweites, sehr ähnliches Stück aus der Sammlung Lippmann scheint dagegen mehr auf das engere, mittelrheinische Gebiet zu weisen (Abb. 54). Etwas

ferner steht ein Relief mit der Kreuztragung in der Sammlung Fuld, von dem die Heiliggeist-Kirche in Passau eine Variante bewahrt (Abb. 72). Beide Stücke beweisen durch ihre Inschriften die deutsche Heimat der ganzen Richtung. Aus dem Süden, angeblich Kloster Gengenbach, stammt ferner die Beweinung Christi der Sammlung Aman, die, zwar nicht in der Ausführung, aber doch im Modell auf unseren Meister zurückzugehen scheint und ihm stilistisch nahe steht (Abb. 9, 93). Schließlich sind hier noch einige Gruppen der Pietà zu nennen. Hier kompliziert sich die Frage nach dem landschaftlichen Charakter durch die Tatsache, daß es sich um Kopien und Varianten eines bestimmten Typus handelt, die, wie man deutlich erkennen kann, weder auf den Ursprungsort noch überhaupt auf ein einzelnes Atelier beschränkt waren. Durch die Anonymität des mittelalterlichen Schaffens ist nun freilich die Frage nach dem Anteil einzelner Künstlerpersönlichkeiten an diesen Arbeiten methodisch kaum zu beantworten, aber andererseits setzen doch gerade die Kopien und Variationen eine besonders gelungene oder berühmte Erfindung eines besonderen Meisters voraus! Für die Mehrzahl der kleinen Alabastergruppen dieses Gegenstandes sind offenbar verschiedene Arbeiten des Meisters selbst als Vorbild anzusehen: die Gruppen in Lorch (Abb. 5) und Rimini (Abb. 100), zu denen eine dritte Variante kommt, deren Motiv in zwei unter sich eng zusammenhängenden Exemplaren in Berlin (Sammlung Simon) und Paris erhalten ist (Abb. 96, 98). Sie gehören auch in der Ausführung zwar nicht unserm Meister, aber seinem rheinischen Kreise an, obwohl das Berliner Stück angeblich aus dem Isartal stammt! Die ausdrucksvolle Seitwärtsbewegung des Oberkörpers der trauernden Mutter erinnert an die Drei-Königsgruppen und die Münchener Beweinung sowie (im Prinzip) an die große Pietà der Hetjens-Sammlung, deren Material als Siegburger Ton festgestellt wurde. Vielleicht geht auch ein vierte Variante auf den Meister selbst zurück, obwohl das einzige bekannte Exemplar in Oud-Zevenaar (Abb. 101) in der Ausführung ganz für sich steht und auch in der Erfindung (Christus mit gekreuzten Händen auf dem Schoß; die linke Hand Mariä an der Brust) ein neues, abweichendes Motiv bringt. Dieses verrät zwar die Kenntnis eines auch sonst, besonders in Süddeutschland, verbreiteten Typus (z. B. Gruppen aus Seeon und Eriskirch, in Landshut und Tiefenbronn), aber dieser ist auch dem Mittelrhein bekannt (z. B. Tongruppen in Wimpfen, Dominik.-Kirche und Kassel), und es ist gewiß nicht Zufall, daß gerade in Lorch (Kloster) eine größere Pietà sich befindet, die der Darstellung in Zevenaar besonders nahe steht: Auch hier greift Maria mit der linken Hand nach dem Kopftuch, und ihre formale Behandlung entspricht dem Stile, in dem wir uns ein Modell des Meisters für die Zevenaarer Gruppe rekonstruieren müssen. Die übrigen Exemplare gehen zumeist auf das Modell der Lorcher oder der in Berlin und Paris erhaltenen Erfindung zurück; sie waren in den verschiedensten Gegenden verbreitet, wie die Herkunft solcher Stücke vom Niederrhein (Gogh), aus Westfalen, Süddeutschland und Italien beweist. Von der Lorcher Pietà ist überdies eine schlichte Steinreplik bekannt, deren Herkunft vom Mittelrhein (Kestert, Mainzer Privatbesitz) gesichert ist. Für die Beziehungen unserer deutsch-italischen Gruppe zu dem engeren mittelrheinischen Gebiet ist aber vor allem ein zerstörter Altar wichtig, der sich bis zur Barockzeit im Frankfurter Dom befand und dessen erhaltene Fragmente zwar eine andere Richtung oder Individualität, aber den vollen Zusammenhang mit unseren Arbeiten deutlich zeigen (Abb. 10). Ferner finden sich im Mainzer Domschatz zwölf Apostel, die das spätere Nachleben dieser Kunst (um 1470) in lokaler Degeneration und Erstarrung für dieses Gebiet beweisen (Abb. 124), und auch zwei Heiligenfiguren in Herrnsheim (bei Worms) dürften hier genannt werden. Für die Beliebtheit der Alabasterplastik in diesem Kunst-



Abb. 10

bezirk ist schließlich nicht zu übersehen, daß wir noch während der Wirkungszeit des Meisters verschiedene Arbeiten von wesentlich anderem Charakter finden, die aller Wahrscheinlichkeit nach in dieser Gegend, jedenfalls aber im westlichen Mitteldeutschland entstanden sind; eine primitive kleine Pietà der Sammlung Fuld (Abb. 92), die bei ganz abweichender Auffassung in einigen Motiven Beziehungen zu unserer Gruppe erkennen läßt, weist ebenso wie eine kunstreiche Madonna im Münchener National-Museum mit üppigen Wellenrändern, die von dem Strome großen burgundischen Stils berührt ist, auf mittelrheinische Stammesart (Abb. 32). Schließlich beweist auch die Stiftung eines Alabasteraltars von Kaiser Friedrich III. an die Liebfrauenkirche in Andernach eine gewisse Vorliebe für derartige Arbeiten in dieser Gegend noch in späterer Zeit.

Den Zusammenhang mit den Arbeiten, die den Ausgangspunkt unserer Betrachtung bilden, verfolgen wir zunächst bei einer Reihe von Bildwerken schwacher Individualität, die vermutlich in *Süddeutschland* entstanden sind. Am deutlichsten tritt die Verbindung hervor bei gewissen plastischen Typen, die in den Alabasterateliers eine bestimmte

Prägung erhalten haben. So findet sich im Schloß Zeil (Württemberg) ein Krönungs-Christus (Abb. 43), der, noch um 1440 entstanden, eine stilistische Abwandlung zeigt, die vielleicht am meisten der schwäbischen Eigenart entspricht. (In der technischen Behandlung scheint gerade hier und in anderen Stücken, die auf Schwaben weisen, eine Einwirkung englischer Alabasterarbeiten bemerkbar.) Auch findet man unter den charakteristischen Apostelstatuetten, wie sie gerade die Krönung Mariä regelmäßig begleiten, eine Umformung, die als süddeutsche, bayrische oder fränkisch-schwäbische Abwandlung zu erkennen ist: Ein kopfloser, bärtiger Apostel (München), der dem zentralen Atelier noch relativ nahesteht, und ein Judas Taddäus (München), der diese Tradition bereits in ganz mechanischer Versteifung zeigt (Abb. 123). Die breitgedrückte Flachheit dieser Figuren, die Häufung der starr und gratig gewordenen Gewandmotive verbindet sie mit einer Gruppe von drei stehenden Madonnen in den Museen zu Stuttgart (aus Mariakappel), München und Nürnberg, denen eine heilige Margarete mit dem Drachen in Achdorf (Bez.-A. Landshut) anzureihen ist (Abb. 36—38). Aber auch schwierigere Kompositionen und Gruppen, deren Modelle wir in dem rheinisch-italischen Kreise finden, sind in Süddeutschland variiert und kopiert worden. So besitzt das Germanische Museum eine der kleinen Pietà-Gruppen, deren Ausführung nach Süddeutschland weist, während das Modell genau zwischen der Lorcher Pietà und der Variante Berlin-Paris steht, indem die Gesamthaltung dem Lorcher Stück, das Motiv der Hände den beiden letzteren entspricht (Abb. 94). Das gleiche Modell, wie im Nürnberger, kehrt in einem zweiten Exemplar wieder, dessen Ausführung jedoch eine andere (rheinisch-niederdeutsche?) Filiation verrät (XXVIII, 11). An dieser Stelle sind aber vor allem die merkwürdigen Ölberggruppen zu erwähnen. Obwohl die Herkunft und die stilistische Abwandlung der erhaltenen Exemplare ausnahmslos auf Süddeutschland weist, springt selbst bei den jüngsten Stücken der Zusammenhang mit dem westlichen Zentrum in die Augen. Daß auch diese Stücke auf ein Modell unseres Meisters zurückgehen, wird nun tatsächlich bestätigt durch eine köstliche, zweiseitige Elfenbein-

gruppe im British Museum: Es ist ein einzigartiges, sicher deutsches Stück, das Dalton (Kat. Nr. 400: Italien, 15. Jahrh.) mit einem Netzké vergleicht und das in der Tat an chinesische Specksteinschnitzereien erinnert. Es zeigt in einer Miniaturfelslandschaft auf der einen Seite die Lorcher Pietà (genau — nur ist der Mantel durch eine SchlieÙe gehalten), auf der anderen Seite den Ölberg in der charakteristischen Auffassung unserer Gruppen! In den ältesten Exemplaren, vor allem dem verschollenen aus Regensburg (um 1440), läÙt auch die Ausführung den Zusammenhang mit dem zentralen Meister erkennen (Abb. 67). Das gleiche gilt auch für ein Relief in Londoner Privatbesitz, das, wie die Frankfurter Gruppe, das Gebet am Ölberg mit der Gefangennahme verbindet (Abb. 69, 70). Dieses Passionsrelief ist als Typus mit einer anderen Relieftafel dieser Art und Stilstufe zu verbinden, der in zwei verschiedenen Exemplaren bekannten Kreuztragung (Abb. 72). Ergab bereits die Provenienz des einen dieser Reliefs (Passau) eine Verbindung mit Süddeutschland, so zeigt eine etwas jüngere Kreuztragung in einem Altärchen des Nationalmuseums die Merkmale süddeutscher Filiation in voller Ausprägung (Abb. 73). Auch die Ölberggruppen zeigen, wie sehr die Typen innerhalb der Alabasterproduktion wanderten; ein spätes Exemplar im Germanischen Museum (Abb. 89) ist seinem Stile nach vermutlich am Niederrhein entstanden und gibt hierdurch die weitere Bestätigung, daß die ursprüngliche Erfindung und Heimat dieser Gruppen im Westen zu suchen ist. Lockerer ist der Zusammenhang in einer Grablegung in München, deren süddeutscher Charakter nicht zu verkennen ist (Abb. 95). Dagegen zeigt wieder eine Reihe recht interessanter Stücke, wie zäh die Tradition weiterlebt, obwohl der Stil eine allgemeine Wandlung erfahren hat. Es sind Arbeiten, die in ihrer Formgebung bereits ganz auf dem Boden der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stehen. Die Bewegung ist gradlinig und eckig geworden, statt des geschwungenen der brüchige Stil, die Neigung zu scharfen Faltengraten, die schon in den frühen Arbeiten auffällt, führt zu einer linearen Behandlung, die die Falten wie aufgelegte Fäden wirken läÙt, mit geometrischem Duktus. In der stilistischen Umbildung erkennt man dabei deutlich die Degeneration von Motiven, die schon in den frühen Stücken als typisch hervortraten. An die Spitze dieser Reihe ist zeitlich eine Kleingruppe mit dem „Gnadenstuhl“ in der Sammlung Jourdan zu stellen (Abb. 76), die in einem Relief mit der von Engeln umgebenen Maria Aegyptiaca (Abb. 77) eine Art Gegenstück findet. (Das große Relief des Schmerzensmannes im Nationalmuseum gehört, obwohl es kompositionell zum Vergleich einladet, nicht hierher.) Darf man für diese merkwürdigen Stücke in den oben zusammengestellten süddeutschen (wohl schwäbischen) Madonnen die spezielle Vorstufe sehen, so finden sie umgekehrt ihre Fortsetzung in einer Reihe von Arbeiten, von denen wenigstens einige ausgesprochen süddeutschen Charakter tragen: Ein Relief mit Christus als Gärtner (Sammlung Fuld), dem der kleine Ölberg in Augsburg entspricht, eine Statuette der Madonna (Aachen, Taf. 58, 1.), und eine sitzende Madonna (München) (Abb. 68, 28, 33). Zeitlich darf man mit diesen Arbeiten bis über den Beginn des letzten Jahrhundertviertels herabgehen. Das plastische Handwerk ist in ihnen gering, wenn auch von sicherer Routine; ein wesentlicher Reiz liegt in der oft gut erhaltenen Bemalung, mit deren Wirkung bei der Arbeit gerechnet wurde. Dies zeigt sich oft besonders auffällig in der Behandlung der vorquellend oder knopfartig gerundeten Augen, wie man es aus dem gleichen Grunde auch bei englischem und vlämischem Alabaster findet. Den Arbeiten dieser Richtung reiht sich am besten eine Sitzfigur des Hieronymus an, die man schon wegen ihrer Beziehung zu Riemenschneiders entsprechender Figur am liebsten nach Franken verlegen möchte (Abb. 21). All diese Arbeiten der Spätzeit hängen bereits mit anderen süddeutschen Alabaster-



Abb. 11

mehr die Nähe der flandrischen Kunst im Sinne Rogers. Führte der Gesamteindruck dort von Köln rheinaufwärts, so denken wir hier mehr an den Niederrhein und Westfalen. Es ist zwar kein einziges Werk bekannt, welches der Breslauer Gruppe zur Seite zu stellen oder gar dem gleichen Künstler zuzuschreiben wäre, aber eine Anzahl von Arbeiten schließt sich für dieses Gebiet zusammen, von denen die eine oder andere mit der Breslauer Gruppe sich verbinden läßt. Zwingende Schlüsse für die Lokalisierung sind hieraus freilich nicht zu ziehen, aber nachdem bereits der Gesamteindruck der Gruppe auf diese Gegend gewiesen hat, ist es immerhin zu beachten, daß gerade einige Besonderheiten z. B. in der Gewandbehandlung, die sonst nicht wiederkehren, in Arbeiten auffallen, deren Entstehung in dem gleichen Gebiete wahrscheinlich ist.

Hierher gehört vor allem eine größere Anzahl von Heiligenfiguren in dem Typus, den wir aus dem Kreuzigungsaltar kennen. An den Beginn der Reihe dürften einerseits die besonders weichen und schwungvollen Statuetten des Andreas (Fuld) und Täufers (Abb. 110, 113), andererseits die mehr kantigen Figuren in Münster, St. Quentin und der Sammlung Aynard gehören (Abb. 112, 114, 116), während den Schluß die derbe Heiligenserie mit der Krönung Mariae in Schwerte bildet (gegen 1450)

bildwerken zusammen, in denen die Verbindung mit der vom Westen ausgehenden Tradition im wesentlichen durch andere Kräfte ersetzt ist und die deshalb erst später genannt werden sollen.

Die handwerklichen Ausläufer aus Süddeutschland haben uns weit von dem Ursprung und Zentrum dieser Kunst abgeführt. Wir kehren zu ihr zurück, um eine andere Abzweigung kennenzulernen, die man als *niederrheinisch-westfälisch* bezeichnen kann. An die Spitze ist ein Meisterwerk zu stellen: die trauernden Frauen in Breslau, die Kautzsch gefunden und eingehend gewürdigt hat (Abb. 11). Die Gruppe steht qualitativ auf der Höhe des Kreuzigungsmeisters, auch stilistisch und zeitlich ihm ganz nahe. Besonders groß ist die Ähnlichkeit mit der „Anbetung der Könige“ (Abb. 56), deren Zuschreibung durch das Fehlen der Köpfe freilich erschwert ist; man braucht aber nur die Breslauer Gruppe mit der entsprechenden Darstellung in Frankfurt (Abb. 12) zu vergleichen und wird von vornherein einen anderen, selbständigen Künstler annehmen. Der Ausdruck ist verhalten und still, die Figuren sind gestreckt. Auffallend ist die Feingliedrigkeit und die Neigung, bestimmte Körperteile, den Arm, das Knie unter dem Gewande zu betonen. Die Gruppe ist etwas jünger als die erhaltenen Werke des rheinisch-italischen Meisters; wir spüren

(Abb. 106 ff.). Dazwischen stehen der Andreas der Sammlung Kaufmann, der Apostel in Brügge, ein Petrus (Sammlung Fuld), Bartholomaeus und Andreas (Sammlung B. Oppenheim) (Abb. 111, 115, 117). Außer dem genannten Krönungschristus (ang. aus Valenciennes) und einem sitzenden Evangelisten (Graf Harrach, Abb. 140) gehört hierher die Relieftafel des Abendmahls, die in einem hervorragenden Fragment in München und in einem vollständigen, etwas schwächeren Exemplar in Berlin bewahrt wird (Abb. 71). Stilistisch steht die an den Anfang gestellte Andreasfigur (Fuld) dem rheinischen Meister noch am nächsten, während die Figur aus der Sammlung Kaufmann und das Abendmahl im Gewandstil der Breslauer Gruppe sich verbinden lassen. Vielleicht ist auch ein nackter Christusknabe hier zu erwähnen (Abb. 141). Von den Variationen der Pietà steht das Gnadenbild in Oud-Zevenaar mit der fassettierenden Kantigkeit der Faltengebung einigen der hier zusammengestellten Arbeiten am nächsten (Münster usw.), während gerade die bereits erwähnte, angeblich aus Westfalen stammende Gruppe (XXVIII, 11) eine andere Behandlung zeigt (s. oben).

Die vermutete westfälische Heimat so zahlreicher Stücke wird dadurch gestützt, daß wir im angrenzenden *Sachsen* eine Reihe bedeutender Alabasterbildwerke finden, die zwar größtenteils einer späteren Entwicklung angehören, aber nichtsdestoweniger durch den Verlauf einer ununterbrochenen Tradition mit den Werken, die wir an den Anfang stellten, zusammenhängen müssen. Merkwürdigerweise ist von den ausgeprägten und häufigsten Typen der Alabasterproduktion hier nur ein einziges Exemplar zu finden: der Petrus im Hildesheimer Dom (Abb. 125). Verglichen mit all den übrigen Apostelstatuetten steht er stilistisch für sich. Die geschwungenen Linien der Gesamtfigur, die einigermaßen lebhaft Aktion findet am ehesten in einigen Aposteln der Kreuzigungsgruppe ihre Parallele, unter denen der Apostel Petrus auch den ungewöhnlich großen Schlüssel trägt wie in Hildesheim. Der Ausführung nach möchte man die Figur am liebsten zwischen die nach Westfalen verlegten Statuetten und eine Reihe nach dem weiteren Norden verschlagener Altarfiguren (s. unten) einordnen. Weit ausgesprochener ist die Sonderstellung der übrigen erhaltenen Arbeiten dieses Gebietes, die sich, abgesehen von einem Stück in Braunschweig, ausnahmslos in Halberstadt und Erfurt befinden. Sie stehen stilistisch, inhaltlich und größtenteils auch in ihrem Format abseits von der übrigen, bekannten Produktion, aber trotz ihrer



Abb. 12



Abb. 13

Eigenart zeigen noch die spätesten Stücke formalen und technischen Zusammenhang mit den westlichen Arbeiten, und trotz der Individualität und zeitlichen Verschiedenheit jedes einzelnen hängen sie zugleich unter sich zusammen. Der Schluß, daß hier eine besondere, landschaftliche Gruppe vorliegt, wird dadurch bestätigt, daß uns hier ältere und jüngere Arbeiten verschiedenen Stiles nicht nur am gleichen Ort, sondern sogar am gleichen Altar begegnen. Die ältesten Stücke dieser Gruppe sind gegen die Mitte des Jahrhunderts entstanden. Es sind die bedeutenden Figuren des Täufers und eines Apostels mit knienden Stiftern aus dem Erfurter Dom (Abb. 118, 119). Hier handelt es sich um Arbeiten eines originellen Meisters, dessen Stil als mittelrheinisch-fränkisch bezeichnet werden muß; Erfurt ist hierfür traditionell ein disponierter „Bezugsort“. Jedenfalls dürfte es sich nicht um südwestlichen Import handeln, da die Köpfe in Halberstadt (Kreuzigung, s. unten) ihre Verwandten finden und auch für die Johannesfigur gerade der nördlichere Kunstkreis ältere Parallelen bietet (z. B. eine kleine Steinfigur aus Paderborner Gegend in

Berlin, K.-Fr.-Mus., Nr. 78). Ein wenig jüngeres, aber handwerkliches Stück führt nach Halberstadt: Die Anbetung der Könige in der Andreaskirche (Abb. 58). Unabhängig von dem Meister der Erfurter Figuren, läßt das Relief den Zusammenhang mit unserm rheinischen Kreise auch äußerlich deutlich erkennen: Das Motiv des Kindes entspricht den beiden Anbetungsgruppen, die oben genannt wurden, — die Handhaltung Mariae dem Londoner Exemplar, ihre große Krone, der Mantel, die begleitenden Engel dem der Sammlung Lippmann. Das Halberstädter Relief, in dem die Figuren der Kleingruppen weit auseinandergezogen sind, bildet den Sockel einer späteren Madonnenfigur (Abb. 29), die nun stilistisch direkt zusammenhängt mit dem Michaelsrelief von 1467 in Erfurt, — einem der bedeutendsten Stücke, einzigstehend in der ganzen Produktion durch seine Größe, die bildmäßige Wirkung, die lustige, naturalistische Behandlung des Bodens (Abb. 13). Die gratige Faltengebung, die unter den hier zusammengestellten Arbeiten auch die Halberstädter Anbetung noch hat, und die spitzen Gesichtsformen stehen den westlichen Gruppen noch nahe, die Ausführung der Flügel entspricht geradezu der Frankfurter Kreuzigung. Die verwandte Halberstädter Madonna, zu der noch zwei Leuchter haltende Engel von anderer Hand gehören, ist zweifellos das jüngere Werk; sie dürfte gegen 1480 entstanden sein. Zwischen ihr und dem Michaelsrelief steht eine Madonna aus der Katharinenkirche in Braunschweig (Abb. 30). Daß man hier nicht zu fürchten braucht, der Zähigkeit der Tradition allzuviel zuzumuten, beweist schließlich die in ihrer Erscheinung überraschende Kreuzigungsgruppe des Halberstädter Domes (79, 81—83). Sie steht innerhalb ihres Kreises gerade mit dem ältesten Vertreter, dem Erfurter Heiligenpaar, innerhalb der ganzen Produktion aber,

trotz der ikonographischen und radikalen stilistischen Abwandlung, sogar noch mit der Frankfurter Gruppe in Verbindung. Dennoch weist die ganze formale Einzeldurchführung auf das Ende des Jahrhunderts, etwa den Anfang der 80er Jahre. Besonders ersichtlich wird dies durch die Assistenzfiguren Mariä und Johannis, die im Unterschied von der übrigen Komposition, nicht auf ein so frühes Vorbild zurückgehen. (Dieses hatte nach Analogie der Frankfurter Gruppe an ihrer Stelle sicherlich die trauernden Frauen.) Wie viele Zwischenglieder hier fehlen, beweisen die von verlorenen Kreuzigungsgruppen stammenden Magdalenen in Paris und München (Abb. 84, 86). Vielleicht ist auch eine angeblich aus Bamberg stammende kleine Figur des trauernden Johannes am besten in diesem Zusammenhang genannt; sie ist beträchtlich früher als die entsprechende Figur der Halberstädter Gruppe und könnte für den Zusammenhang gerade der ersten „sächsischen“ Arbeiten mit Franken Bedeutung haben, da in ihrem Charakter ein mehr süddeutscher Zug deutlich wahrnehmbar ist (Abb. 135b).

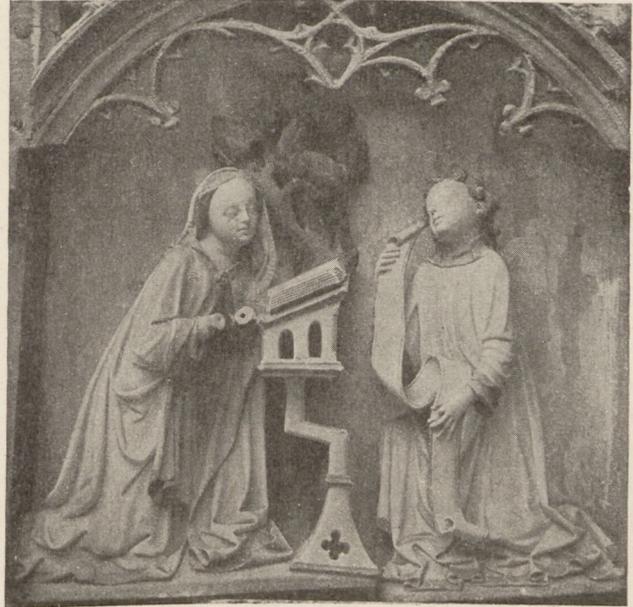


Abb. 14

Ein letzter Denkmälerkreis, der in dem festen Rahmen dieser Tradition liegt, findet sich im Norden, — nicht zwar im hanseatischen Gebiet, dessen Kunstcharakter sehr wohl Repräsentanten dieser Kunst erwarten ließe, sondern im „meerumspülten“ Schleswig-Holstein. Man denkt in den nordischen Grenzlanden zwar besonders gern an vlämischen Import, aber wir wissen, daß hier die Verbindung mit dem Mittelrhein, Westfalen und Sachsen mindestens eine ebensolche Rolle spielte! Es sind hier vor allem zwei geschlossene Serien von Altarfiguren erhalten: Die ältere in Hadersleben mit der Krönung Mariä und den zwölf Aposteln, wie wir sie öfters fanden (Abb. 126, 127). Sie stehen den westfälischen Sachen und dem Hildesheimer Petrus am nächsten, doch scheint die Ausführung mit den Fragmenten vom Frankfurter Domaltar und der aus Westfalen stammenden Pietà zusammenzugehen. Der zweite Altar in Schwabstedt (bei Husum) ist nicht einheitlich; abgesehen von dem späteren Relief der Hirtenanbetung, besteht er aus wahllos zusammengestellten Figuren, die offenbar von verschiedenen Altären stammen und auf verschiedene Künstler zurückgehen. Am altertümlichsten und dem zentralen Atelier am nächsten ist die kleine Madonna aus einer Anbetung der Könige, deren Gestalten unter den übrigen Figuren verstreut erhalten sind (Abb. 57, 59). Von einer anderen Hand ist die Verkündigungsgruppe (Abb. 14) und die Mehrzahl der Heiligenfiguren, die auf unsere westfälische und sächsische Gruppe weisen und zum Teil mit dem Haderslebener Altar zusammengehen. Einer dritten Hand scheinen einige besonders reiche Figuren anzugehören (Heilige Katharina, ein Torso, vielleicht auch Christoph), und schließlich dürften auch die durch ihre vorgeschrittenen Köpfe auffallenden Figuren des Antonius und einer weiblichen Heiligen mit süddeutschem Einschlag einem besonderen Künstler zuzuweisen sein (Abb. 128ff.). So bietet der Altar in seiner jetzigen Zusammen-



a

Abb. 15

b

stellung den Einblick in eine ganze Werkstatt und zeigt besonders greifbar, wie schwierig und kompliziert die Frage der Gruppenbildung und Lokalisierung bei dieser Materie liegt. Zwei weitere Statuetten in Schweden (Glanzhammer) beweisen, daß es kein Zufall ist, wenn diese Stücke sich hier beisammenfinden; dennoch ist es ausgeschlossen, sie als Erzeugnisse heimischer Kunst anzusehen. Ob sie von Künstlern stammen, die aus einer zentralen Werkstatt eingewandert sind, oder ob sie aus dieser direkt nach dem Norden exportiert sind, ist hierbei unwesentlich. Wichtig wäre nur zu wissen, wo diese Werkstatt sich befand. Man wird zunächst an Niedersachsen denken; aber es ist klüger die Frage offen zu lassen, wenn auch der Charakter der Arbeiten mit dieser Stammesart gut vereinbar ist. Aus dem weiteren nördlichen Gebiet, wo ebenso wie im preußischen Osten der englische Import bemerkenswert ist, sind schließlich zwei problematische Stücke bekannt geworden: Eine Pietà in Kopenhagen, die durch Selbständigkeit und starken plastischen Gehalt auffällt (Abb. 91), und eine spätere Täuferstatuette in Nyköping (Abb. 139); erinnert diese an westfälische und englische Sachen, so ist bei jener wohl eine Verbindung mit vlämischer Kunst anzunehmen.

In den bisher betrachteten Arbeiten ist trotz aller Verzweigung der Zusammenhang einer gemeinsamen und kontinuierlichen Tradition immer bestimmend gewesen, und wenn in den jüngsten Arbeiten die Tradition von neuen Stilelementen durchsetzt war, so blieben doch ihre alten formalen Grundlagen fühlbar, und die Arbeiten waren als Spätlinge oder Nachzügler zu erkennen. In Kürze sei nun noch ein Überblick über die deutsche Alabasterproduktion gegeben, deren Typ und Formgebung im wesentlichen sich als unabhängig von jener älteren Tradition erweist.

Noch in der Zeit ihrer Vollkraft und Reinheit finden wir verstreute Arbeiten anderen Charakters. Einige vereinzelt Stücke wurden bereits gestreift. Dazu treten aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auch zusammenhängende Gruppen, die auf besondere Werkstätten schließen lassen, und zwar

im südlichen Deutschland. Es fallen da zunächst eine Reihe kleiner Reliefs auf mit Szenen aus der Kindheit und Passion Christi. Der Unterschied zu den bisher betrachteten Arbeiten ist sogleich bemerkbar. Der gewählte Geschmack wird durch eine derbere, naiv-volkstümliche Auffassung ersetzt. Der Inhalt wird einfacher, die plastische Durchführung summarischer, die Bemalung wesentlich. Zeigen die Spätlinge jener anderen Tradition die verknöcherte Erstarrung einer minutiösen Methode, so tritt hier allmählich ein sorgloses, schlichtes Handwerk hervor. Formal betrachtet, wird die Komposition lockerer, Errungenschaften und Motive des neuen flandrischen Stiles werden bestimmend. Vielfach ist statt Alabaster Speckstein verwendet.

Eine Beziehung zu den Arbeiten, die wir seither betrachteten, ist in den frühesten Stücken zu erkennen, einem Dreikönigsrelief in Nürnberg, um 1450, mit dem die drei puppenhaft kleinen Einzelgürchen der Könige in München zusammengehen (Abb. 15b, 55). Bereits jünger ist das köstlichste



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 10



Abb. 19

Stück der Gattung: die heilige Familie mit Anna in Nürnberg, weiter westlich, vermutlich im Elsaß oder am Oberrhein entstanden (Abb. 15a). Hieran reiht sich eine in weiterem Sinne schwäbische Gruppe von Reliefs, die durch die bildmäßige Verwendung der Reliefwand zur realistischen Schilderung des Raumes schon äußerlich auffallen. An die besten Stücke in Sigmaringen (Anbetung des Kindes) und Nürnberg (Grablegung) schließen sich handwerkliche Arbeiten, unter denen die Geburt und Anbetung des Kindes anscheinend besonders beliebt war (Abb. 45, 46, 48, 49). Vielleicht gehören auch zwei besonders frühe größere Reliefgruppen des Marien Todes (Aachen und Mannheim, Abb. 47) hierher. Mit Deutlichkeit hebt sich dann eine jüngere, etwa der Stufe Syrlins entsprechende Gruppe heraus, die wohl sicher auf Schwaben lokalisiert werden darf. Hier muß eine besonders fruchtbare Werkstatt bestanden haben, denn einer geschlossen erhaltenen Serie (Schloß Zeil) läßt sich eine ganze Anzahl verwandter Stücke anschließen. Derartige Reliefs sind aber auch in anderen Gegenden Süddeutschlands bis um 1500 gearbeitet worden; denn in manchen Stücken tritt der bayrische (z. B. XXII) oder fränkische (z. B. XVI, 2) Charakter stärker hervor als die allgemeine Verwandtschaft mit den genannten schwäbischen Arbeiten. Auf einen besonders primitiven Betrieb in einem Schwarzwaldkloster lassen schließlich einige geringere Arbeiten im Kloster Lichtental schließen. Die sonst so häufigen Statuetten von Heiligen finden sich, abgesehen von dieser lokalen, fast dilettantischen Werkstatt, innerhalb dieser süddeutschen Richtung nur ausnahmsweise, und zwar ausschließlich in dem schwäbischen Atelier (Abb. 132, 133). Dagegen fallen bestimmte kleine Gruppen mit landschaftlichem Grunde auf, deren plastischer Typ diese Erzeugnisse wieder mit den Ölbergen und ähnlichen Arbeiten der älteren westlichen Tradition verbindet. In den schwäbischen Kreis gehören die mehrfach vorkommenden Palmesel (Abb. 64, geringeres Exemplar in Lichtental), ihnen reihen sich gegen-

ständig vortreffliche Reitergruppen des heiligen Martin mit dem Bettler (Lichtental, Frankfurt) und des heiligen Georg (München, Nürnberg) an, deren engere Heimat in dem weiten Bereich der süddeutschen Kunst schwer zu bestimmen ist (Abb. 136—138, 142). Auch bei diesen Reliefgruppen handelt es sich um einen Typus, der in der deutschen Elfenbeinplastik nachweisbar und vorgebildet ist; ein besonders frühes Beispiel bewahrt das Germanische Museum (Nr. 644).

Auch Beispiele der statuarischen Kleinplastik lassen sich nachweisen, die, analog der süddeutschen Reliefplastik, außerhalb der Tradition der älteren rheinischen Alabasterproduktion und ihrer Ver-



Abb. 20



Abb. 21

zweigungen stehen und anderen künstlerischen Strömungen sich einordnen. Im Unterschied zu den eben betrachteten Miniaturreliefs scheint es sich aber gerade in der Spätzeit fast nur um Einzelerzeugnisse zu handeln von mehr oder minder starker künstlerischer Individualität. Eine Ausnahme bilden nur die Niederlande. Erst jetzt, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, tritt die Eigenart dieses Gebietes auch in der Alabasterplastik stark hervor, und neben einigen vorzüglichen Arbeiten werden jetzt hier auch gattungsmäßige Stücke in offenbar großer Zahl für den Handel und Export hergestellt. Es überwiegen die stehenden Figürchen der Madonna mit dem Kinde (Beispiele in Berlin, Sammlung Simon, Aachen, Budapest), der in einem Buche lesenden Maria und (besonders häufig) der heiligen Anna selbdritt mit den Kindern auf den Armen. Seltener finden sich Statuetten männlicher Heiliger (Johannes und Judas Taddäus in Brüssel) und Figurengruppen, z. B. eine Heimsuchung in Frankfurt, Maria mit dem auferstandenen Christus in Nürnberg und die kleine Reliefgruppe der Maria und Anna mit dem spielenden Kinde in München. Wie die Scheidung der einzelnen Landschaften des niederländischen Gebietes, besonders zwischen den eleganten brabantischen und dumpferen nordniederländischen Arbeiten nicht zu unserer Aufgabe gehört, seien auch die niederrheinischen Alabasterbildwerke dieser Richtung in diesen allgemeinen Zusammenhang verwiesen (z. B. Madonna in Berlin). Bei der allgemeinen Wirkung des niederländischen Einflusses, im Verein mit den besonderen Beziehungen, die innerhalb der gesamten Alabasterproduktion auch jetzt noch bestehen, kann man bei einigen Stücken sogar zwischen den Niederlanden und zentralem, deutschem Gebiete schwanken, besonders wenn die Arbeit über einen handwerklichen Stand nicht hinausgeht (z. B. XXXIII c, 5). Um so wichtiger ist eine Anzahl charaktvoller Statuetten, die sich sowohl von der älteren Tradition wie von der jüngeren niederländischen Gattung abheben. Es vollzieht sich in ihnen der Übergang



Abb. 22

zum eckigen Stil, und in den besten Werken, die um 1470 anzusetzen sind, kommt der besondere Ausdrucksgehalt dieser Strömung mit großer Kraft und Eigenart zum Durchbruch. Den Auftakt hierzu kann man in zwei kleinen Apostelstatuetten im Liebieghaus finden, die zugleich den Zusammenhang mit der älteren deutschen Alabasterproduktion noch zeigen; eine weiter vorgeschrittene Entwicklung in ähnlicher Richtung zeigt ein größeres, eigenwilliges Apostelpaar der Sammlung Fuld (Abb. 120—122). Um die gleiche Zeit ließ derselbe Formwille, der in diesen reindeutschen Arbeiten unausgeglichen und ungebärdig sich Gestalt schafft, einige Stücke entstehen, die trotz ihres kleinen Formates großartig wirken; der Drang nach Formenfülle und Reichtum hat sich hier beruhigt und klassische Lösungen gefunden. Zwei, keineswegs gleichartige Madonnen können hier an die Spitze gestellt werden: die eine in München, die andere etwas jüngere in Budapest (Abb. 24, 26). Man wird hier an Eyckschen Stil erinnert und wird an die Niederlande denken; die wenigen, vergleichbaren Stücke — eine mit der Münchner Madonna zusammenhängende Katharina und eine lesende Maria in Frankfurt (Abb. 25, 27) — stehen der niederländischen Kunst sogar besonders nahe. Trotzdem ist der peripherische, kosmopolitische Charakter dieser Richtung kaum aus den Niederlanden abzuleiten, sondern mit Wahrscheinlichkeit aus der burgundischen Kunst und ihren Ausstrahlungen nach dem Oberrhein und der Moselgegend. Die Vermutung Schmitts, daß wir es hier mit elsässischer Kunst zu tun haben, wird bestätigt durch das genannte kleine Relief der heiligen Familie in Nürnberg, dessen Gesamtcharakter auf das Elsaß weist und trotz der denkbar großen inhaltlichen Verschiedenheit mit der Budapester Madonna stilistisch eng zusammengeht (Abb. 15a). Dazu kommt, daß wir hier in späterer Zeit, gegen 1500, zwei größere Alabastergruppen von einer Kreuzigung finden, deren Entstehung

im Elsaß zweifellos ist und die, obwohl sie reine Produkte ihrer Zeit sind, irgendwie mit der älteren Alabasterproduktion zusammenhängen (Straßburg, Frauenhaus. Abb. 78, 80).

Zahlreicher als aus dem westlichsten Süden sind uns derartige Figürchen gotischer Spätzeit aus dem übrigen Deutschland erhalten. Als schwäbisch ist die Madonna aus der Wallfahrtskirche auf dem Heerberg zu Weinsberg zu erkennen (Abb. 31), die sog. „Heerbergs Mutter“, die zu den Alabasterbildwerken gehört, die ursprünglich als wundertätig verehrt wurden. In ihre Nähe scheint eine Statuette zu gehören, die neuerdings in das Museum in Budapest gelangte. In Franken haben wir den Hieronymus und die Verkündigungsmaria Riemenschneiders, denen als spätere Schularbeit die trauernde Maria in München anzureihen ist (Abb. 19). Im übrigen ist bei manchen Arbeiten der süddeutsche Charakter evident, ohne daß ihre engere landschaftliche Heimat mit genügender Sicherheit zu erkennen wäre. So finden wir eine Madonnenstatuette in Nürnberg (Nr. 37), die vermutlich im gleichen Atelier entstanden ist, wie eine der in der Alabasterproduktion so beliebten kleinen Verkündigungsgruppen daselbst. Hierdurch wird die süddeutsche Heimat der meisten dieser Zweifigurengruppen bestätigt, obwohl uns eine solche im Schwabstädter Altar (Abb. 14) auch im Norden begegnet und ihre ganze Auffassung von der niederländischen Formulierung des Themas oft beeinflußt erscheint. Der süddeutsche Charakter der meisten erhaltenen, relativ späten Exemplare schließt freilich keineswegs aus, daß derartige Gruppen und Grüppchen schon früher in anderen Gegenden gearbeitet wurden. Das schönste Exemplar, die große Gruppe in München (Abb. 22), möchte ich jedenfalls für das östliche Süddeutschland in Anspruch nehmen. Vielleicht ist ihre Entstehung in Tirol oder Österreich zu suchen, obwohl die Alabasterarbeiten, die am ehesten in die Nähe dieses Bezirkes führen (s. unten), mit diesem außerordentlichen Stück nichts zu tun haben. Von dem anderen Lieblingsthema der Alabasterproduktion, der Pietägruppe, ist wenigstens ein Exemplar zu nennen, welches der süddeutschen Spätzeit angehört: die hervorragende Pietà in Mergentheim, die trotz aller Selbständigkeit der Formgebung dem älteren Vorbild so bewußt sich anschließt, daß ihr engerer Entstehungskreis nicht erkennbar ist (Abb. 97). Durch ein in der Alabasterplastik seltenes Thema überrascht dagegen die Statuette einer sitzenden Madonna in Bamberg (Abb. 34). Ihre freie, vom Material kaum abhängige Formgebung macht ihre Einordnung in einen bestimmten Zusammenhang und eine genauere örtliche Fixierung unmöglich; innerhalb der Alabasterproduktion bieten nur die älteren Madonnen mit dem bewegten nackten Kind in der Anbetung der Könige (Halberstadt u. a.) eine entfernte Vergleichsmöglichkeit.



Abb. 23

Schließlich finden wir noch eine Anzahl Statuetten von derber, aber charaktervoller Arbeit, die auf einen größeren Atelierbetrieb schließen lassen, der vermutlich in Oberbayern bzw. dem angrenzenden Alpengebiet zu lokalisieren ist. Die erhaltenen Stücke in München lassen verschiedene Hände erkennen, die trotz des altertümlichen Eindrucks bis um die Jahrhundertwende tätig waren (Abb. 16—18, 134, 135a).



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27

VERZEICHNIS DEUTSCHER ALABASTERWERKE DES 15. JAHRHUNDERTS

Das Verzeichnis ist nach Darstellungsgegenständen geordnet; die Unterschiede und Zusammenhänge zwischen den einzelnen Gruppen und Ateliers werden gerade bei der stofflichen Gleichheit besonders deutlich hervortreten. — Wie die niederländischen, sind auch die entsprechenden niederrheinischen Arbeiten der Spätzeit nur in besonderen Fällen erwähnt. Nicht berücksichtigt sind die deutschen Nachahmungen englischer Reliefs und die Johannesköpfe (s. o. S. 170). Dagegen sind verschiedene, nur literarisch mir bekannte Arbeiten aufgenommen, obwohl nähere Angaben zurzeit nicht möglich sind; sie sind durch * kenntlich gemacht.

I. Stehende Madonna mit Kind

1. München, Nat.-Mus. Nr. 393. — H. 41 cm. — Auf Sockel mit Maßwerk, deutsch-italienisch, um 1430. — Das nackte Kind, auf dem rechten Arm, greift mit der ausgestreckten Linken nach dem Gewande der Mutter, in der Rechten Apfel. — Abb. 35.
2. — Nicht im Katalog. — H. 20 cm. — Stilistisch abweichende Variante im Gegensinn des vorigen. — Köpfe ergänzt. — Mittelrheinisch (?), um 1430. — Abb. 32.
3. Stuttgart, Altertums-Slg. Nr. 83. — H. 65 cm. — Aus Mariakappel (Crailsheim). Auf dem rechten Arm das nackte Kind, in der linken Hand Apfel, Mantel mit Schließe. — Süddeutsch (fränkisch-schwäbisch?), um 1440. — Abb. 37.
4. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 35. — Höhe 36 cm. — Auf der Mondsichel stehend; das Kind rechts, der Apfel in der Linken. Über die Brust gezogenes Kopftuch. — Vgl. Nr. 3. Abb. 36.
5. München, Nat.-Mus. Nr. 392. — H. 21 cm. — Das Kind liegend; Kopftuch wie Nr. 4. — Vgl. Nr. 3. Abb. 38.
6. Glanzhammer (Schweden), Kirche. — H. ca. 50 cm. — Vergl. XXXIII c, 3. — Norddeutsch (?), um 1450.
7. Aachen, Mus. (Schweizer, Tafel 58, links). — H. 23 cm. — Süddeutsch, um 1470. — Abb. 28.
8. Braunschweig, Städt. Mus. (Mitteilung P. J. Meier.) — H. 110 cm. (Mit Sockel und Krone.) — Aus der Katharinenkirche, das Kind neu. — Mitteldeutsch (Sächsisch?), um 1470. — Abb. 30.
9. Halberstadt, Andreaskirche. — Mit krönendem Engelspaar. — Vgl. Nr. 8, um 1480. — Abb. 29.
10. München, Nat.-Mus. Nr. 396. — H. 24 cm. — Oberrhein, bzw. Elsaß (?), um 1460. — Abb. 24.



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

11. Budapest, Mus. d. Künste. — H. 23,5 cm. — Aus dem Frankfurter Kunsthandel (1916). — Elsaß (?), um 1470. — Abb. 26.
12. Venedig, D. Barozzi (1920). — Auf dem rechten Arm das nackte Kind, in der Linken Apfel. — Vgl. Nr. 9, 10. Oberhein (evtl. Flandern), um 1480.
13. Weinsberg, Kernerhaus. — Ursprünglich in der Wallfahrtskirche auf dem Heerberg, in der sich auch Zeitbloms Altar von 1457 befand; kam 1829 nach Obersontheim, wo sie Just. Kerner 1846 erwarb. — K.-D. Jagstkreis, S. 208. — Schwaben, um 1470. — Abb. 31.
14. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 37. — H. 34 cm. — Das Kind liegend (vgl. Nr. 5). — Süddeutsch, 2. Hälfte des 15. Jahrh.
15. Budapest, Mus. d. Künste. — H. 25 cm. — Niederländ. oder Süddeutsch, um 1480. —
16. Berlin, K.-Fr.-Mus. Nr. 347. — H. 88,5 cm. — Niederrhein, um 1480. —
17. Lichtental (Baden), Kloster. — H. ca. 100 cm. — Schwaben (?), Ende 15. Jahrh.
18. Frankfurt a. M., Slg. Hütz. — H. ca. 25 cm. — Barocke Nachbildung; das Vorbild vermutlich in Art von 8 und 9, um 1480. — Deutsch, Anf. 18. Jahrh.



Abb. 32

Städcl-Jahrbuch



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38

*19. Sechtem (Kr. Bonn), Kath. Pfarrkirche. — H. 80 cm. — K.-D. Kreis Bonn V, S. 366. Anf. 15. Jahrh.

*20. Tremmelhausen (Ob.-Pfalz), Kirche. — H. 79 cm. — K.-Denkm. XX, S. 283. Anf. 15. Jahrh.

21. Ehemals München, Sgl. Greb (Helbing, 1908. Nr. 1144). — H. 13,5 cm. — Zierstück: Stehende Madonna mit nacktem Kind auf Mondsichel neben dem Schmerzensmann; auf der anderen Seite Stefanus neben einem Gerippe. Vlämisch bzw. nordwestdeutsch (?), um 1480. Abb. 65.

II. Sitzende Madonna mit Kind

1. München, Kunsthandel (L. Stern, 1914). — H. 19,5 cm. — Aus Slg. Holmberg (Helbing, 1912). Nr. 388. — Süddeutsch, um 1480. — Abb. 33.

2. Bamberg, Kunstsammlung. — H. 32 cm. — Mittel- bzw. Süddeutsch, Ende 15. Jahrh. — Abb. 34.

*3. Salzburg, Nonnberg, Nr. 13. — H. 9 cm. — Oest. Kunsttop. VII., S. 129. 2. Hälfte 15. Jahrh.

III. Stehende Maria mit Buch

Frankfurt a. M., Slg. Fuld. — H. ca. 25 cm. — In Anlehnung an vlämische Statuetten. Oberrhein (?), um 1470. — Abb. 27.



Abb. 39

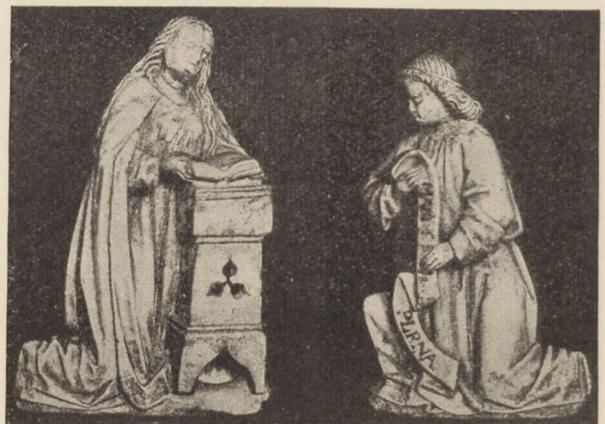


Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44

IV. Verkündigungsgruppen

1. Frankfurt a. M., Hist. Mus. N. 19 958f. — Maria: H. 25 cm; vom Engel nur der Unterkörper erhalten. — Aus dem Dom, s. Hüsgen, Artistisches Magazin, S. 503: „In dem kleinen Chor, das nach der Wahlkapelle leitet, stehet nach der Reihe der 6. Altar; als der ehemals altfränkische von Alabaster hinweg gemacht wurde, setzte man davor den jetzigen kostbaren modernen“ Die Fragmente sind im Innern dieses Barockaltars gefunden worden. — Rheinisch (?), um 1450. — Abb. 10.
2. Berlin, K.-Fr.-Mus. (Slg. J. Simon.) — H. 17,6 cm. — Süddeutsch (?), um 1460. — Abb. 39. (Phot. Dr. Volbach.)
3. London, Brit. Mus. Nr. 6970/61. — Nur der kniende Engel erhalten. — Rheinisch (?), Mitte 15. Jahrh.
4. Schwabstedt (Kr. Husum), Kirche. — Im Altarschrein mit Statuetten der 14 Nothelfer u. a. — S. Inv. d. K.-D. I, S. 507f. Matthaei, Zur Kenntn. mittelalt. Holzt., S. 41. — Niederdeutsch (?), 3. Viertel des 15. Jahrh. — Abb. 14.
5. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 39. — H. ca. 17 cm. — Aus dem Münchener Kunsthandel. — Süddeutsch, um 1480.
6. München, Nat.-Mus. Nr. 395. — H. 49—50,5 cm. — Aus Slg. Martinengo, Würzburg. — Tirol (?), um 1500. — Abb. 22.
7. Paris, Louvre. — H. ca. 35 cm. — Aus Dieburg. — S. Hessenkunst 1909, S. 30. — Tilman Riemenschneider.
8. München, Nat.-Mus. (Nicht im Katalog.) — H. 14,3 cm, bzw. 15,5 cm. — Süddeutsch, um 1500. — Abb. 40.

V. Gruppen der Krönung Marias

1. München, Nat.-Mus. (Nicht im Katalog.) Christus. — H. 17,5 cm. — Deutsch-italienisch (?), gegen 1430. Abb. 44.
2. Schloß Zeil (O.-A. Leutkirch). Christus. — K.-D. in Württbg., Erg.-Atlas, Lfg. 33f. — Schwäbisch, um 1440. — Abb. 43. (Phot. Dr. Baum).
3. München, Graf Arco. Christus. — H. 31 cm. — Aus Valenciennes (Privatbes.); Slg. Schwarz, Berlin, Lepke 1912, Nr. 8. — Westfalen (?), um 1440. Abb. 41.
4. Schwerte, Ev. Kirche. Christus. — H. 39,4 cm. — Mit den zugehörigen Apostelstatuetten (s. u.) unter späterem Schnitzalter. — K.-D. Westf., Kreis Hörde, S. 38, Taf. 24ff. Hartlaub, Monatsh. f. K.-W., 1913. S. 234. — Westfalen, um 1440—50. Abb. 42.
5. Hadersleben, Spitalkirche. — H. ca. 25 cm. — Mit den zugehörigen Apostelstatuetten in späterem Schrein. — Inv. d. K.-D. I, S. 359, Matthaei, a. a. O. S. 40, 89, Taf. XI. — Niederdeutsch (?), um 1450. Abb. 126.

VI. Der Christusknabe

Frankfurt a. M., Slg. Fuld. — H. ca. 17 cm. — Westfalen (?), Mitte des 15. Jahrh. — Abb. 141.

VII. Geburt (Relief)

1. Berlin, K.-Fr.-M. (Slg. J. Simon.) — H. 9,6 cm (ohne Sockel). — Rückwand z. T. ergänzt. — Süddeutsch, um 1470. Abb. 49.
2. Sigmaringen, Dekanat. — Phot. J. Baum. — Ohne das Kind (Anbetung). — Süddeutsch, um 1470. — Abb. 45.



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50

X



Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65

3. Frankfurt a. M., Kunsthandel (1919). — H. ca. 16 cm. — Ohne Joseph (Geburt Marias?) — Süddeutsch, 3. Drittel 15. Jahrh. — Abb. 48.

VIII. Heilige Familie (Relief)

Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 40. — 13:18,5 cm. — Elsaß, um 1460. — Abb. 15a.

IX. Kindermord und Flucht (Relief)

München, Nat.-Mus. Nr. 418. — H. 25,7 cm. — Süddeutsch, 2. Hälfte 15. Jahrh. — Abb. 53.

X. Anbetung der Könige

1. Unbekannter Privatbesitz, Gruppe. — H. 29 cm. — Slg. Disch-Köln (Heberle 1881, Nr. 1110), Slg. Kastner-Wien (Dorotheum 1911, Nr. 67), London-Kunsthandel 1913. — Kopf Marias, des Kindes und eines Königs ergänzt. — Cöln (?), Atelier des Kreuzigungsmeisters, um 1440. Abb. 56.
2. —, Gruppe. — H. 25 cm. — Slg. Lippmann, Berlin (Lepke 1912, Nr. 172). — Köpfe zweier Könige fehlen. — Mittelrhein, Schule des Kreuzigungsmeisters, um 1450. Abb. 54.
3. München, Nat.-Mus. Nr. 384—386: Statuetten der drei Könige. — H. 11,3 cm, bzw. 17,5 cm, bzw. 18,3 cm. — Südwestdeutsch, um 1460. — Abb. 55.
4. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 32. Reliefgruppe. — H. 15,5 cm. — Wie Nr. 3. Abb. 15b.
5. Schwabstedt (Kr. Husum), Kirche. Statuetten, zwischen den z. T. späteren Figuren des Schreins (s. IV, 4) verteilt; sitzende Maria mit Kind; von den stehenden Figuren ist eine mit Sicherheit als Balthasar zu erkennen, so daß es nahe liegt, eine bartlose, weltliche Statuette (mit fehlenden Händen) auf Melchior, eine weitere (ohne Kopf) mit passendem Attribut und Gestus auf Kaspar zu beziehen. — Westfälisch bzw. niederdeutsch (?), um 1460. — Abb. 57, 59, 1311.
6. Halberstadt, Andreaskirche: Relief. — Als Sockel der Madonna, I, 9. — Sachsen, um 1460. — Abb. 58.
7. München, Nat.-Mus. (Nicht im Katalog.) Relief. — H. 16 cm. — Schwäbisch, 3. Drittel 15. Jahrh. — Abb. 61.
8. Frankfurt a. M., Kunstgew.-Mus.: Vierkantiger Knauf mit den auf je eine Seite verteilten Relieffiguren. — H. 10,8 cm. — Süddeutsch (?), 3. Drittel 15. Jahrh. — Abb. 60.
9. —, Städt. Galerie: Statuette eines bärtigen Königs. — H. 21 cm. — Nordwestdeutsch (?), um 1470. Abb. 62.



Abb. 60



Abb. 67



Abb. 68

XI. Palmesel, Einzug (Reliefgruppe)

1. Frankfurt a. M., Slg. Holzmann. — H. 26,2 cm ohne Sockel. — Schwäbisch, 2. Hälfte 15. Jahrh. — Abb. 64.
2. Lichtental (Baden), Kloster. — H. 21 cm. — Süddeutsch, 2. Hälfte 15. Jahrh. —

XII. Abendmahl (Relief)

1. München, Nat.-Mus. (Nicht im Katalog.) — Fragment. — Westfalen, um 1440. — Abb. 71.
2. Berlin, K.-Fr.-Mus. (Slg. J. Simon.) — 21:18 cm. — Berichte a. d. pr. K.-S. XLI, S. 211. — Vgl. 1.
3. Zeil (O.-A. Leutkirch), Schloß. — S. o. V, 2. — Schwäbisch, um 1480. —

XIII. Ölberg

1. Verschollen. Gruppe. — Abguß in Nürnberg, Germ. Mus. — 42:27 cm. Nach Angabe des Inventars befand sich das Original s. Z. in Regensburg. — Das Wappen ist nicht gedeutet. — Rheinisch (?), um 1440. Abb. 67.

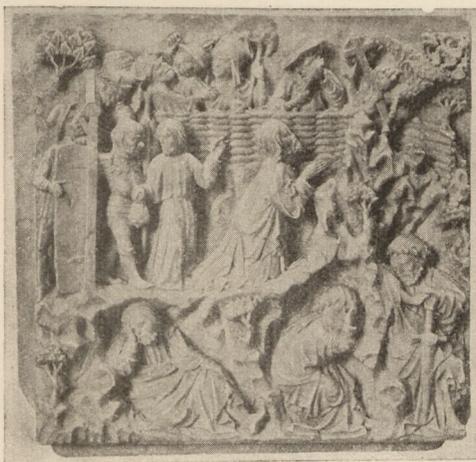


Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73

2. London, Slg. H. Oppenheimer. Relief, im Hintergrund die Häscher. — ca. 19:20 cm. — Aus dem deutschen Kunsthandel. — Schule des Kreuzigungsmeisters, um 1440. — Abb. 69.
3. Frankfurt a. M., Skulp.-Slg. Reliefgruppe, im Hintergrund die Häscher. — H. 39 cm. — Aus Augsburg. — Süddeutsch, um 1460. — Abb. 70.
4. Freiburg i. B., Diöc.-Mus. Reliefgruppe. — H. 24 cm. — Süddeutsch, um 1470. — Abb. 87.
5. —, Fragment. (Unterer Teil.) Schwaben, um 1480.
6. Augsburg, Maxim.-Mus. Reliefgruppe. — H. ca. 25 cm. — Süddeutsch, um 1470. — Abb. 66.
7. Zeil (O.-A. Leutkirch), Schloß. Statuettengruppe. — Vgl. XII, 3. — Die Figur Christi Ergänzung der Barockzeit. — Schwaben, um 1480.
8. Sigmaringen, Museum Nr. 7271, Relief. — 20,3:17,3 cm. — Süddeutsch, um 1470.
9. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 36. Reliefgruppe, im Hintergrund die Häscher. — 23:19 cm. — Aus Sulzbach (Privatbesitz). — Niederrhein (?), Ende 15. Jahrh. — Abb. 89.



Abb. 74



Abb. 75



Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80

XIV. Gefangennahme (Gruppe)

Zeil (O.-A. Leutkirch), Schloß. Statuettengruppe. Vgl. XII, 3, XIII, 7.

XV. Christus vor Pilatus

Zeil (O.-A. Leutkirch), Schloß. Statuettengruppe. Vgl. XII, 3, XIII, 7, XIV.

XVI. Verspottung Christi

1. Wien, Slg. Weinberger. Reliefgruppe, vermutl. Teil einer Komposition in zwei Stücken. — H. ca. 23 cm. — Westfalen (?), Mitte des 15. Jahrh. Abb. 74.
2. München, Nat.-Mus. Nr. 419. Hochrelief; Teilstück. — 13,5:15 cm. — Süddeutsch (Franken?), Ende 15. Jahrh. Abb. 52.

XVII. Kreuztragung

1. Frankfurt a. M., Slg. Fuld. Relief. — 17:26,8 cm. — Aus Slg. Kaufmann (Cassirer-Helbing 1917, Nr. 309). Inschrift: *U Mennsch sieh diese Figur an und was Got durch dich hat gedan das solt im danke sich'elrich so*



Abb. 81

Städel-Jahrbuch



Abb. 82



Abb. 83



Abb. 84



Abb. 85



Abb. 86

geit er dir sein Himmelreich. Nach Panzer weisen die sprachlichen Eigentümlichkeiten auf das westliche Mittel- und Süddeutschland, „innerhalb eines Gebietes, das nach Norden und Süden, am Rheine gemessen, ungefähr durch Remagen und Weißenburg, im Osten durch eine Linie bestimmt ist, die ungefähr von der Werra über die Rhön gegen die Lechmündung läuft. Auffällig ist für dieses Gebiet die strenge Durchführung der Diphthongierung des mhd. i zu ei.“ — Mittelrhein (?), um 1440. — Abb. 72.

2. Passau, Heiliggeistkirche. Variante von 1. — 17:27 cm. — K.-D. Bayern, Stadt Passau, S. 466. — Inschrift: *Þ mensch sich dißn figuer an / was got vur dich hat geton / de solt du im danden sygerlich / so gib Dir got sin himelrich. amen xp.* Die dialektische Variante von 1 scheint keine Schlüsse für die Lokalisierung zu ergeben. — Vergl. 1.
3. München, Nat.-Mus. Nr. 413. Hochrelief; Einlage in erhaltenem Hausaltärchen (Holz). — 28,7:29 cm (mit Schrein). — Süddeutsch, Mitte 15. Jahrh. — Abb. 73.
4. Zeil (O.-A. Leutkirch), Schloß. Reliefgruppe. — Vgl. XII, 3, XIII, 7, XIV f.

XVIII. Figuren und Gruppen der Kreuzigung

1. Frankfurt a. M., Städt. Gal. — Kreuzigung mit zugehörigen Apostelstatuetten: a) Kreuz Christi mit den Evangelistensymbolen und Schrifttafel (H. 132 cm), darunter knieende Magdalena (H. 40 cm); b) Kreuz mit dem guten Schächer (H. 39,5 cm), darunter Gruppe der drei trauernden Marien mit dem blinden Longinus und seinem Gefährten (H. 44,5 cm); c) Kreuz mit dem bösen Schächer (H. 39 cm), darunter Gruppe des gläubigen Hauptmanns mit seinem Sohn und dem Kriegsknecht (H. 49 cm). — Vgl. Rheinlande XV, S. 379, 385. Zeitschrift f. chr. K. 1915, S. 11 (Creutz). — Kreuzigungsmeister, um 1430. — Abb. 1, 7, 11, 23, 85.
2. Halberstadt, Dom (Kapitelsaal). — Kreuzigung: die drei Kreuze auf gemeinsamem, naturalistischem Holzsockel. Vgl. 1, unter a die wüfelnden Kriegsknechte; Magdalena und ein Evangelistensymbol fehlen; unter b (links) die Gruppe des blinden Longinus (s. o.), aber zu Pferde und ohne die Marien; unter c die Gruppe des Hauptmanns zu Pferde; zwischen den Kreuzen Maria und Johannes. — Nach dem Inventar (Nr. 381) bildete die Gruppe vom 16. bis ins 19. Jahrh. den Altaraufsatz des liturgischen Altars inmitten des Doms. — Sachsen, um 1480. — Abb. 79, 81—83.
3. Breslau, Museum. Gruppe der trauernden Marien. — H. 46 cm. — S. Schlesiens Vorzeit, Neue Folge VII (Kautzsch). Vermutlich Westfälisch, um 1440. — Abb. 11.



Abb. 87



Abb. 88



Abb. 89

*Gruppe unter dem Kreuz!
Ende 15. Jh.*

4. Paris, Slg. Beurdeley (Vente Beurdeley, Petit 1920, Nr. 203). Kniende Magdalena am Kreuzstamm (vgl. 1 a). — H. 43 cm (mit Kreuz). — Schule des Kreuzigungsmeisters, um 1440. — Abb. 84.
5. München, Nat.-Mus. Nr. 399. Trauernder Johannes am Kreuzstamm (in einem Stück). — H. 17 cm. — Aus Bamberg (?). — Fränkisch-mitteldeutsch (?), um 1460. — Abb. 135 b.
6. —, Nr. 389. Trauernde Maria. — H. 28,5 cm. — Vgl. XXXIII b, 18, 19. — Bayern bzw. Alpenländer (?), 2. Hälfte 15. Jahrh. — Abb. 135 a.
7. —, Nat.-Mus. Nr. 402, 403. Trauernde Maria; Magdalena am Kreuzstamm kniend (vgl. 1 a und 4). — H. 45 cm und 35,5 cm (ohne Kreuz). — Beide Figuren angebl. zum gleichen Altar gehörig. — Bayern bzw. Tirol, Ende 15. Jahrh. — Abb. 17, 86.
8. Straßburg (Els.), Frauenhaus, zwei Gruppen. — H. 40 cm. — Schrickler, Kunstschatze, Taf. 16. — Elsaß, Ende 15. Jahrh. — Abb. 78, 80.
9. München, Nat.-Mus. Nr. 398: Trauernde Maria. — H. 66 cm (mit Sockel). — Fränkisch, um 1500. — Abb. 19.

XIX. Beweinung

1. München, Nat.-Mus. Nr. 415. — 25:28 cm. — Süddeutsch (Schwäbisch?), um 1460. — Abb. 95.
2. Zeil (O.-A. Leutkirch), Schloß. — Vgl. XII, 3, XIII, 7, XIV f. — Gruppe unter dem Kreuz. — Schwaben, um 1480.
3. München, Slg. Jul. Drey. — H. ca. 16 cm. — Süddeutsch, Ende 15. Jahrh. — Abb. 50.

XX. Grablegung

Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 41. — 23,5:25 cm. — Oberdeutsch, um 1470. — Abb. 46.

XXI. Christus und Magdalena

Frankfurt a. M., Slg. Fuld. — H. ca. 25 cm. — Süddeutsch, um 1480. — Abb. 68.

XXII. Verklärung

München, Nat.-Mus. Nr. 421. Fragment. — H. 20 cm. — Süddeutsch, um 1500. —

XXIII. Himmelfahrt

München, Nat.-Mus. Nr. 422. — 17,2:8,4 cm. — Süddeutsch (Schwaben?), Ende 15. Jahrh. — Abb. 88.

XXIV. Pfingsten

1. Frankfurt a. M., Sk.-Slg. — 12,5:16,5 cm. — Süddeutsch, Ende 15. Jahrh. —
2. München, Nat.-Mus. Nr. 420. — 20,7:19,5 cm. — Süddeutsch, um 1500. —



Abb. 90



Abb. 91



Abb. 92

XXV. Schmerzensmann

1. München, Nat.-Mus. Nr. 414. Von Engeln umgeben. — 73:39 cm. — Deutsch, Mitte 15. Jahrh. — Abb. 63.
2. München, ehem. Slg. Greb. Auf Zierstück, daneben Madonna. S. o. I, 21. — Abb. 65.
3. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 38. Begegnung mit Maria. — H. 25,5 cm. — Niederlande bzw. Niederrhein, 3. Drittel 15. Jahrh. —
- *4. Lichtental (Baden), Kloster. Sitzfigur. — Süddeutsch, 3. Drittel 15. Jahrh.

XXVI. Gnadenstuhl

1. Frankfurt a. M., Slg. Jourdan. — H. ca. 30 cm. — Süddeutsch, gegen 1470. — Abb. 76.
2. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 49. — H. 27,5 cm. — Aus Kempten (Privatbesitz). — Süddeutsch (?), um 1480. — Abb. 75.

XXVII. Messe des heiligen Gregor

- München, Nat.-Mus. Nr. 416. — 21,7:10,7 cm. — Süddeutsch (?), Ende 15. Jahrh. — Abb. 51.

XXVIII. Pietà

1. Hannover Prov.-Mus. 1852. — H. 33 cm (mit Sockel). — Angebl. aus Hildesheim. — Niederrhein (?), um 1400. — Abb. 90.



Abb. 93



Abb. 94



Abb. 95



Abb. 96

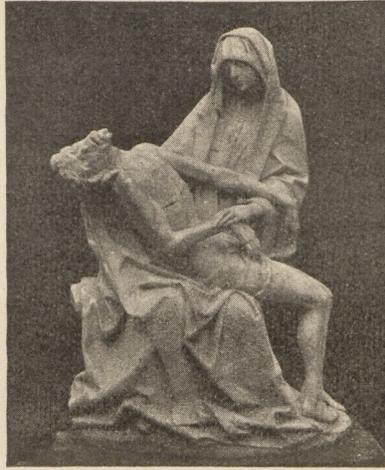


Abb. 97



Abb. 98

2. Frankfurt a. M., Slg. Fuld. — H. ca. 25 cm. — Auf Rückseite deutsche Aufschriften: Caspar Zierer (Zarrer), Lucius Hoy . . . (?) — Mittelrhein, um 1440. — Abb. 92.
3. Lorch, Privatbesitz. — H. 39 cm, mit dem Sockel 51,5 cm. — Aus dem Hilligenhaus in Lorch. — S. Christl. Kunst (München) 1919, Nr. 7/8. Zeitschr. f. chr. K. 1920, S. 51f. (M. Escherich). — Kreuzigungsmeister, gegen 1430. — Abb. 5, 8.
4. Rom, Kunsthandel (1913). — H. 32 cm. — Aus Italien. — Vgl. Nr. 3. — Werkstatt des Kreuzigungsmeisters, um 1440. Abb. 99.
5. Bonn, Privatbesitz. (Jetziger Aufbewahrungsort unbekannt.) — Angebl. aus Gogh. — Vermutlich im Typus von 3.
6. Rimini, S. Francesco. — Sog. Madonna dell' acqua. Als solche bereits 1563 nachweislich verehrt. Die silberne Krone gestiftet 1814 von Pius VII, s. Tonnini, Guida del Forestiere della città di Rimini. Rimini 1864, S. 71. Vgl. (S. B. Costa) Il tempio di S. Franc. di Rimini, Lucca 1765, S. 23ff. — Der linke Arm Christi liegt auf dem wagerechten linken Arm der Mutter. — Kreuzigungsmeister, um 1440. — Abb. 100. — Abb. nach Abguß in der Sakristei.
7. Berlin, K.-Fr.-Mus. (Slg. J. Simon). — H. 24,5 cm. — Im Münchener Kunsthandel 1917, angebl. aus dem Isartal. — Oberkörper Marias zurückgebogen, ihr linker Arm gesenkt. — S. Berichte a. d. preuß. Kunstslgn, a. a. O. — Nach Modell des Kreuzigungsmeisters, mittelrheinisch, um 1440. — Abb. 96.
8. Paris, Mus. des arts déc. (Salle 203, Vit. 83.) — Mitteilung vom Burkh. Maier. — Vgl. Nr. 7, die Ausführung rheinisch-italisch, um 1440. — Abb. 98.



Abb. 99



Abb. 100



Abb. 101

9. Mergentheim, Marienkirche. — Mitteilung von R. Schrey. — Vgl. Nr. 7, die Ausführung süddeutsch (schwäbisch-fränkisch), um 1470. — Abb. 97.
10. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 33. — H. 21 cm. — Variante aus 3 (Stellung der Mutter) und 7 (Hände). — Süddeutsch, um 1460. — Abb. 94.
11. Unbek. Privatbesitz. — H. 19 cm. — Aus Westfalen. — S. Zeitschr. f. chr. K. XXV, Sp. 406f. Abb. 5. — Vgl. Nr. 10, die Ausführung in der Art von IV,1. Rheinisch bzw. niederdeutsch (?), Mitte 15. Jahrh.
12. Oud Zevenaer, Pfarrkirche. — H. ca. 30 cm. — Seit dem 16. Jahrh. nachweislich als Wallfahrtsbild verehrt. — S. Zeitschr. f. chr. K. XXV, Sp. 406, Abb. 4 (Witte), XXVIII, S. 52 (Escherich). — Vermutl. nach Modell des Kreuzigungsmeisters; die Ausführung wohl Niederrhein oder Westfalen, gegen Mitte 15. Jahrh. — Abb. 101.
13. Ehem. München, Slg. Aman. — H. ca. 25 cm. — Im Kunsthandel in Freiburg i. B. (1914), ang. aus Gengenbach. — Auf Rückseite Vertiefung für Reliquien. Vgl. Beweinung XIX, 1. — Rheinisch-schwäbisch, um 1430—40. — Abb. 9, 93.
14. Kopenhagen, Museum. Nr. 649. — H. 70 cm. — Aus der Kirche in S. Alslev, Falster. — Mitteilung Dr. Falck. Vergl. Wählin in Lunds Univ. Arsskrift N. F. I, Bd. XV, 1. — Norddeutsch (Flandern?), Mitte 15. Jahrh. — Abb. 91.
15. Unbek. Privatbesitz. — H. 18 cm. — S. Zeitschr. f. chr. K. XXV, Sp. 406, Abb. 6. — Niederrhein. —
16. Ravensburg, Privatbesitz. — H. ca. 28 cm. — Aus Ochsenhausen. — Süddeutsch, um 1500.
17. Ehem. München, Slg. Kuppelmayr. — (Helbing 1919, Nr. 29). — H. 65 cm. — Westfalen (?), um 1480.
18. München, Sammlung von Przibram. — H. ca. 40 cm. — Archaistische Nachbildung in besonderer Anlehnung an 6 aus der Barockzeit. Vgl. 19.
19. München, Nat.-Mus. (Nicht im Katalog.) — H. ca. 25 cm. — Archaistische Nachbildung in Anlehnung an die Pietà von Secon, bzw. an den deutsch-böhmischen Typus. 17.—18. Jahrh.
- *20. Niederviehbach (Niederbayern), Kirche. — S. Inv. K.-D. I, S. 119: Klein, um 1430. — Kopf der Maria ergänzt.

XXIX. Stammbaum Marias

München, Nat.-Mus. Nr. 423. Joachim und Anna; darüber (in kleinerer Figur) Maria auf einem Rankenzweig, der den Brüsten der Eltern entspringt. — Speckstein. 9,9:8 cm. — Süddeutsch (?), Ende 15. Jahrh.

XXX. Heimsuchung

1. Frankfurt a. M., Skulpturenslg. — H. 45 cm. — Niederlande, um 1480.
2. Ehem. München, Slg. Greb. Helbing 1908, Nr. 1372. — Alabaster (?) 39,5:33 cm. — Niederlande, um 1500.

XXXI. Anna selbdritt

1. Zahlreiche Statuetten der stehenden Anna, die Kinder auf den Armen. — Wohl ausnahmslos niederländisch bzw. niederrheinisch, um 1470—1520. — Beispiele aus deutschen Museen: München, Aachen.
2. München, Nat.-Mus. (Nicht im Katalog.) Relief: Anna und Maria gegenüber sitzend, zwischen ihnen das nackte Kind. — ca. 12:12 cm. — Niederlande (?), Anf. 16. Jahrh.

XXXII. Marias Tod

1. Aachen, Museum. (Schweizer, Taf. 58.) — 14:26 cm. Stark verrieben. Deutsch, Mitte 15. Jahrh. (?).
2. Mannheim, Alt.-Slg. — 27,5:23 cm. — Oberdeutsch, um 1470. — Abb. 47.
3. Zeil (O.-A. Leutkirch), Schloß. — Vgl. XII, XIII, XIV f., XVIII.
4. Hannover, Kestner-Mus., Slg. Culemann Nr. 634. — 30,2:21,3 cm. — Süddeutsch, um 1500.

XXXIII. Statuetten stehender Heiliger

a) Erhaltene Serien

1. Frankfurt a. M., Städt. Gal. 12 Apostel neben der Kreuzigung. — H. ca. 44—45 cm. — Kreuzigungsmeister und Gehilfen. S. XVIII, 1. — Abb. 102—105.
2. Schwerte (Westf.), Ev. Kirche. 8 Apostel (4 fehlen), z. T. ohne Köpfe neben der Krönung Marias. — H. ca. 35,5 cm. S. V, 4. — Abb. 106—109.



Abb. 102



Abb. 103



Abb. 104



Abb. 105



Abb. 106



Abb. 107



Abb. 108



Abb. 109



Abb. 110



Abb. 111



Abb. 112



Abb. 113



Abb. 114



Abb. 115



Abb. 116



Abb. 117



Abb. 118

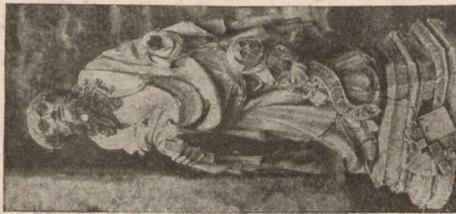


Abb. 119



Abb. 120

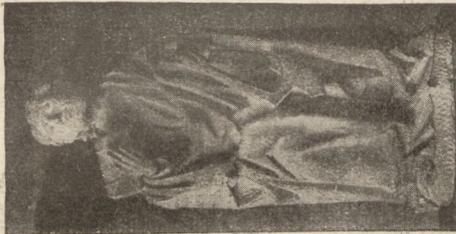


Abb. 121



Abb. 122

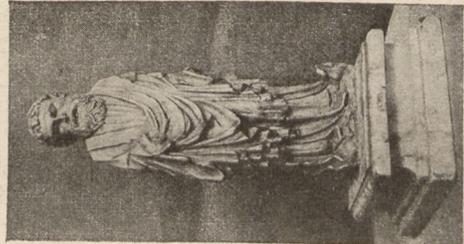


Abb. 123

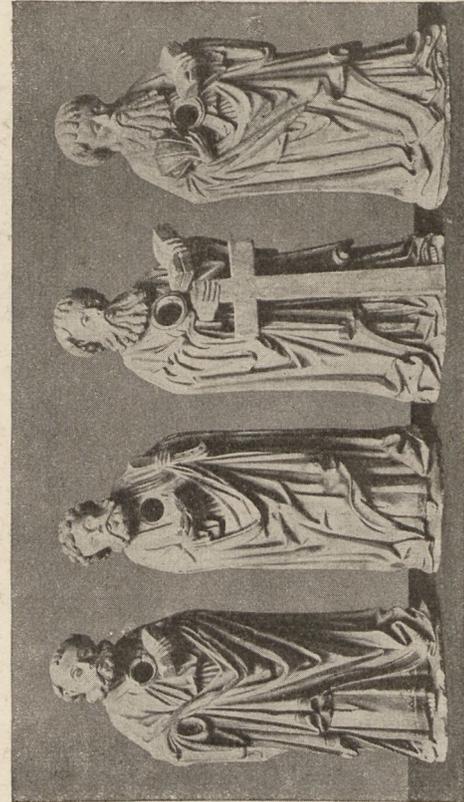


Abb. 124



Abb. 125

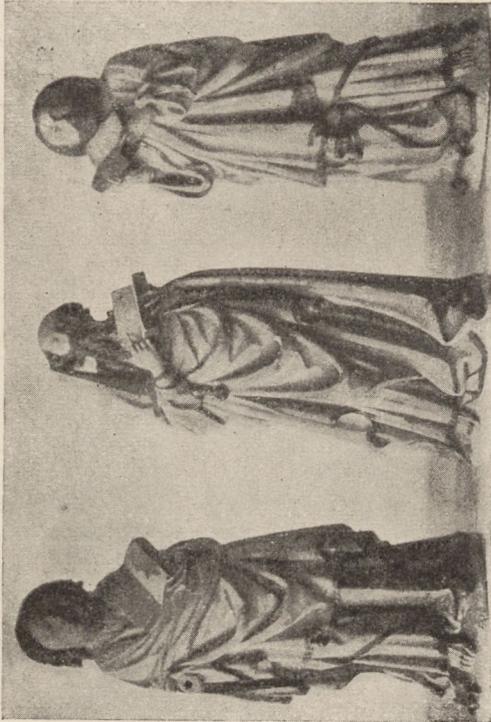


Abb. 127

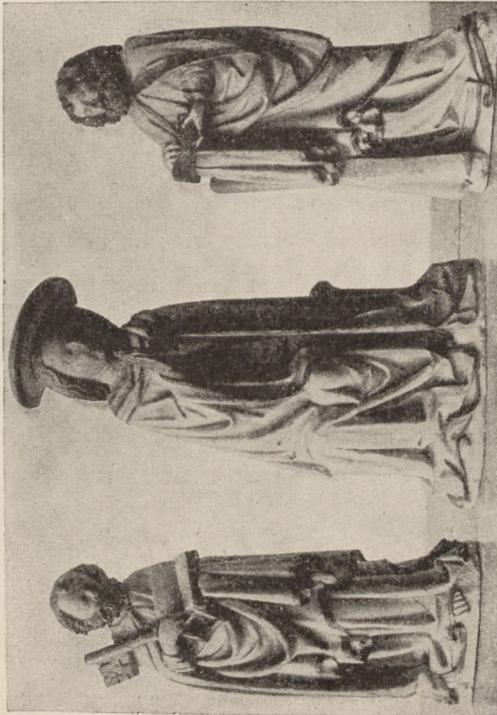


Abb. 126



Abb. 131



Abb. 130



Abb. 129



Abb. 128



Abb. 132



Abb. 133

Abb. 134 ^K

Mittelalt. Kunstsch. S. 81 *Jung. Zeit. S. 189*



a Abb. 135 b

3. Hadersleben, Spitalkirche. 12 Apostel neben der Krönung Marias. — H. ca. 30 cm. — S. V, 5. — Abb. 126, 127.
4. Schwabstedt (Kr. Husum), Kirche. 10 bzw. 11 männliche und weibliche Heilige, neben vier älteren (Anbetung der Könige, s. X, 5), einer Verkündigung (s. IV, 4) und einem späteren Relief der Hirtenanbetung. Von den erhaltenen Figuren (z. T. Nothelfer) sind zu erkennen: Johannes Ev., Michael, Christof, Antonius, Johannes d. T., ein Abt, Laurentius, Katharina und Margareta (?). Die Statuetten stammen von zwei Künstlern verschiedener Generation, scheinen aber gleichzeitig zu sein; die Serie ist nicht vollständig, einzelne Stücke kamen 1862 in die Slg. Grove und sind jetzt wohl in Kopenhagen. — H. ca. 25 cm. — Norddeutsch, um 1470 (?). — Abb. 128 bis 131.
5. Mainz, Domschatz. 12 Apostel. — H. ca. 39—40 cm. — Auf der Brust jeder Statuette runde Öffnung für Reliquie. — S. Inv. d. K.-D. I, S. 349f. — Mittelrhein, um 1470. — Abb. 124.

b) Einzelfiguren männlicher Heiliger

1. Berlin, Privatbesitz. Apostel Andreas. — H. 32,5 cm. — Aus Sammlung Kaufmann. (Cassirer-Helbing 1917, Nr. 380.) — Westfalen, um 1440. — Abb. 111.
2. Berlin, Sammlung Ben. Oppenheim, Nr. 78f. Apostel Andreas und Bartolomaeus. — H. 43,7 cm. — Westfalen, Mitte 15. Jahrh. —
3. Bologna, Prof. Podio. Apostel, ohne Kopf. — H. ca. 25 cm. — Aus Italien. — Schule des Kreuzigungsmeisters, um 1440. —
4. Brügge, Hôp. civil. Apostel. — H. 18,5 cm. — Westfalen (?), um 1440—1450. — Abb. 115.
5. Erfurt, Dommuseum. Johannes der Täufer und Apostel mit knienden Stiftern und Wappen. — H. 53 cm mit Sockel. — Overmann, Nr. 64. — Sachsen, Mitte 15. Jahrh. — Abb. 118f.
6. Frankfurt a. M., Städt. Skulpturenslg. Petrus, ohne Kopf. — H. 40 cm. — Werkstatt des Kreuzigungsmeisters, um 1430.
7. —, 2 Apostel. — H. 24,5 cm. — Mitteldeutsch (?), um 1460. — Abb. 120.
8. Frankfurt a. M., Slg. Fuld. Apostel Andreas. — H. ca. 30 cm. — Westfalen, um 1440. — Abb. 113.
9. —, Apostel. — H. ca. 25 cm. — Schule des Kreuzigungsmeisters (rheinisch-westfälisch), um 1440—50. — Abb. 117.
10. —, Apostel Petrus und Matthias (?). — H. ca. 23 cm. — Westfalen (?), um 1470. — Abb. 121 f.
11. Hildesheim, Dom, Slg. im Rittersaal. — H. ca. 28 cm. — Mitteilung Dr. Burkhard Meier. — Sachsen, gegen Mitte 15. Jahrh. — Abb. 125.



Abb. 136



Abb. 137



Abb. 138

12. Köln, Kunstgewerbe-Mus., Slg. Schnüdtgen. Johannes d. T. — H. 29 cm. — Aus dem Kölner Handel. — Witte, Tafel 69, 1. — Westfalen, um 1440. — Abb. 110.
13. Lichtental (Baden), Kloster. Petrus (?). — H. 32,5 cm. — Süddeutsch, 2. Hälfte 15. Jahrh. —
14. —, Apostel. — H. 37,5 cm. — Wie Nr. 13.
- *15. —, Bischof. — Wie Nr. 13.
16. München, Nat.-Mus. Nr. 383. Apostel, ohne Kopf (Paulus?). — H. 25 cm. — Süddeutsch (?), um 1440.
17. —, Nr. 391. Judas Thaddaeus. — H. 30,5 cm. — Süddeutsch, gegen Mitte 15. Jahrh. — Abb. 123.
18. —, Nr. 400. Heiliger Rupert (Bischof). — H. 56,5 cm. — Bayern bzw. Alpenländer, Ende 15. Jahrh. — Abb. 16.
19. —, Nr. 404. Heiliger Bischof. — H. 47,2 cm. — S. Nr. 18. — Abb. 18.
20. Münster i. W., Landesmus. Nr. 31. Apostel. — H. 42 cm. — Aus dem Handel in Münster i. W. — Der Kopf aus Speckstein. — Westfalen, um 1450. — Abb. 116.
21. Nykoeping. Johannes d. T. — Ausstellg. Strängnäs 1910, Nr. 41. — Nordisch (?), Ende 15. Jahrh. — Abb. 139.
22. Padua, Mus. civ. Heiliger Christoph. — H. ca. 45 cm. — Kreuzigungsmeister, um 1440. — Abb. 6.
23. St. Quentin, Basilika. Heiliger Quintinus. — H. 65 cm. — S. Zeitschr. f. bild. K. 1917, S. 274ff. — Westfalen, um 1440—50. — Abb. 114.
24. Unbek. Privatbesitz, Apostel Johannes. — H. 42 cm. — Aus Slg. Aynard-Lyon (G. Petit 1913, Nr. 264). — Wie Nr. 23. — Abb. 112.
25. —, Apostel Paulus und Jacobus min. — H. 25 cm. — Aus dem Stuttgarter Kunsthandel; Teile einer Serie, die im 16. Jahrh. (Thomas und Johannes Ev.) ergänzt wurde. — Schwaben, um 1480. — Abb. 132f.
26. Herrnsheim b. Worms, 2 Apostel. — H. ca. 50 cm. — Haustabernakel; zwischen den Statuetten eine Madonna, Holz, bemalt, Anf. 16. Jahrh. — Mittelrhein, um 1470. —

c) Einzelfiguren weiblicher Heiliger

1. Achdorf (B.-A. Landshut), Alte Pfarrkirche. Heilige Margarete. — H. 50 cm. — K.-D. IV, Niederbayern 2, S. 15. — Süddeutsch, um 1440. —
2. Unbek. Privatbesitz. Heilige Elisabeth. — H. 23 cm. — Früher Slg. Kuppelmayr (Helbing 1896, N. 769). Aus Eichstätt. — Süddeutsch (?), um 1440. —
3. Glanzhammer (Schweden), Kirche. Heilige Katharina. — H. ca. 50 cm. — Vgl. I, 6. — Norddeutsch (?), um 1450.
4. München, Nat.-Mus. Nr. 394. Heilige Katharina. — H. 19,5 cm. — Vgl. I, 10. — Oberrhein (?), um 1470. — Abb. 25.
5. —, Nr. 390. Maria (Magdalena?) mit Salbgefäß. — H. 37,4 cm. — Vgl. XVIII, 6 u. a. — Bayern bzw. Alpenländer, 2. Hälfte 15. Jahrh. — Abb. 134.
6. Budapest, Museum (Fürstl. Esterhazysch. Fideikom.). — H. 24 cm. — Weibliche Heilige bzw. Madonna (das Kind abgebrochen?). — Mitteilung Dr. Meller. — Schwäbisch, um 1480.

XXXIV. Sitzfiguren, Gruppen, Reliefs von Heiligen

1. Berlin, Graf Harrach. Sitzender Evangelist. — H. 30 cm. — Westfalen, gegen Mitte 15. Jahrh. — Abb. 140.
2. Erfurt, Severikirche. Heiliger Michael. Relief. 170:130 cm. — S. Overmann, Nr. 121. — Sachsen, um 1467. — Abb. 13.



Abb. 139



Abb. 140



Abb. 141

3. Frankfurt a. M., Slg. Fuld. Maria Aegyptiaca. Relief. — 32:16 cm. — Früher München, Slg. Greb (Helbing 1918) Nr. 1343. — Süddeutsch, um 1470. — Abb. 77.
4. Unbek. Privatbesitz, Hieronymus mit dem Löwen. — H. ca. 21 cm. — Süddeutsch, um 1470. — Abb. 21.
5. Frankfurt a. M., Slg. Fuld. Desgl. — H. 38 cm. — Aus Dieburg (Privatbes.), dann Slg. Lelong (G. Petit 1902, Nr. 147), Slg. Aynard (s. o.) Nr. 278. — S. Hessenkunst, a. a. O. — Tilman Riemenschneider. — Abb. 20.
6. London, Brit. Mus. (erw. 1853). Knaufartiges Stück mit Relief des Heiligen Christof u. a. — Letztes Drittel des 15. Jahrh.
7. Ehem. München, Slg. Greb. Desgl. mit Heiligem Stefan u. a. — S. o. I, 21.
8. Lichtental (Baden), Kloster. Begegnung des Heiligen Antonius. Relief. — H. 19 cm mit Sockel. — Süddeutsch, Ende 15. Jahrh.
9. —, Heiliger Martin mit dem Bettler. Reliefgruppe. — H. 18,7 cm. — Süddeutsch, Ende 15. Jahrh. — Abb. 136.
10. Frankfurt a. M., Histor. Mus. Desgl. — H. 30,7:27,5 cm. — Süddeutsch, um 1500. — Abb. 142.
11. München, Nat.-Mus. Nr. 401. Heiliger Georg als Drachentöter. Reliefgruppe. — H. 29 cm. — Süddeutsch, um 1500. — Abb. 138.
12. Nürnberg, Germ. Mus. Nr. 47. Desgl. — H. 31 cm. — Wie Nr. 11. — Abb. 137.



Abb. 142