

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

ABHANDLUNGEN

DER

HISTORISCHEN KLASSE

DER KÖNIGLICH BAYERISCHEN

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.

DREIUNDZWANZIGSTER BAND.

IN DER REIHE DER DENKSCHRIFTEN DER LXXVI. BAND.

MÜNCHEN 1906.

VERLAG DER K. B. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION DES G. FRANZ'SCHEN VERLAGS (J. ROTH).

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

ABHANDLUNGEN

DER

HISTORISCHEN KLASSE

DER KÖNIGLICH BAYEISCHEN

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

DREIUNDZWANZIGSTER BAND

IN DER REIHE DER GESAMTSCHRIFTEN DER KLASSE



VERLAG DER K. B. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

AKADEMISCHE BUCHDRUCKEREI VON F. STRAUB IN MÜNCHEN.

Inhalt des XXIII. Bandes.

I. Abteilung (1902—1903).

Seite

- Geschichte der Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern vom 12. bis zur Mitte des
15. Jahrhunderts. Von *Berthold Riehl*. (Mit 5 Tafeln) 1
- Kriegstagebücher aus dem ligistischen Hauptquartier 1620. Herausgegeben von
Sigmund Riezler 77

II. Abteilung (1903—1904).

- Deutschenspiegel, sogenannter Schwabenspiegel, Bertholds von Regensburg deutsche
Predigten in ihrem Verhältnisse zu einander. Von *Ludwig v. Rockinger*.
Erste Hälfte 211
- Palaeographische Forschungen von *Ludwig Traube*. Dritter Teil. Jean-Baptiste
Maugérard. Ein Beitrag zur Bibliotheksgeschichte von *Ludwig Traube* und
Rudolf Ehwald. (Mit 2 Tafeln) 301
- Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. Von *Berthold
Riehl*. (Mit 8 Tafeln) 389

III. Abteilung (1905—1906).

- Deutschenspiegel, sogenannter Schwabenspiegel, Bertholds von Regensburg deutsche
Predigten in ihrem Verhältnisse zu einander. Von *Ludwig v. Rockinger*.
Zweite Hälfte 473
- Nachtselden und Järgeld in Bayern. Im Anhang: Järgbücher des Herzogs
Ludwig im Bart von Bayern-Ingolstadt (1418 u. fgd. J.). Von *Sigmund
Riezler* 537
- Neue Untersuchungen im Gebiet der Phrygischen Felsenfassaden. Von *E. Brandenburg* 633
-



Neue Entdeckungen im Gebiet der Prähistorie von E. Haeberle 439
Wien
Tafel zu den von Haeberle (1878-1881) von den
Entdeckungen aus der Zeit in Bayern im Vergleich mit den
XVIII. Haeberle
Beschreibung in einem Aufsatze zu einer Zeit der Prähistorie
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den

III. Aufsatze (1882-1883)

Wien (XVIII. Haeberle)
Die Entdeckung der Zeit in der Prähistorie von E. Haeberle 441
Wien (XVIII. Haeberle)
Beschreibung der Prähistorie von E. Haeberle 442
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Beschreibung in einem Aufsatze zu einer Zeit der Prähistorie
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den

II. Aufsatze (1883-1884)

Wien (XVIII. Haeberle)
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Beschreibung in einem Aufsatze zu einer Zeit der Prähistorie
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Beschreibung in einem Aufsatze zu einer Zeit der Prähistorie
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den
Entdeckungen in Bayern im Vergleich mit den

I. Aufsatze (1884-1885)

Geschichte
der
Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern

vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.

Von
Berthold Riehl.

(Mit 5 Tafeln.)

Geschichte

der

Stein- und Holzplastik in Ober-Bayern

vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.

Von

Berthold Riehl.

(Mit 2 Tafeln.)

Verlag von G. F. Schöner, München.

Die hervorragende Rolle der Plastik in der deutschen Kunst des Mittelalters wurde zwar häufig anerkannt, gleichwohl aber wurde sie in deren Geschichte meist recht stiefmütterlich behandelt. Die Gründe liegen nahe. Mit Meisternamen bezeichnete Werke finden sich vor dem 14. Jahrhundert nicht und auch nach diesem Zeitpunkt äusserst selten, nur bei einer verschwindend kleinen Anzahl von Werken ist, abgesehen von den Grabsteinen, die Entstehungszeit genau angegeben, Urkunden und geschichtliche Notizen sind selten und lassen sich namentlich im früheren Mittelalter fast nie mit den erhaltenen Werken vereinigen. Es ist daher schwer einen klaren Einblick in die Lebensverhältnisse der mittelalterlichen deutschen Plastik zu gewinnen, unmöglich ist es, eine Künstlergeschichte derselben zu schreiben und wird dies auch bleiben, obgleich wir noch die Entdeckung zahlreicher werthvoller Einzelheiten aus Urkunden und anderen Quellen hoffen, namentlich für die Zeit nach der Mitte des 14. Jahrhunderts.

In erster Linie vielfach sogar ausschliesslich sind wir aus diesen Gründen für die Geschichte der mittelalterlichen Plastik auf die Denkmale angewiesen. Die Zahl dieser ist ausserordentlich gross, aber sie sind durch alle deutschen Gaue zerstreut, viele der wichtigsten befinden sich in kleinen Landkirchen, nur wenig wurde wissenschaftlich brauchbar veröffentlicht, nur einzelnes aus einem ziemlich eng begrenzten ohnehin bekannteren Kreis findet sich in Abgüssen in den seltenen Sammlungen, die auch deutscher Plastik ihr Interesse zuwenden.

Die letzten etwa fünfzehn Jahre haben zwar erfreuliche Fortschritte in der Geschichte der deutschen Plastik gebracht, aber gleichwohl stehen wir erst am Anfang einer wissenschaftlichen Behandlung derselben. Von grösserem Interesse für die mittelalterliche deutsche Plastik zeugen eine Reihe von Spezialarbeiten, die sich zunächst natürlich mit den bekannten Hauptwerken dieser Zeit beschäftigten. Das Stehenbleiben bei diesen Glanzpunkten birgt aber die grosse Gefahr in sich, diese Denkmale abgesondert zu betrachten, nicht genügend den Gesamtgang der deutschen Plastik ins Auge zu fassen, dessen Erkenntniss doch die naturgemässe Grundlage der Geschichte unserer Plastik bilden muss, den wir aber allein auf Grund möglichst vollständiger Kenntniss der Denkmale nicht mittels einer mehr oder minder willkürlichen Auswahl derselben erforschen können.

Die grosse Zahl der Denkmale erschwert ja den klaren Ueberblick, aber gerade sie ermöglicht es auch, an Stelle der bisherigen sprungweisen, abgerissenen Darstellung eine klare, organische Entwicklung zu setzen. Ebenso scheint es dem Studium der Plastik zuerst hinderlich, dass die Denkmale noch über ganz Deutschland zerstreut sind, in der That aber ist es demselben förderlich, weil allein dadurch, dass noch viele Denkmale sich

in den Gegenden befinden, in denen sie entstanden, es möglich ist, lokale Gruppen, einzelne Schulen festzustellen, denn Museen können uns hier in der Regel sehr wenig bieten, da die Herkunft der meisten Skulpturen nicht feststeht und der Werth stilistischer Vergleichung gerade hier meist äusserst fraglich ist.

Die örtliche Gruppierung ist aber darum besonders wichtig, weil sich die Kunst der Steinmetzen und Bildschnitzer während des Mittelalters in erster Linie lokal entwickelte. Anregungen vorgeschrittener, fremder Kunst schliesst dies keineswegs aus, aber dieselbe wirkt langsamer, wird selbständiger verarbeitet, als nur auf die äusserliche Aehnlichkeit einiger Hauptwerke gegründete Hypothesen behaupten, namentlich schattiert sie sich auch ausserordentlich mannigfaltig nach der örtlichen Lage und den geschichtlichen Verhältnissen der einzelnen Schulen.

Eine möglichst vollständige Kenntniss der zahlreichen, erhaltenen Werke deutscher Kunst zu gewinnen, ist das Streben unserer Aufnahmen der Kunstdenkmale. Sie förderten auch schon äusserst reiches Material zur Geschichte der deutschen Plastik und trugen entschieden wesentlich dazu bei, das Interesse an diesem Kunstzweig zu steigern. In Folge der meist ungenügenden Behandlung unserer Plastik in der bisherigen Litteratur wurde dieselbe jedoch bei einigen Aufnahmen nicht genügend berücksichtigt, einzelne zumal ältere Werke der Gothik oft nicht in ihrem eigenartigen Werthe erkannt, sehr häufig nicht genügend datiert, namentlich aber wurden meist viel zu wenig Skulpturen abgebildet, was desshalb sehr zu bedauern ist, weil das Studium der gesammten deutschen Plastik doch in erster Linie durch die Abbildungen der Inventare gefördert wird, während Erwähnung und Beschreibung im Text zunächst mehr der Lokalforschung zu gut kommt.

Mit dem Sammeln des Materials, das der Denkmal-Aufnahme obliegt, muss aber auch die geschichtliche Verarbeitung Hand in Hand gehen, um Gesichtspunkte zu gewinnen, die der weiteren Denkmalaufnahme zu statten kommen, um zu zeigen, dass und wie diese Sammlung den Grund zu einer neuen Geschichte der deutschen Plastik beziehungsweise der deutschen Kunst bilden soll.

Einen kleinen Beitrag dieser Art möchte ich im Folgenden geben, durch eine Studie über die Geschichte der Stein- und Holzplastik Oberbayerns vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, die auf Grund wiederholter Bereisung des Regierungsbezirkes und eingehender Durcharbeitung des durch die Aufnahme der Kunstdenkmale Bayerns¹⁾ gesammelten Materiales versucht das Resultat dieser Lokalstudien für die Geschichte der deutschen Kunst zu ziehen.

Die Plastik Oberbayerns wurde bisher abgesehen von der Lokalforschung nur wenig beachtet; eine grössere Rolle hat sie in der genannten Zeit auch keineswegs gespielt, vielleicht aber ist sie gerade dadurch besonders lehrreich, indem sie beweist, wie selbst in einer Gegend, die für die Geschichte der deutschen Plastik nicht im Vordergrund steht, diese Kunst schon seit dem Einsetzen der grösseren Plastik gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine reiche Thätigkeit entfaltete von dem Dome bis zum Schmuck kleiner Landkirchen, in der sich eine selbständige stetige Entwicklung vollzog, manches Originelle und auch wahrhaft Treffliches geschaffen wurde.

¹⁾ Die Kunstdenkmale Bayerns, I. Band. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern von G. von Bezold und Berthold Riehl. München.

1. Die Steinplastik der romanischen Periode.

Am 5. April 1159 zerstörte ein grosser Brand den Dom zu Freising,¹⁾ dessen Neubau im folgenden Jahr Bischof Albert begann, den Schluss dieses Baues bezeichnet wohl die Weihe von 1205, während die Jahreszahl 1161, die sich an der rechten Portalmauer erhalten, es wahrscheinlich macht, dass der Bau damals soweit fortgeschritten war. Aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts haben sich der Grundbau der dreischiffigen Pfeilerbasilika und was für die Geschichte der Plastik wichtig ist, Hauptportal und Krypta erhalten.

Der Neubau des Domes bezeichnet den Beginn eines Aufschwunges der Baukunst der Freisinger Diözese und Portal und Krypta enthalten die nachweisbar ältesten Skulpturen dieser Gegenden.

Die Plastik steht hier im Dienste der Architektur, sie wird lediglich ornamental verwertet, womit allenthalben die Entwicklung der deutschen Steinplastik einsetzt. Die Geschichte der Steinplastik der romanischen Periode hängt daher auf das innigste mit jener der Baukunst zusammen, erst mit der reicheren dekorativen Ausgestaltung dieser im 12. Jahrhundert kann sie sich bedeutender entfalten, zuerst natürlich bei hervorragenderen Kirchen, wie hier bei der Hauptkirche des Sprengels.

Die Freude an reicher Dekoration, der wir den Schmuck des Portales und der Krypta des Freisinger Domes danken, gründet in erster Linie im Kunstcharakter jener Zeit, spezielle Anregungen boten dann weiter wohl die Bauten Oberitaliens, vor allem wahrscheinlich jene Veronas.²⁾ Wenn aber auch die glänzenden oberitalienischen Façaden und deren stattliche Portale hier vielleicht speziell St. Zeno in Verona anregten so reich zu dekorieren, so ist doch die Art und Weise der Dekoration wesentlich anders.

Es ist deshalb anzunehmen, dass wir Arbeiten einheimischer Künstler haben von Steinmetzen der Bischofsstadt oder von solchen, die man aus der Nähe zu dem grossen Dombau berief; zünftige Meister werden es wohl schon in Folge des ganzen Kunstbetriebes des späteren 12. Jahrhunderts gewesen sein, übrigens weist darauf auch der Name Liutprecht hin, die Inschrift eines Meisternamens an einem Kapitäl der Krypta.

Die Frage, ob einzelne Steinmetzen vielleicht Oberitalien besucht und an seiner Kunst gelernt haben, lässt sich ganz bestimmt nicht beantworten, wahrscheinlich ist es in Folge des ganz anderartigen Ornamentcharakters nicht, und dass die Architektur hier wie anderwärts in Oberbayern auf lombardische Einflüsse weist, besagt nichts, denn in der Architektur liegen die Verhältnisse, was leider meist übersehen wird, wesentlich anders als in der Plastik.

Die für die Baugeschichte des Mittelalters so wichtigen Verbindungen zwischen Italien, Frankreich und Deutschland, wie wir sie bei den Domen besonders in den Beziehungen zu St. Peter in Rom, vor allem aber bei den Ordenskirchen treffen, erstrecken sich nemlich in erster Linie auf Plananlagen, die durch Zeichnungen oder Beschreibungen leicht zu verschicken waren, dann auf die Anwendung der Säule, die sich durch die Traditionen der

¹⁾ Abbildungen in den Kunstdenkmalen Bayerns, Tafel 39, 40, 42. Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern. München 1862, S. 155, 156, 182, 183.

²⁾ Berthold Riehl: Kunsthistorische Wanderungen durch Bayern. Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, bayerisch Schwaben, Franken und der Pfalz. München und Leipzig 1888 S. 34 ff.

Orden erklärt, durch die auch gewisse technische Gepflogenheiten besonders der Wölbung innerhalb der Orden fortlebten, zuweilen wohl dadurch unterstützt, dass ein Bauleiter eines befreundeten Klosters entsendet wurde. Dagegen war es unmöglich, die äusserst zahlreichen Maurer und Steinmetzen, die zu der nicht selten raschen Vollendung einer grossen Kirche nöthig waren, zu verschicken, man musste sich hier der am Ort oder in dessen Nähe befindlichen Kräfte bedienen.

Dies bestätigen auch die Denkmale romanischer wie gothischer Baukunst. Denn während der Plan, die Anwendung der Säule und ähnliches, daneben oft auch die Wölbertechnik meist deutlich den Zusammenhang der Ordensbauschulen erkennen lassen, ist für die Ausführung namentlich auch für das Ornament der Kunstcharakter der betreffenden Gegend in erster Linie massgebend. Er ist sogar so mächtig, dass selbst die strengen Vorschriften der Cistercienser, z. B. bei Walderbach in der Oberpfalz,¹⁾ es nicht hindern konnten, dass sich an der Kirche des 12. Jahrhunderts die Freude der Bayern an phantastischem Ornament wenigstens an einigen Kapitälern Luft machte. In der Geschichte der deutschen Plastik ist daher die lokale Entwicklung noch schärfer ausgeprägt als in der Architektur.

Der Plan des Freisinger Domes, das Tieferlegen der Schiffe, die Krypta und die Zugänge zu derselben aus dem Mittelschiff, die Anlage des Portales und der Gedanke dieses wie die Krypta mit reicher Plastik zu dekorieren, weisen auf Anregungen lombardischer Kunst, das Ornament dagegen unterscheidet sich durchweg sehr wesentlich von dieser.

In Verona zeigt das romanische Ornament sehr starke antike Elemente, ein feines Verständniss für richtiges Einpassen des Ornamentes in die Architektur, ein guter Geschmack, oft auch ausgesprochener Schönheitssinn und ein sicherer Blick auf die Wirkung des Ganzen, welche die Veroneser auszeichnen, finden sich in Freising nicht und die einzige Verwandtschaft eine gewisse Aehnlichkeit der figürlichen Plastik zwischen diesen bayerischen und den lombardischen Arbeiten gründet einfach in der gleich primitiven Stufe beider.

Der Veroneser Steinmetz, der in trefflichem Marmor arbeitet, wird eben durch eine gute Schultradition, die vielfach bis auf die Antike zurückweist, ausserordentlich gehoben, der Freisinger, der sich mit schlechtem Sandstein, Tuff und Gips plagen muss, war durchweg auf sich selbst angewiesen, höchstens besass er allgemeine Kunde von der glänzenden Kunst der Lombardei. Eleganz und Schönheit der Form, der Sinn das Dekorative richtig anzuordnen, fehlt ihm daher, wohl aber besitzt er originelle Gedanken, eine reiche Phantasie.

Es ist sehr bezeichnend, dass trotz jenes Zusammenhanges der Architektur des Freisinger Domes mit lombardischen Bauten, trotz jener allgemeinen Anregung derselben für die Dekoration des Portales und der Krypta, das Ornament dieser gar nicht oder höchstens durch ganz allgemeine Züge wie die attischen Basen auf die Antike weist oder durch fast bis zur Unkenntlichkeit verwischte Spuren, wie die Palmettenranke an der Portalarchivolte. Während nicht nur jene lombardischen Bauten, sondern auch gleichzeitige, noch mehr natürlich ältere, häufig aber sogar auch spätere romanische Bauten Deutschlands durch antike Reminiscenzen im Ornament das Nachleben der Antike und damit für Deutschland italienische oft freilich auf viel verzweigten Wegen zu uns gelangte Einflüsse beweisen, setzt sich das

¹⁾ Berthold Riehl, Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland, Sitzungsberichte der philos.-philol. und der hist. Classe der k. bayer. Akademie der Wiss. 1899, S. 360.

Ornament des Portales und der Krypta in Freising fast ausschliesslich aus Motiven zusammen, die wir germanisch nennen können, weil sie durch die phantasievolle und phantastische Art der germanischen Stämme, deren Zierkunst sie ja auch so charakteristisch zeigt, in den romanischen Stil kamen. Flechtwerk, grauses, oft ganz willkürlich aus Schnörkeln, Knollen, stilisierten Pflanzen¹⁾ und Blättern zusammengesetztes Ornament, Vögel, phantastische Thiere, groteske Menschen bilden den Schmuck der Kapitäle und einiger Basen der Krypta. Es ist ein Kind, das hier dekoriert, unbeholfen in der Form, unbekümmert um die Stelle, an die der Schmuck tritt, dünkt ihm die reichste und mannigfaltigste Zier die schönste.

Den Höhepunkt dieser Dekoration bildet der Pfeiler, der in kräftigem Relief Szenen eines Drachenkampfes darstellt. Dass man die Skulpturen dieses Pfeilers aus der germanischen Mythe zu erklären versuchte,²⁾ lag nahe, da germanischer Geist so deutlich aus dieser Dekoration spricht, gleichwohl ist dies, worauf ich schon früher hingewiesen,³⁾ unhaltbar. Liegt den Bildern ein einheitlicher symbolischer Gedanke zu Grunde, so kann es nur ein christlicher sein und zwar ist dies, wie in neuerer Zeit Goldschmidt nachgewiesen,⁴⁾ wohl der einer Psalterillustration. Für unsere Betrachtung ist diese Deutung jedoch lediglich deshalb interessant, weil dadurch, dass man religiöse Ideen in solch ornamentales Gewand kleidete, der dekorative Charakter der damaligen Plastik in ein noch schärferes Licht gesetzt wird und die Ausnützung der Psalterbilder zu solch phantastischen Dekorationsmotiven echt germanisch ist. Dem Bildhauer war es auch nicht um tiefes Erfassen der religiösen Ideen, sondern lediglich um einen wirksamen Mittelpunkt der Krypta zu thun. Die rein ornamentale Auffassung und das ungefüge Material erklären auch die derbe Ausführung, die eine gewisse Rechtfertigung auch durch das spärliche Licht der Krypta findet, bei dem nur derbere Formen zur Geltung kommen.

Seine dekorativen Absichten hat der Künstler geschickt erreicht und sehr förderlich war es für die Plastik, dass sie hier sich reich bethätigen, selbständig gestalten konnte. Die Durchbildung der einzelnen Figuren wird dagegen stark vernachlässigt und steht oft in Kontrast mit dem ornamentalen Geschick, nicht selten sind sie gut erfunden, lebendig bewegt, aber es fehlt noch das selbständige eingehendere Interesse für sie, sie sind lediglich Ornament, in das sie nicht selten auch direkt übergehen. Durchweg ist dieser Kunst mit ihren wirren phantastischen Gebilden, die Figürliches und Ornamentales willkürlich in einander flechten, etwas unreifes, kindliches eigen, aber sie zeugt von einer reichen, kraftvollen Natur, die jedoch ihre Kräfte noch nicht richtig zu gebrauchen versteht.

Dem Portal des Freisinger Domes fehlt das Tympanon, das der Plastik gewöhnlich Gelegenheit zu selbständiger figürlicher Darstellung bot. Dies erinnert daran, dass unsere Kenntniss der frühmittelalterlichen Plastik doch recht fragmentarisch ist, was wir für manche Fragen im Auge behalten müssen, auch für die Plastik des Freisinger Domes, denn sie war sicher weit reicher, als wir nach den heutigen Resten glauben. Es fehlt beispielsweise der Vorbau des Portales und da die Krypta ursprünglich vom Mittelschiff

¹⁾ Siehe z. B. den Baum an der Basis eines Pfeilers auf Tafel 39 der Kunstdenkmale Bayerns.

²⁾ Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern. S. 181 u. ff.

³⁾ Berthold Riehl: Kunsthistorische Wanderungen in Bayern, 1888, S. 35 u. ff.

⁴⁾ A. Goldschmidt: Der Albani Psalter in Hildesheim, Berlin 1895, S. 69.

aus zugänglich war, ist es nach Analogie von Wessobrunn sowie von St. Zeno in Verona sehr wahrscheinlich, dass sich über diesem Zugang eine Brüstung mit reicher Plastik erhob.

Neben dem Portal sind unter der Fortsetzung der Kapitäle drei etwa ein Drittel lebensgrosse Figuren angebracht und zwar nördlich ein Kaiser auf einem Faltstuhl mit dem Scepter in der Linken; die erklärende Inschrift lautet: „Frideric. rom. imp. august“. Neben dem Kaiser steht ein Bischof, wohl Albert, der Erbauer des Domes, den Friedrich unterstützt haben soll. Friedrichs Gattin findet sich an dem entsprechenden Platz südlich der Portales; die Ueberschrift lautet: „coniux Beatrix comitissa Burgundiae“¹⁾.

Die kleinen unbeholfenen und flüchtig ausgeführten Figürchen sind dadurch interessant, dass bei Barbarossa der Versuch eines Portraits vorliegt. Natürlich ist bei so primitiver Kunst an eine feinere Wiedergabe individueller Züge nicht zu denken, nur in den auffälligsten Aeusserlichkeiten wie in dem eigenartigen Schnitt des Vollbartes erfasst der Steinmetz das Charakteristische. Den gleichen Bart treffen wir daher auch bei dem Relief Kaiser Friedrichs im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall, bei dem Portrait desselben in einer vatikanischen Handschrift aus Kloster Schäftlarn,²⁾ sowie auf dem grossen Kaisersiegel. Die Verwandtschaft dieser Darstellungen beweist, dass wir in ihnen Portraitversuche und nicht eine typische Kaisergestalt haben und das Portrait musste zu selbständiger Naturbeobachtung anregen.

Einen interessanten Porträtversuch der ersten Hälfte oder Mitte des 13. Jahrhunderts bietet im Dom zu Freising auch der Grabstein des Otto Semoser,³⁾ des Thürstehers des 1231 gestorbenen Bischofs Gerold. Das fast lebensgrosse Relief zeigt einen Mann, dessen Tunika durch einen Gürtel zusammengehalten beinahe bis zu den beschuhten Füßen reicht und der einen etwas kürzeren Mantel übergeworfen hat, den auf der rechten Schulter eine Schliesse zusammenhält. Die Arbeit ist sehr unbeholfen, der Körper wird durch das Gewand einfach verdeckt, die Falten deuten bloss gerade Linien an, nur der Mantel zeigt durch den unter ihm verborgenen linken Arm motiviert Falten in spitzen Winkeln und die Falten am unteren Saum des Mantels lassen ein wenig Naturbeobachtung erkennen. Die linke Hand wird durch den Mantel verdeckt, die Rechte nur in den Hauptzügen gegeben, aber immerhin wird doch die Stellung des Daumens und die verschiedene Grösse der Finger richtig beachtet. Von Durchbildung des Kopfes ist keine Rede, individuelle Behandlung der Nase, Augen oder Ohren ist auf dieser Stufe unmöglich, aber der lange spitz verlaufende Vollbart will entschieden einen charakteristischen Zug wiedergeben.

Das Streben individuell zu gestalten, der Natur durch sorgfältige Beobachtung nahe zu kommen, zeigt sich so schon auf dieser primitivsten Stufe mittelalterlicher Plastik und lässt sich gerade bei den Porträts der Grabsteine in stetiger Entwicklung verfolgen.

Die mittelalterliche, deutsche Plastik will also, wie wir hier sehen und was das Folgende immer wieder bestätigen wird, von den ersten Anfängen an das Vorbild in der Natur möglichst getreu wiedergeben. Es kann dies nicht bestimmt genug betont werden, weil es so oft falsch verstanden wurde und wird. Eine bewusste Typik, ein Verlassen der

¹⁾ Ueber diese Inschriften auch: Joseph Schlecht, Sammelblatt des historischen Vereins Freising. V. Band. 1900.

²⁾ Hefner: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 2. Auflage, 1881, Nr. 85 u. 87.

³⁾ Abbildungen in den Kunstdenkmälen Bayerns, Tafel 42, und bei Hefner.

Natur zu Guusten eines durch feste Schulregeln gebildeten Schemas liegt ihr fern. Wenn uns in der mittelalterlichen Kunst manches leicht typisch erscheint, so gründet dies vor allem in unserem entwickelteren und daher so ganz anderartigem künstlerischen Sehen, das es uns schwerer macht, als wir gewöhnlich glauben, uns in die künstlerische Anschauung des Mittelalters zu versetzen. Wir sind an schärfere Kontraste gewöhnt, bleiben daher leicht an auffallenden Aehnlichkeiten, die wir gern Typik nennen, hängen und übersehen die oft versteckten individuellen Züge. Gerade sie aber sind wichtig, denn in ihnen zeigt sich die schrittweise Entwicklung, in Folge deren der Naturalismus der Renaissance nicht ein neuer Faktor unserer künstlerischen Entwicklung, sondern nur der durch neue Momente wesentlich geförderte Abschluss der äusserst konsequenten Entwicklung des Mittelalters ist. In den Keimen zu einer selbstständigen Kunst liegt einer der höchsten Reize der frühmittelalterlichen Plastik, ihre wichtigste historische Bedeutung; es ist die Kindheit der deutschen Plastik, nicht dadurch, dass wir das, was sie geschaffen, als ein Höchstes, was es nicht ist und nicht sein kann, bewundern, werden wir ihr gerecht, sondern dadurch, dass wir beobachten, was in ihr keimt und sich im weiteren Verlauf des Mittelalters kräftig entwickelt.

Von den Kirchen, die in nahem Zusammenhang mit dem Freisinger Dom entstanden, ist das Münster in Moosburg die bedeutendste.¹⁾ Der Bau, als dessen Hauptförderer durch sein Bildniss am Westportal Bischof Albert von Freising bezeichnet wird, wurde in der Hauptsache 1171—1181 ausgeführt, welcher Zeit auch das für die Geschichte der romanischen Plastik wichtige, gut erhaltene Westportal angehört. Gleich dem Freisinger Portal disponiert, aber an den Säulenschaften und Bogen reicher dekoriert, lässt es eines-theils den Zusammenhang mit Freising erkennen, zeigt aber andererseits auch, dass man nicht wiederholte, sondern frei erfand, ein weiterer Beweis für die reiche Phantasie, die sich auch hier in dem buntwechselnden Ornament ebenfalls fast durchweg germanischen Charakters gleich deutlich ausspricht wie in Freising.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass, wie Dr. Hager nachzuweisen versuchte, das Regensburger Schottenportal von Einfluss auf das des Moosburger Münsters war, dass Regensburger Steinmetzen hier arbeiteten, wie ja auch das Material aus der Regensburger Gegend stammen soll. Sind diese Beziehungen des Moosburger Portales zu Regensburg aber richtig, so tritt damit dessen Selbständigkeit nur noch klarer hervor, da es dem Regensburger Portal ebenso frei wie dem Freisinger gegenübersteht. Den ähnlichen Ornamenten, die jedoch an beiden Orten selten in gleicher Weise verwerthet sind, stehen recht erhebliche Unterschiede gegenüber und ähnliche Ornamentmotive beweisen in dieser Zeit überhaupt nicht allzuviel, da wir sie öfters an gleichzeitigen romanischen Bauten treffen, zwischen denen sicher keine direkte Verbindung besteht.

Ein charakteristisches Beispiel bietet gleich die Mittelsäule der rechten Wand des Moosburger Portales, ihr Schaft wird durch knotenartig verschlungene Taue dekoriert, das Gleiche begegnet uns an einer Säule im Kreuzgange von St. Zeno bei Reichenhall, deren Kapitäl Akanthus und Volutenmotive schmücken und die an lombardische Kunst erinnert, wo sich dieses Dekorationsmotiv häufig findet.²⁾ Ist zwischen diesen Denkmälern ein all-

¹⁾ Abbildungen in den Kunstdenkmälern, Tafel 49. Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 180. — Hager: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1899 Nr. 71.

²⁾ z. B.: D'Agincourt: Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architektur, Taf. 68 Nr. 27, 28.

gemeiner Zusammenhang noch leicht erklärlich, so wird dies schon schwieriger, wenn wir wesentlich die gleiche Dekoration bei einer Säule aus der Franziskanerkirche in Würzburg begegnen¹⁾ und wenn wir sie in Neumarkt bei Merseburg an dem kleinen Portal, das in das Querschiff der Friedhofkapelle führt, wieder treffen, so beweist dies doch nur, dass gleiche Dekorationsmotive keinen zwingenden Beleg für direkten Zusammenhang bieten.

Das Interessanteste für die Geschichte der Plastik ist am Moosburger Portal das Tympanon. In der Mitte desselben thront Christus in der Linken das Evangelium, die Rechte segnend erhoben. Zur Rechten Christi steht, den Kopf ihm fast im Profil zuwendend, Maria die Linke erhoben, die Rechte auf die Brust legend. Weiter links kniet ebenfalls Christus zugewendet Kaiser Heinrich der Heilige, der mit beiden Händen das erhobene Schwert vor sich hält. Zur Linken Christi steht von vorne gesehen der hl. Kastulus, mit der Rechten seinen Mantel, in der Linken die Palme des Märtyrers haltend, in der rechten Ecke kniet Bischof Albert von Freising, der Christus das Modell des Münsters darreicht. Der figürlichen Plastik fiel also hier, wie häufig im Tympanon, eine selbständigere Aufgabe zu, wenn auch im Zusammenhang mit dem Portal ihre Stellung eine dekorative blieb.

Die Skulpturen sind für das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts gute Arbeiten, dass sie noch sehr befangen und das Figürliche erheblich hinter dem Ornamentalen zurücksteht, kann damals nicht überraschen und die weite Entfernung vom Beschauer, sowie die dekorative Stellung der Skulpturen begünstigten noch die Flüchtigkeit der Arbeit. Es ist eine primitive Kunst, die Proportionen sind vergriffen, es fehlt jede Durchbildung der Köpfe wie der Extremitäten und auch der Falten, erfreulich aber ist doch ein gewisses Regen frischen Lebens als erster Ansatz zur freieren Kunst.

Die Köpfe zeigen immerhin eine gewisse Mannigfaltigkeit, von typischem Wiederholen ist keine Rede. Die Figuren stehen nicht steif neben einander, sondern treten, abgesehen vom hl. Kastulus, wo dies offenbar nicht gelang, in lebendige Beziehung zu Christus, dem Mittelpunkt des Ganzen. Die Falten sind nur durch die einfachsten Hauptlinien angedeutet, durch diese aber doch leidlich charakterisiert, der Künstler nimmt sogar, wenn auch zuweilen etwas missverstanden, einige Rücksicht auf den Körper unter dem Gewande, wie besonders bei Maria. Die Hände, ja selbst die Füße lassen in ihrer im allgemeinen richtigen Stellung eine gewisse aber äusserst beschränkte Naturbeobachtung erkennen.

Diese Skulpturen sind sicher Arbeiten einheimischer Steinmetzen, deren Können langsam aber stetig fortschreitet, Einflüsse überlegener fremder Kunst, die Stil oder Auffassung massgebend bestimmten, lassen sich nicht nachweisen. Dr. Georg Hager versucht eine Verwandtschaft dieser Figuren mit etwa gleichzeitigen Regensburger Arbeiten nachzuweisen, namentlich mit den beiden Figuren am Portal der alten Kapelle, aber die gleiche Behandlung der Augen, einzelner Falten und ähnliches erklärt sich einfach aus der gleichen Entwicklungsstufe der Regensburger Figuren und des Moosburger Meisters, dessen Arbeit übrigens erheblich besser ist. Mit den figürlichen Arbeiten am Schottenportal liegt dagegen keine Verwandtschaft vor, wie auch Hager betont. Die Beziehungen zu Regensburg sind ja, wie schon bemerkt, im allgemeinen sehr wahrscheinlich und die Stadt, die ein grösseres künstlerisches Leben besass, deren Bildhauer gutes Material zur Verfügung stand,

¹⁾ Jetzt im bayerischen Nationalmuseum, Katalog, Band V Nr. 18. Vergleiche auch die Würzburger Säulen bei Dehio und Bezold, Kirchliche Baukunst, Tafel 298.

mag auf das Moosburger Portal günstig gewirkt haben, aber Regensburg ist nur die Hauptstadt derselben Stammesschule, der Einfluss fremder Kunst könnte hier also höchstens indirekt sich geltend machen.

Bei romanischer Plastik dachte man und denkt besonders heute wieder gern an byzantinische Einflüsse und durch das Λ und ω neben Christus, sowie durch die auffällige Bezeichnung der Maria als Theotokos scheint diese Annahme hier eine besondere Stütze zu erhalten. Aber wie soll der Steinmetz in Moosburg oder auch in Regensburg massgebenden Einfluss byzantinischer Kunst erfahren haben? Wie kann überhaupt die byzantinische Kunst, die keine derartige Plastik besass, unsere Bildhauer gefördert haben? Man kann doch nur da geben, wo man selbst etwas hat. Man erwidert: durch die Kleinplastik. Der Stil der monumentalen Plastik kann sich aber unmöglich dadurch bilden, dass man Werke der Kleinplastik vergrössert. Und was ist denn an den gesammten Skulpturen in Freising, Moosburg oder auch in der Donaugegend byzantinisch? Nicht das Geringste; ihr Leben und ihr Charakter sind vielmehr von der byzantinischen Kunst so verschieden wie nur möglich. Als einziges bleibt der lehrende oder segnende Christus mit dem Evangelium, der ja aber auch nicht byzantinisch ist, sondern auf die Antike zurückgeht, aus ihr in die altchristliche Kunst kommt und mit dieser in der karolingischen Periode ja schon in den irischen Miniaturen nach dem Norden, speziell auch nach Deutschland gebracht worden war. Wer alterthümlich steif kurzweg für byzantinisch hält, wird deshalb byzantinischen Einfluss schon in der naturgemäss noch befangeneren Steinplastik der Mitte des 11. Jahrhunderts sehen, welche die Portalfiguren von St. Emeram in Regensburg so charakteristisch vertreten, aber auch hier ist er zurückzuweisen.¹⁾ Auf die bayerische, wie übrigens auf die gesamte grössere deutsche Plastik in Stein und, wie wir noch sehen werden, auch in Holz besass Byzanz keinen den Stil oder den geschichtlichen Gang irgend massgebend bestimmenden Einfluss, so wenig wie auf die gleichzeitige Architektur. Das Steife allein, die ängstliche Art des streng archaischen Stiles führte zu der früher ja auch in der Architektur so viel missbrauchten Bezeichnung byzantinisch, man kann aber auch ohne Byzanz steif sein und aus ganz anderen Gründen.

Mit dem Freisinger Dom stehen architekturgeschichtlich in nahem Zusammenhang die Kirchen von Immünster aus der Frühzeit des 13. Jahrhunderts und Isen aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts. Die Plastik von Immünster²⁾ ging bis auf einige unbedeutende Fragmente verloren, von Isen dagegen hat sich das Portal der Stiftskirche erhalten. An den Wandvorsprüngen desselben sind phantastische, tragende Männer angebracht, an zwei Säulen Köpfe, sonst nur Ornament, das Tympanon, von ähnlichem Ornament wie in Freising umrahmt, zeigt eine höchst unbeholfene Relieffigur des lehrenden Christus, unter dessen Füssen sich Schlange und Basilisk winden.

Von den kleinen Landkirchen der Freisinger Diözese aus der Zeit um 1200 besitzen nur die Portale zu Oberneuching und Wartenberg plastischen Schmuck. In dem Tympanon in Oberneuching, das einfaches Rankenwerk ähnlich dem an den Archivolten zu Freising und Isen umzieht, sehen wir in flachem Relief das ganz primitive Brustbild

¹⁾ Berthold Riehl: Skizze der Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande. Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins, 1890.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 123.

des segnenden Christus mit dem Buch in der Rechten,¹⁾ in dem zu Wartenberg dagegen ein Relief,²⁾ das einen Baum darstellt, gegen den Löwe und Drache ankämpfen. Die Thiere des Wartenberger Tympanons sind gut gebildet und lebendig bewegt, der Löwe erhebt die rechte Vordertatze gegen den Baum, der Drache züngelt zu ihm empor. Bedeutend sind diese Skulpturen nicht, aber erfreulich durch die Thatsache, dass sie wie auch die schlichten Friese und Lisenen unserer Landkirchen stets frische Erfindung zeigen.

In dem Freisinger Sprengel fördert der Dom die Kunst der Diöcese bis zu dem bescheidenen Schmuck kleiner Dorfkirchen, auf anderem Wege sehen wir im Donauthal, von dem ja bei Ingolstadt ein kleines Stück zu Oberbayern gehört, die Kunst breitere Wurzeln im Lande fassen.

Auf seinen Besitzungen in der Donaugegend hatte Otto der Heilige von Bamberg eine Reihe von Klöstern gegründet oder neu organisiert und mit Mönchen der Hirsauer Kongregation besetzt. Mit den stattlichen Kirchen dieser Klöster entstanden hier die ersten monumentalen Kunstwerke und an die Klosterkirchen schlossen sich kleinere Dorfkirchen, die wohl oft von den Bauleuten des Klosters ausgeführt, ein erfreuliches Zeugniß der volksthümlichen Bestrebungen der Hirsauer Kongregation bilden.³⁾

In Oberbayern gehörte das Kloster Münchsmünster zu dieser Gruppe und nahe bei diesem liegt Kloster Biburg in Niederbayern, das 1125—1133 als eine der bedeutendsten Stiftungen Otto's entstand. An diese grossen mit reicher Plastik gezierten Klosterkirchen schliessen sich kleinere an Gögging in Niederbayern, Ainau, Tolbath, Weissendorf und Pförring in Oberbayern gleichfalls mit reicher und für solch kleine Bauten überraschend guter Plastik, während die äusserst bescheidenen Skulpturen einiger unbedeutender Landkirchen ein letzter Ausklang der künstlerischen Anregungen dieser Klöster sind.⁴⁾

Das Kloster Münchsmünster war durch Herzog Heinrich IX. von Bayern (1120—1126) und Diepold von Vohburg erneuert worden und kam an Bamberg, Otto der Heilige wurde in dessen Besitz 1133 und den 6. Juni 1134 bestätigt. Erhalten hat sich von dem plastischen Schmuck der Kirche das Portal, das 1820 in die Umfassungsmauer des Landshuter Friedhofes eingesetzt wurde und über dessen Umrahmung uns ein Stich aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts Aufschluss giebt (Tafel 1);⁵⁾ ferner sind noch einige Fragmente vorhanden, die ich an einem Bauernhause in Münchsmünster eingemauert fand und die später vom bayerischen Nationalmuseum erworben wurden. Es sind dies zwei Thürbalken, der eine mit schlichtem Kreuz, der andere mit dem aus den Wolken ragenden Brustbild des lehrenden

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1279.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1303 u. Tafel 196.

³⁾ Berthold Riehl: Beiträge zur Geschichte der romanischen Baukunst im bayerischen Donauthal. Repertorium für Kunstwissenschaft, XIV. Band.

⁴⁾ Klein-Mehring mit romanischem Portal an der Südseite und Kämpfern am Chorbogen; Manching mit einem romanischen Kopf und zwei Löwen in Flachrelief an der Sakristei; Niederstimm, einfaches romanisches Portal und Gross-Mehring, das ein romanisches Portal mit profilierten Kämpfern und eine Archivolte mit Flechtwerkmotiven besitzt. Siehe Kunstdenkmale Bayerns, S. 82, 84, 85 u. 80.

⁵⁾ Anton Nagel: Notitiae origines domus boicae illustrantes, 1804, S. 26.

Christus und Sonne und Mond, die Scheibe des letzteren von einer Halbfigur gehalten, vor ornamentiertem Grund, sowie vier Köpfe, aus denen Ornament hervorwächst, von einem Bogen und zwei Basen Fragmente mit Drachen.

Diese im Ornamentalen recht hübschen Reste tragen den Charakter des 12. Jahrhunderts, ebenso das Portal und dessen Rahmen, auch der Vergleich mit Biburg und der Zusammenhang mit der ganzen hauptsächlich durch Otto von Bamberg hervorgerufenen Baubewegung der Klöster dieser Gegend machen diese Entstehungszeit höchst wahrscheinlich. Wir haben daher in dem Portal von Münchsmünster wohl, wie dies bei Biburg ja sicher ist, einen Vorläufer des Regensburger Schottenportales, das nicht den Ausgang dieser Dekoration bildet, sondern aus dieser Kunst des bayerischen Donauthales herauswächst, ihren Höhepunkt bedeutet.

Das dreifach gestufte Portal von Münchsmünster hat als Kapitäle der drei Säulenpaare stets zwei Köpfe, an den Eckvorsprüngen jedesmal einen, an der Vorderlisene aber drei, so dass im Ganzen zwölf Köpfe auf jeder Seite angebracht sind. Diese Köpfe sind zwar ganz primitiv, aber doch sorgfältig ausgeführt, einige haben Bärte. Ein feiner tauartig geflochtener Streifen an der linken Wand wiederholt mit den Bärten verflochten, trennt die Köpfe von den Säulen und Wandvorsprüngen, über ihnen läuft ein schmales Band mit schematisch wiederholtem Laubwerk, ähnlich jenem an der Archivolte des Freisinger Portales. Das Tympanon, das jetzt fehlt, zeigte nach dem Stich bei Nagel das Lamm mit der Kreuzfahne, Sonne und Mond und wurde durch ein Ornament, das jenem über den Köpfen gleich, umrahmt.

Ueber dem Scheitel des Portales stand auf einem grossen bärtigen Kopf ein Crucifix im Charakter des 12. Jahrhunderts, rechts und links von diesem Kopf war ein menschlicher Kopf angebracht, dann links ein Adlerkopf, rechts ein Thier, das ein kleineres verschlingt, diese erinnern an ähnliche Skulpturen in Tolbath, Weissendorf und Ainau. Weiter aussen sind rechts und links Löwen, die sich in den Schwanz beissen, darüber zieht sich ein einfacher Ornamentstreifen und über diesem sehen wir rechts und links vom Gekreuzigten folgende Reliefs: Eine Eier legende Henne, ein Mann mit Fischleib, ein bärtiger Mann, ein Adler, ein zweiter Adler, ein Mann mit zwei Köpfen, der gegen zwei Unthiere kämpft, ein Steinbock, ein Seeweibchen. Ein darüber laufender Streifen zeigt nur Ornament bis auf das äusserste Feld rechts, wo ein Bauer mit seinem Leiterwagen dargestellt ist.

Diese Umgebung des Portales umrahmt ein kräftiger, auf Köpfen aufsitzender Ornamentstreifen, ausserhalb dessen sind rechts ein paar Thiere und Ornament angebracht. An den Säulenansätzen links unten sehen wir auf der Abbildung noch Menschenköpfe und einen Hund, die sich nicht erhalten haben.

Nördlich von Münchsmünster liegt die kleine Kirche von Pförring.¹⁾ Wir finden hier in einem späteren Portal der Kirchhofmauer zwei zierliche romanische Säulen mit feinem Ornament, im Tympanon des Nordportales das Lamm mit Fahne und Trauben, in dem eines einfachen Südportales ein Kreuz zwischen zwei Sternen, ferner einen bärtigen Kopf über den Seitenapsiden, deren Rundbogenfries auf kleinen Kapitälchen und stets wechselnden Frätzen aufsitzt, Arbeiten des 12., vielleicht auch des beginnenden 13. Jahrhunderts.

¹⁾ Kunsdenkmale Bayerns, S. 88.

Bedeutender ist diese Apsidendekoration an den beiden etwas nördlich gelegenen Kirchen von Tolbath und Weissendorf,¹⁾ kleinen Bauten der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die in nahem Zusammenhang mit Münchsmünster und Biburg entstanden, von welch letzterem der Rundbogenfries der Hauptapsis ebenfalls auf Köpfen von Menschen und Thieren sitzt, von denen wir an der Apsis zu Weissendorf 22, an der zu Tolbath 13 treffen.

Diese Köpfe, die offenbar keine symbolische Bedeutung besitzen, sind ein beredtes Zeugniß der unbefangenen Freude der frühmittelalterlichen Kunst an der Natur, der sie keineswegs, wie man oft glaubt, ablehnend gegenübersteht. Wir sehen da ernste männliche Köpfe, davon einen mit einem Helm, einen andern mit einer Krone geschmückt, während andere als Ausdruck frischen Humors sich zu Fratzen verzerren, dann aber sind auch und zwar wiederholt trefflich charakterisiert Thierköpfe angebracht, wie der eines Bären, eines Ebers, Stiers, von Lux, Widder, Reh, Hase und Adler.

In Tolbath ist noch im Tympanon das Relief mit den Brustbildern des segnenden Christus und zweier bartloser Männer mit Büchern zu erwähnen, sowie zwei an der Westseite eingemauerte Figuren, in Weissendorf Säulen mit grotesk gezierten Kapitälern und einer Basis mit Adlerköpfen, sowie ein Portal mit hübschem Flechtwerk an der Archivolte und auf den Kapitälern liegenden Löwen. Trotz des deutlichen Zusammenhanges der Baugruppe finden sich an diesen Portalen keine Wiederholungen, sondern in Anlage und Details sind sie stets neu erfunden, wie auch das der südlich von Münchsmünster gelegenen Kirche zu Ainau.

An der kleinen Kirche zu Ainau,²⁾ einem höchst reizvollen Beispiel dieser stets originellen und phantasiereichen Kunst, haben sich die Skulpturen des Portales und der Apsis gut erhalten und beweisen einige Fragmente, dass die Kirche einst sogar noch reicheren plastischen Schmuck besass.³⁾

Das Portal wird, was an Münchsmünster erinnert, durch einen rechteckigen Rahmen eingefasst, den zwei Halbsäulen tragen, in der Mitte thront über dieser Einfassung Christus mit der segnend erhobenen Rechten und dem Evangelium in der Linken. Die Figur ist schon wegen ihres hohen Standortes flüchtig dekorativ, aber doch ganz lebendig behandelt.

Das Portal ist zweifach gestuft, der erste Wandvorsprung ausgekehlt. Diese Kehle ist sehr originell dekoriert. Unten neben ihr ist links und rechts das Brustbild eines Mönches angebracht und in ihr ein Thierkopf (der links ist ausgebrochen). Dann folgen in der Hohlkehle verschieden geformte, theilweise recht hübsch ornamentierte Knöpfe, in der rechten Kehle ist an deren Stelle einmal ein kriechendes (sehr beschädigtes) Thier und ein gleich jenen Mönchsköpfen ganz fein ausgeführter Kopf gesetzt. In der zweiten Stufe stehen zwei Halbsäulen mit verschiedenem Ornament an den Würfelkapitälern und einem Menschenkopf an deren freistehender Ecke.

Besonderes Interesse beansprucht das Tympanon mit dem Brustbild eines bärtigen Mannes, der in einem Tuch vier kleine Figürchen hält. Es sind dies wohl die Seelen der Gerechten in Abrahams Schoss, wie wir sie auch in der Miniatur eines Breviariums des

¹⁾ Publikation von Panzer im Oberbayerischen Archiv, V, 314 u. ff., Tafel 5–8. Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 17. Abgüsse der Konsolen im bayerischen Nationalmuseum.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 108 und Tafel 18. — Oberbayerisches Archiv, XXXVIII, S. 50 ff.

³⁾ Am Thurm ist ein Thier eingemauert, am Westgiebel eine Figur und ein Relief mit zwei Thieren, an der Westwand der Sakristei steht aussen der Rumpf einer geschickt gearbeiteten, sitzenden Figur, die ein Kreuz hält.

12. Jahrhunderts im bayerischen Nationalmuseum finden¹⁾ und an dem Relief eines Portal-Kapitäles des 12. Jahrhunderts zu Mallersdorf in Niederbayern, sowie als Holzfigur des 14. Jahrhunderts im bayerischen Nationalmuseum.²⁾ Den Grund hinter dieser Figur füllen zwei romanische Ornamentblätter, ein aus Knöpfen zusammengesetzter Bogen umrahmt dieses Brustbild. Neben dem Ansatz dieses Bogens sitzt rechts wie links auf einem Kopf ein bärtiger Mann, dann folgen um jenen Bogen drei Halbfiguren, von denen zwei wie Engel einer wie ein Mönch aussehen. Auch der Grund dieses das Tympanon umschliessenden Bogens zeigt romanisches Blattwerk.

Diese reiche Portaldekoration genügt dem Bildhauer aber noch keineswegs, offenbar rein aus Freude an plastischem Schmuck setzt er rechts neben das Portal noch ein Relief des Einzuges Christi in Jerusalem;³⁾ Christus mit der Rechten segnend reitet auf dem Esel zwei Männern entgegen, die ihre Kleider auf den Boden legen, links, hinter diesen, steht ein Baum, in dem ein Mann sitzt und Zweige abreisst, weiter links folgt ein aus Quadern wohlgefügtes Gebäude, das Jerusalem andeuten soll, eine Frau mit einem nackten Knaben schreitet aus demselben Christus entgegen.

Der Schmuck der Apsis zeigt dieselbe Schule wie Tolbath und Weissendorf. Er besitzt drei Blendarkaden, deren Rundbogen auf Konsolen sitzen, die Thier- und Menschenköpfe und einmal eine ornamentierte Konsole bilden. Wir sehen da einen hübschen bärtigen Kopf mit einer Krone, drei bartlose, männliche Köpfe, ferner den Kopf eines Stiers, eines Widders und eines Hasen.

Ueberall von dem Tympanon und dem Einzug Christi in Jerusalem bis zu den so verschieden gebildeten Knöpfen in der Hohlkehle des Portales zeigt sich frisches Erfinden und das Streben lebendig und damit naturwahr zu gestalten und zwar nicht nur in der Gesamtd Dekoration, sondern es spricht dies auch aus jeder einzelnen Figur, aus jedem Kopfe. Von Wiederholung, Typik oder gar Schematisieren ist nicht leicht eine Kunst weiter entfernt, als diese mit ihren frischen, fröhlichen Einfällen. Natürlich sind theils durch die dekorative Stellung, theils dadurch, dass diese Kunst eben noch mit den ersten Voraussetzungen plastischen Schaffens ringen muss, die Figuren noch derb und fehlerhaft, die Hände roh, die Augen klotzig, von Durchbildung ist wenig die Rede. Manchmal aber, wie bei den Ohren Abrahams, in der verschiedenen Behandlung der Haare, in den charaktervollen Köpfen der Apsis zeigt der tüchtige Steinmetz doch überraschend gute Naturbeobachtung, auch in der Bewegung des schreitenden Esels, auf dem Christus reitet, in dem nackten Knaben, den ihm die Frau entgegenführt, sieht man das frische Regem und Streben einer jugendlichen, hoffnungsreichen Kunst.

Von den Portalen des 12. Jahrhunderts in der Donaugegnd, sowie von jenen der Freisinger Gruppe unterscheidet sich nicht unwesentlich das von St. Zeno bei Reichenhall.⁴⁾ Es ist zwar gleich den grösseren jener Gruppen disponiert, aber der schichtenweise

1) V. Band des Kataloges, Nr. 302.

2) VI. Band des Kataloges, Nr. 457.

3) Abbildung, Kunstdenkmale Bayerns, S. 144.

4) Abbildung bei B. Riehl, Kunsthistorische Wanderungen durch Bayern. München und Leipzig 1888, S. 16. — Abgüsse im bayerischen Nationalmuseum, Katalog, Band V, Nr. 403—407, 432—436.

Wechsel des Marmors und die stattlichen, gut stilisierten, stark bewegten, originellen Löwen, die ins Profil gestellt Säulen auf ihrem Rücken tragen,¹⁾ welche den flachen Wandvorsprung vor der Archivolte stützen, erinnern weit bestimmter an lombardische Einflüsse, die sich in dieser Gegend, die wir nach ihrem künstlerischen Mittelpunkt als die Salzburgs bezeichnen, besonders stark geltend machen.

Einen weiteren Gegensatz zu jenen Portalen bilden bei dem von St. Zeno die glatten Säulenschäfte mit regelmässigem Wechsel achteckiger und runder Form und die Kapitäle mit einfachem Blattwerk. Sie zeigen, dass in der ersten Hälfte oder gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts, als dies Portal entstand, an Stelle jener willkürlichen, das Ganze überspinnenden Dekoration des 12. Jahrhunderts allmählich einfacherer, streng ornamentaler Schmuck tritt, während die figürliche Plastik auf einzelne Punkte beschränkt wird, wo sie sich dann aber freier und bedeutender entfalten kann. Ein Nachklang jener älteren Dekoration sind hier an dem einen Träger des Thürbalkens zwei Vögel, an dem andern zwei drachenartige Thiere, sowie die Thiere und Figürchen im Rankenwerk auf dem Thürbalken selbst.

Im Tympanon des Portales von St. Zeno thront Maria, ganz von vorne gesehen, auf einem Faltstuhl mit zwei Thierköpfen. In der Rechten hält Maria einen Apfel, in der Linken das Kind, zu ihrer Verehrung nahen sich zwei Bischöfe, wohl St. Ruppert und St. Zeno. Einen leisen Fortschritt gegenüber dem 12. Jahrhundert zeigt die etwas besser verstandene Form, wie z. B. der Kopf, auch die Ohren des einen Bischofs leidlich gut gebildet sind, auch seine Rechte lässt durch die Art, wie sie das Buch hält, etwas mehr Naturbeobachtung erkennen. Die Falten sind ein wenig freier, ein wesentlicher Fortschritt aber liegt in dem Versuch, die Figuren zu beleben, indem das Kind in's Profil gedreht wird, das linke Bein ausstreckt, das rechte dagegen anzieht, in der Linken das Buch hält, mit der Rechten nach dem Apfel greift; vor allem aber ist für die Zunahme des Lebens in den Figuren interessant, dass der Künstler die Bischöfe in dem Augenblicke darzustellen versucht, wie sie sich vor Maria auf das Knie niederlassen wollen, freilich gelingt ihm das schwere Problem nicht sonderlich, so dass es mehr aussieht, als stürmten die beiden auf Maria zu.

Neben diesem Portal sind zwei ausserordentlich unbeholfene Reliefs eingelassen, die wohl noch von dem ersten Bau der Kirche zwischen 1126 und 1150 stammen. Das eine stellt den Sündenfall dar, Adam und Eva mit Feigenblättern, sowie Gott Vater, in dem zweiten vermuthete man²⁾ als Pendant die Erlösung; wir sehen hier ein Mädchen, einen Engel und einen Drachen, dessen Rachen zwei Hände aufreissen, also wahrscheinlich eine der zahlreichen Anspielungen auf den Kampf gegen die Sünde.

¹⁾ Aus St. Zeno bei Reichenhall stammen auch zwei Portallöwen im bayerischen Nationalmuseum Katalog, Band V, Nr. 110 u. 111, die ins Profil gestellt an einer Thürwand eingelassen waren und dem 12. Jahrhundert angehören. 110 hält zwischen den Tatzen einen bärtigen Mann, 111 hat einen solchen im Maul. Die Ausführung ist ziemlich derb, jedoch sind die beiden wohl zusammengehörigen Löwen im Einzelnen sehr verschieden. Ganz anders ist daselbst ein Löwe aus rothem Marmor (Nr. 112), ebenfalls aus St. Zeno. Er ist sicher stilisiert, sehr gewandt und in auffällig grossem Zug durchgeführt und gehört wohl in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Da er auf beiden Seiten gleich sorgfältig gearbeitet ist, lag er als Träger einer Säule des Portalvorbaues wohl frei wie in Verona am Dom und bei St. Zeno.

²⁾ Katalog des bayerischen Nationalmuseums, Band V, Nr. 407.

Die Reliefs, die weit unter den Tympanon-Skulpturen stehen, sind in jeder Beziehung geradezu kindliche Arbeiten, als solche aber für die selbständige Entwicklung unserer Plastik aus den primitivsten Anfängen doch nicht ganz uninteressant. Bei ganz unverständenen Formen zeigen sie durchweg reine Vorderansicht. Wichtig ist, dass von irgend welcher Art von Typik absolut keine Rede ist und dass trotz aller Unbeholfenheit die Bewegung Gott Vaters, der seinen langen Bart nachdenklich mit der Rechten streicht, jedenfalls ein origineller und recht lebendiger Zug ist.

Der bescheidene Kreuzgang von St. Zeno geht in der Anlage wohl noch auf den Bau des 12. Jahrhunderts zurück, dagegen weisen die übrigens recht unbedeutenden Ornamente auf die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts und lassen ihn hierin nur als Ableger des weit interessanteren in Berchtesgaden erscheinen. Kapitäle und Basen wechseln zwar stets in den Formen, sind aber durchweg sehr einfach, nur schlichte Blätter und allerlei Flechtwerk finden sich schlecht ausgeführt an einzelnen Kapitälern. Interessant ist die stattliche Säule, in dem Bogen durch den sich der Kreuzgang nach dem Garten öffnet, die durch die Bandverschlingungen auf dem stark verjüngten Schaft und durch ihr Kapitäl mit Akanthus und Volutenmotiven deutlich an die lombardische Kunst erinnert.

Für die Geschichte der Plastik ist daher der Kreuzgang von St. Zeno, ebenso wie die beiden Portale des 13. Jahrhunderts in demselben nicht weiter von Interesse, zumal sich in dieser Ornamentik nichts Figürliches findet, nur zwei Reliefs in der vierten Arkade des westlichen Armes sind noch zu beachten.¹⁾ Das eine derselben stellt einen Kaiser und zwar nach einer allerdings späteren Inschrift „Friedrich“ dar, also wohl da das Relief, wie erwähnt, mit anderen Darstellungen Barbarossas einen wesentlichen Zug gemein hat, Friedrich I. Es ist eine derbe Arbeit in der Art des 12. Jahrhunderts ebenso wie das daneben eingelassene Relief mit dem Fuchs, der zusieht, wie der Kranich in den Rachen des Wolfes langt, um den Knochen herauszuholen. Der Einfall als Schmuck des Kreuzganges neben das Portrait des Kaisers ein Bild aus der Thierfabel zu setzen, das übrigens, wenn auch unbeholfen, doch anschaulich erzählt in der Bewegung des Wolfes sogar lebendig ist, ist für jene Zeit bezeichnend, die auch Religiöses und Profanes in der Dekoration so unbefangen zusammenwirft, was moderne Denkweise stets so streng scheidet, gewiss meist zu streng in der Beurtheilung jener Zeit.²⁾

Für das Fortleben der phantastischen Dekoration des 12. Jahrhunderts im 13. ist der Kreuzgang in Berchtesgaden von hohem Interesse, der im Ganzen gut erhalten ein äusserst stimmungsvolles Denkmal ist.³⁾ Die Uebereinstimmung des Ornamentes im Kreuzgang mit jenem an dem Portal, das aus dem Ostarm desselben in die Kirche führt, sowie mit dem im Chor der Kirche, die erst um Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein können, beweist diese Entstehungszeit auch für den Kreuzgang. Er ist ein Spätling jener reichen

¹⁾ Abgüsse im bayerischen Nationalmuseum, Katalog, Band V, Nr. 401 u. 402.

²⁾ Im Kreuzgang von St. Zeno wurde auch ein Tympanon des 13. Jahrhunderts untergebracht, das von der abgebrochenen Peter- und Paulskirche in Reichenhall stammen soll, es stellt den lehrenden Christus dar, der das offene Buch auf das linke Knie stützt, die Rechte segnend erhoben hat, rechts und links knien ihm im Profil zugewendet zwei männliche Heilige. Leider ist die tüchtige Arbeit zu sehr beschädigt, um eingehendere stilistische Betrachtung zuzulassen.

³⁾ Abbildungen in den Abhandlungen der historischen Classe der bayerischen Akademie, V. Band, 1849. Abh. d. III. Cl. d. k. Ak. d. Wiss. XXIII. Bd. I. Abth.

Kunst mit ihrer ungezügelter Phantasie, die sich schon darin zeigt, dass gleich der Freisinger Krypta, an die man hier häufig erinnert wird, Basen und Fussgestelle wie auch Kämpfer von verschiedenster Form sind, dass die Pfeiler- und Säulenschäfte, die einfach oder gekuppelt angeordnet werden, bald vier- bald achteckig, bald rund, bald gar verschiedenartig gedreht sind.

Aeusserst mannigfaltig ist die Form der Kapitäle, die gleich den Kämpfern wiederholt mit allerlei Flechtwerk und mit Blättern geschmückt werden, die zuweilen ein letztes Ausleben römischer offenbar durch die Lombardei vermittelter Formen zeigen, aber auch der Adler an den Ecken der Kapitäle, verschiedene Köpfe, ein Weib mit Fischleib finden sich, zwei Hähne, liegende Löwen und nackte Menschen schmücken Kämpfer und in den Schaft einer Säule ist das Relief eines Mannes gemeisselt und ein Harfenspieler, bei dem ein singendes Thier sitzt.

Symbolische Bedeutung darf man diesen Ornamenten sicher nicht unterschreiben, was jedoch keineswegs dagegen spricht, dass sie solchen Bildwerken früher häufig eigen war. Der Steinmetz des 13. Jahrhunderts, der mit ziemlich ungelinker Hand Aehnliches bildete, wie er anderwärts gesehen, fragte nicht mehr nach dem ursprünglichen Sinn und im Kreuzgang lag es noch näher reinornamental zu gestalten wie in der Kirche. Es ist daher auch leicht erklärlich, dass diese Ornamentik länger als in der Kirche im Kreuzgang fortlebt, wie denn auch hiefür sehr bezeichnend im Chor der Berchtesgadener Stiftskirche nur einige ganz bescheidene Köpfe in das Ornament eingeflochten sind.

Für die formale Entwicklung der Plastik besitzt der Berchtesgadener Kreuzgang, weil erst im 13. Jahrhundert entstanden, keine Bedeutung mehr, er steht hierin hinter den besseren Arbeiten der Zeit, von den besten nicht zu reden, erheblich zurück. Ein gar prächtiges Denkmal aber ist er durch seinen Phantasie Reichthum, durch das unbefangene, naive künstlerische Schaffen, für das auch die bekannten Portallöwen bezeichnend sind, deren wir hier noch drei treffen, von denen nie einer dem andern gleich gebildet sondern jeder selbstständig erdacht ist und von denen einer statt des üblichen Fabelthieres einen gar schönen Wildschweinkopf zwischen den Tatzen hält.

Bedeutendes hat sich von romanischer Steinplastik sonst in der von Salzburg beherrschten bayerischen Gegend nicht erhalten, die übrigen recht bescheidenen Reste von Skulpturen dieser Zeit sind lediglich wieder unter dem Gesichtspunkte interessant, dass sie zeigen, wie im späteren 12. und beginnenden 13. Jahrhundert die Kunst wichtigerer Mittelpunkte auch auf abgelegene kleine Kirchen wirkt, deren Plastik wenn auch unbeholfen ausgeführt doch meist durch selbständige Erfindung anzieht.

So sehen wir in der kleinen Kirche wohl des 12. Jahrhunderts auf dem Petersberg¹⁾ bei Flintsbach an dem Portalsockel einen Widder und einen Bären- oder Löwenkopf, an einem Säulenkapitäl des Portales zwei Vögel, sonst sehr bescheidenes aber doch durch den Formenwechsel anziehendes Ornament, hoch oben an der Westseite aber ist ein Flachrelief des hl. Petrus angebracht, das aus vier Sandsteinplatten zusammengesetzt den Heiligen sitzend darstellt, der in der Linken den Schlüssel hält mit der Rechten segnet.

Aus der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert stammt auch das Hochrelief einer Halbfigur des bärtigen Heilandes in Nussdorf,²⁾ gleicher Zeit mögen die derben jedoch nichts

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1538 u. 1643 u. ff.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1638.

weniger als typischen Brustbilder von St. Paulus und einem Bischof im Museum zu Freising angehören. Ein roher Kopf ist an dem Bogenfänger der Mittelsäule des nördlichen Thurmfensters der Kirche zu Stadlern (Bezirksamt Wasserburg) angebracht, ein kleiner romanischer Löwe aus rothem Marmor an der Kirche St. Leonhard (Bezirksamt Wasserburg), derb ausgeführtes jedoch originelles Ornament schmückt das Portal in Frauen-Chiemsee.¹⁾

Die Freisinger und die oberbayerische Donaugruppe sind, wenn auch manche ihrer Werke erst im 13. Jahrhundert entstanden, doch vor allem charakteristisch für das 12. Jahrhundert mit seiner lediglich ornamental verwertheten Steinplastik, dagegen weist das Portal von St. Zeno bei Reichenhall auf die Wandlungen hin, die mit dem 13. Jahrhundert einsetzen, deren volle Bedeutung für die Entwicklung der Plastik wir in Oberbayern aber nur in der westlichen Gruppe kennen lernen.

Von drei bedeutenderen Denkmalen der romanischen Periode sind hier namhafte Reste auf uns gekommen, nemlich Theile der Bauten des Klosters Steingaden aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die Kirche zu Altenstadt aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts und zahlreiche Fragmente eines Neubaus der Kirche zu Wessobrunn aus der 1. Hälfte und Mitte des 13. Jahrhunderts.

Steingaden ist für die Geschichte der Plastik lediglich dadurch interessant, dass die hier erhaltenen Fragmente einen ehemals reicheren plastischen Schmuck von Kirche und Kloster bezeugen und damit die wichtige Thatsache, dass wir hier im 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Kunststätte haben, die in gewissem Sinn mit Altenstadt und Wessobrunn rivalisieren konnte. Neue Gesichtspunkte für die Geschichte der Plastik dagegen vermögen die spärlichen Reste des Kreuzganges, die wenigen Details der Johannis-kapelle aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts und einige in Steingaden erhaltene Fragmente nicht zu bieten.²⁾

In der Kirche St. Michael in Altenstadt,³⁾ einem tüchtigen, gut erhaltenen Gewölbebau aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, kamen auch die dekorativen Details unverfehrt auf uns. Das Ornament ist originell erfunden, sorgfältig ausgeführt aber keineswegs immer ansprechend, es setzt sich zumeist aus Blatt- und Volutenmotiven zusammen, nur die Kapitäle der an der Hochwand des Mittelschiffes aufsteigenden Halbsäulen zeigen Drachen, Löwen und Köpfe als unbedeutende Ausklänge jener Dekorationsweise des 12. Jahrhunderts, auch der Kampf eines Mannes gegen ein drachenartiges Ungeheuer, das einen Menschen verschlingt im Tympanon des Westportales, ist für die Geschichte der Plastik nicht von Bedeutung.

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1763 u. Tafel 231.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 598 u. ff. u. Tafel 78 u. 79. Dr. Georg Hager: Die Bau- und Kunstdenkmale des Klosters Steingaden, Oberbayerisches Archiv, 48. Band, S. 124 u. ff. Aus Steingaden kam ein Tympanon-Relief in das bayerische Nationalmuseum, Katalog, V. Band, Nr. 118, das einen Engel mit einem Spruchband darstellt, auf dem wir lesen: „Janua pulsanti patet haec ve(niam) precanti.“ Das stark beschädigte Relief der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts ist besonders durch den kühnen, nicht ungeschickt gelösten Versuch merkwürdig, den Engel schwebend darzustellen.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 573 ff., Tafel 71–74.

Erhebliches Interesse für die Plastik des früheren 13. Jahrhunderts besitzt dagegen der Altenstadter Taufstein (Tafel 1). Die grosse Schale hat am oberen Rand einen einfachen Streifen mit Flechtornament und wird durch vier Halbkreisbögen gegliedert. In diesen sind vier Reliefs: Maria mit dem Kind, der Sieg des Erzengels Michael über den Drachen, Johannes der Täufer und Christus bei der Taufe im Jordan. In den Zwickeln zwischen diesen Halbkreisen sehen wir in Kreisen, die jene Halbkreise durchschneiden, die vier Evangelistensymbole. Unter den Halbkreisen sind durch Köpfe, aus denen Wasser fliesst, die vier Paradiesflüsse angedeutet.

Das Ornamentale ist an dem Taufstein so einfach wie möglich, das ganze Interesse wird dem Figürlichen zugewendet. Die Reliefs sind noch sehr befangen und entbehren jeder feineren Durchbildung, aber sie zeigen doch ein wenig Naturbeobachtung, etwas Freiheit der Bewegung und selbständiges Erfinden. Bei Christus, der beide Hände erhebend nackt im Wasser steht, regt sich leise das Verständniss für die Figur und die beiden Engel, die von rechts und links herbeischweben und ein Tuch hinter ihn halten, sind geschickt angeordnet. Der über den Drachen triumphierende Erzengel Michael ist sehr frei bewegt und bei der Maria mit dem Kinde ist die Blume, die sie in der Rechten und jene die das Kind in der Linken hält ein früher Versuch, die Gruppe genreartig zu beleben, wofür es auch charakteristisch ist, dass das ganz bekleidete Kind mit seiner Rechten Maria unter dem Kinn fasst. Zwei Engel schweben von rechts und links herbei, um Maria und das Kind zu verehren.

In Wessobrunn gingen der romanische Bau von Kirche und Kloster zu Grund, aber es erhielten sich aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zahlreiche architektonische Fragmente und Skulpturen als der bedeutendste Rest oberbayerischer Plastik dieser Zeit.¹⁾ Die architektonischen Fragmente tragen durchweg romanischen Charakter, Formen des Uebergangsstiles oder gar ausgesprochen frühgothische finden sich nicht, abgesehen von einigen ganz schlichten Knospenkapitälern (wie 79 u. 81 des Katalogs), es erscheint daher nicht zulässig sie einem Bau zuzuweisen der um 1281 entstand, denn selbst um Mitte des Jahrhunderts vertreten sie eine etwas alterthümliche Richtung. Das scheint in dem abgelegenen Benediktinerkloster Oberbayerns leicht erklärlich, dagegen ist ein völliges Zurückbleiben der Kunst hinter der Entwicklung, wie es bei der Datierung um 1281 wäre, unwahrscheinlich, weil das Kloster durch den Ordensverband doch in Beziehung zu anderen vorgeschrittenen Kunststätten stand, was ja auch die Skulpturen deutlich beweisen.

Die Künstler, die den sicher bedeutenden, reich ausgestatteten, theilweise auch fein ausgeführten Bau in Wessobrunn leiteten und schmückten, waren keine hervorragenden Meister und ihr Werk war nicht epochemachend für die deutsche Kunst, aber es waren tüchtige Steinmetzen, die anknüpfend an die ältere heimische Kunst mit der Zeit fortschreitend ein Werk schufen, das immerhin eine schätzenswerthe Leistung, die Fortschritte der deutschen Plastik der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts zur Geltung bringt und dadurch im Zusammenhang mit Altenstadt und Steingaden die Plastik dieser Gegenden wesentlich förderte.

Das Ornament der Wessobrunner Fragmente ist im Ganzen gewandt und sorgfältig ausgeführt, es besteht vorzüglich aus Blattwerk und Ranken, die als Flächendekoration sich

¹⁾ Katalog des bayerischen Nationalmuseums, V. Band, Nr. 53—108 u. 122—145. Dr. Georg Hager: Die Bauthätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn. Oberbayerisches Archiv, 48. Band, S. 195 ff.

auch über Pfeiler, Säulen und Bogen legen. Die Wiederholung desselben Blattmusters zeigt trotz unterschiedlicher Arbeit im Einzelnen einen Hang zum Schematisieren, der den übrigen bayerischen Gruppen fern lag. Hiefür mögen wie für die gesammte Behandlung des Ornamentes schwäbische Einflüsse mitbestimmend gewesen sein, die ja überhaupt bei dieser westlichen zum Bisthum Augsburg gehörigen Gruppe stark in Betracht kommen. Vor allem aber waren für diesen Charakter des Ornamentes wohl jene Wandlungen des 13. Jahrhunderts bestimmend die Figürliches und Ornamentales zu scheiden beginnen. Jenes wird daher nur mehr ausnahmsweise in das Ornament geflochten, wie bei einem Pfeilerstück (Nr. 99 des Kataloges) und an einem oder dem anderen Kapitäl (Nr. 80 u. 81), aber diese Figuren sind deutlich nur Ornament nicht in dasselbe gewobene phantastische oder symbolische Gebilde, solche finden sich nur mehr ausnahmsweise wie etwa an einem Kämpfer (Nr. 73).

Das allmähliche Ausscheiden des Figürlichen aus dem Ornament weist auf den bedeutendsten Fortschritt der Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts auf die Befreiung der figürlichen Plastik. Als Schmuck des Lettners, der Portale, Pfeiler u. s. w. bleibt die Skulptur zwar auch jetzt innig mit der Architektur verbunden aber ihre fortschreitend selbständigere Stellung ist sowohl für ihre formale Ausbildung, wie für die Zunahme ihres inneren Gehaltes wesentlich.

Die Chorschränken von St. Michael in Hildesheim und der Liebfrauenkirche in Halberstadt, die grossen Cyklen der goldenen Pforte in Freiberg und der Kirche zu Wechselburg, sowie der Dome zu Bamberg und Naumburg sind allbekannte, glänzendste Beispiele dieses wichtigen Fortschrittes deutscher Plastik. An künstlerischem Werth kann sich der Wessobrunner Cyklus mit diesen nicht messen, aber er zeigt, dass keineswegs nur einzelne, hervorragende Werke diesen Umschwung herbeiführen, sondern dass sich die Plastik allenthalben in Deutschland freier und bedeutender zu entwickeln beginnt.

Man hat in neuester Zeit mehrfach versucht, den Fortschritt der deutschen Plastik in jenen Hauptwerken durch die Annahme direkter französischer Einflüsse zu erklären, dem folgend wurde auch bei den Wessobrunner Skulpturen auf den Zusammenhang mit Chartres hingewiesen.¹⁾ Dass im 13. Jahrhundert erhebliche Anregungen nicht nur für die Architektur, sondern auch für die Plastik aus Frankreich nach Deutschland kommen, ist sicher, aber der Versuch jeden bedeutenderen Cyklus Deutschlands auf Grund der hier meist sehr trügerischen Uebereinstimmung von einzelnen Falten und ähnlichem in direkten Zusammenhang mit französischen Vorbildern zu bringen, scheint mir nichts weniger als glücklich.

Die Anregungen der französischen daneben für das Alpenvorland zuweilen wohl auch der lombardischen Skulptur für unsere Bildhauer sind durchgehends mehr allgemeiner Art und beschränken sich meist etwa auf die Art der Verwendung der Plastik oder auf gewisse Grundideen der Cyklen. So mag in Wessobrunn wohl der Gedanke einen Lettner oder Chorschränken anzulegen und plastisch so zu schmücken, durch ältere Kunstwerke angeregt worden sein, die übrigens in Deutschland oder der Lombardei ebenso gut wie in Frankreich gestanden haben können. Derartige allgemeine Einflüsse konnten durch den leitenden Baumeister oder durch einen kunstsinnigen Abt, die ja auf ihren Reisen und durch den Klosterverband manches von fremder Kunst sahen, leicht übertragen werden und unstreitig förderte

¹⁾ G. Hager a. a. O., S. 56.

dies wesentlich unsere Plastik. Die Annahme der Arbeit französischer Steinmetzen auf deutschem Boden erscheint mir dagegen im 13. Jahrhundert sehr wenig wahrscheinlich, sie findet auch im ganzen weiteren Verlauf der mittelalterlichen Plastik keine thatsächliche Bestätigung und ebenso wenig begründet scheint mir die Vermuthung, die man speziell bei Wessobrunn aufstellte, dass der deutsche Künstler in Chartres seine Studien machte.

Dass bei all den zahlreichen grösseren plastischen Arbeiten des 13. Jahrhunderts so z. B. in Bayern in Wessobrunn, in der Trausnitzkapelle bei Landshut, an der Ulrichskirche in Regensburg, bei dem Christus aus Reichenbach u. a. m. stets ein spezieller Zusammenhang mit Frankreich bestand, ist nicht denkbar. Ist derselbe vielleicht bei einem oder dem anderen Hauptwerke, übrigens keineswegs so selbstverständlich wie man das jetzt meist annimmt, vorhanden, so bildeten sich unsere deutschen Handwerker des 13. Jahrhunderts und damit auch die Steinmetzen in erster Linie doch unzweifelhaft in Deutschland und zwar zunächst vor allem innerhalb der lokalen Schulen. Das bestätigt auch die Thatsache, dass der Fortschritt der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts gegen jene des 12., wenn man auf das Ganze sieht, ein vollkommen organischer ist.

Die grossen lokalen Schulen erklären daher hier wie in der Geschichte der Architektur,¹⁾ mit der jene der Plastik stets im Zusammenhang betrachtet werden muss, auch in erster Linie die Unterschiede des künstlerischen Charakters der Gruppen. Desshalb und wegen der jetzt oft schon stark mitsprechenden Individualität der Hauptmeister ist der Charakter der sächsischen Gruppe ein anderer als der der Bamberger Skulpturen und jener der bayesischen wieder ein anderer.

Wenn die Denkmalreihe mancher Lokalschule zuweilen in der Entwicklung nicht unwesentliche Lücken zeigt, so gründet dies darin, dass die Thätigkeit der Schulen keineswegs streng von einander abgeschlossen ist, sondern vielfach in einander übergreift, aber auch darin, dass wir eben doch nur mehr einen kleinen Theil der Kunstwerke jener Tage besitzen. Auch die Erhaltung der Wessobrunner Skulpturen, die uns für viele Verluste in diesen Gegenden entschädigen müssen, ist ja nur dem günstigen Umstand zu danken, dass sie im 18. Jahrhundert verschleudert und bei einem Abbruch grossentheils dem schirmenden Schoss der Erde vertraut wurden, aus dem sie die Ausgrabungen von 1862 bis 1864 zu Tag förderten. Schliesslich dürfen wir auch nicht vergessen, dass unsere bisherige Kenntniss der mittelalterlichen plastischen Denkmale Deutschlands doch eine recht fragmentarische war.

Nach den Ausführungen von Dr. H. Graf und Dr. G. Hager schmückten die wichtigsten Wessobrunner Skulpturen nemlich die sitzenden Figuren von Christus, Maria und den Aposteln eine mit einem Lettner verbundene Chorbrüstung. Sie stammen also von einem Cyklus, wie wir ihn in derselben Stilphase etwas früher mit der Folge der Apostel und Propheten an den Schranken des Georgenchores des Domes zu Bamberg treffen, dann an den Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, an den Chorschranken zu Hammersleben²⁾ und schliesslich in den Statuen Christi und der Apostel aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts auf der Chorbrüstung über dem Zugang zur Krypta von St. Zeno in Verona.

¹⁾ Berthold Riehl: Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland. Sitzungsberichte der philos.-philol. u. hist. Classe der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1899.

²⁾ Lübke: Geschichte der Architektur, I⁶, S. 484.

Wir sehen daraus, dass der Wessobrunner Cyklus vollkommen den künstlerischen Neigungen der Zeit entsprach. In speziellen Zusammenhang mit einem der genannten Werke dürfen wir ihn aber wohl nicht bringen, obwohl es beispielsweise möglich wäre, dass er mit der Veroneser Folge zusammen hänge. Das Werk, das den Wessobrunner Meister anregte, kann aber auch verloren gegangen sein, jedenfalls aber dürfen wir bei der frischen Erfindung der romanischen Plastik und der entschiedenen Tüchtigkeit dieses Meisters annehmen, dass er jenem gegenüber erhebliche Selbständigkeit besass, die es ja auch begründet, dass bei den erhaltenen, genannten Arbeiten bald Reliefs, bald Vollfiguren, bald sitzende Figuren, bald Statuen für die Folgen gewählt wurden.

Als Schmuck der Chorschranken und des Lettners erscheinen die Figuren, die an der Brüstungswand standen, innig mit der Architektur verbunden, aber sie stehen ihr doch weit freier gegenüber als die lediglich ornamental verwertheten Skulpturen im 12. Jahrhundert. Als Kunstwerke von gewisser selbständiger Bedeutung fordern die dreiviertel lebensgrossen Rundfiguren, zumal sie wohl nicht sehr weit vom Beschauer entfernt standen, eine ganz andere Durchbildung als selbst jene Reliefs im Tympanon des Hauptportales.

Die Wessobrunner Figuren zeigen denn auch erhebliche Fortschritte in der Durchbildung, ein wesentlich entwickelteres Verständniss für die Form. Unser geschultes Auge wird zwar sofort Mängel entdecken und manches nöthige Detail vermissen, aber sobald wir genügend rückwärts sehen, wird man doch den grossen Fortschritt gegenüber der zeichnenden, flachen Art des 11. Jahrhunderts in rundem plastischem Sehen, gegenüber der oberflächlichen Weise, wie wir sie selbst noch zu Ende des 12. Jahrhunderts am Tympanon des Moosburger Portales trafen, in dem Streben die Form wenigstens einigermaßen sorgfältig durchzubilden, nicht verkennen können.

So ist das Gewand nicht mehr wie bei jener Christusstatue der Mitte des 11. Jahrhunderts an St. Emmeram in Regensburg fest um den starren Körper gelegt mit Andeutung der Falten durch schematisch gezogene, nur wenig erhöhte Linien, sondern es ist über den Körper geworfen, folgt dessen Bewegung, schmiegt sich diesem an, wie besonders an Knie und Waden, die es deutlich erkennen lässt und wird rund, zuweilen wirklich plastisch behandelt.

Das tunikaartige Unterkleid zeigt bei Christus (Nr. 126) und den zehn Aposteln wie bei Maria und den Fragmenten zweier, sitzender weiblicher Figuren in seinen feinen Falten schon das Streben ins Detail einzugehen und vermeidet auch die alten, schematischen Parallellinien. Der übergeworfene, meist unter einem Arm durchgezogene Mantel giebt durch die Hauptfalten gewöhnlich deutlich Lage und Bewegung dieses Kleidungsstückes, zuweilen besitzt er, woran allerdings auch die geringe Detailkenntniss mit schuld ist, einen frischen, grösseren Zug (z. B. Nr. 127).

Da der Künstler zwar die Thatsache der Belebung grösserer Flächen durch Falten und Fältchen beobachtet, dieselben aber nicht im Einzelnen in der Natur verfolgt, so bringt er häufig Wiederholungen derselben Motive und bei den schwierigen geknäulten Schosssalten (z. B. Nr. 130) hilft man sich durch Andeutung derselben mittels einer öfters wiederholten und eigenartig variirten Spirale.

Aehnliches zeigen, auf den ersten Blick oft überraschend verwandt, die verschiedensten Werke derselben Entwicklungsstufe in anderen Schulen. Es erklärt sich das aus der gleichen weil eben einfach naturgemässen Entwicklung, beweist aber durchaus keine direkte Ver-

bindung zwischen diesen Werken. Bei näherem Zusehen findet man jedoch meist, dass an Stelle der zuerst so auffallenden Aehnlichkeiten recht erhebliche Unterschiede treten. Die Unterschiede, die individuellen Züge dieser doch immer noch recht befangenen Kunst sind naturgemäss viel geringer als bei höheren Entwicklungsstufen, in Folge dessen fordern sie ein ganz besonders sorgfältiges Studium, während man häufig meint, bei der einfacheren mittelalterlichen Kunst mit flüchtigerer Beobachtung auszureichen, wodurch man dann nur schematische Behandlung und Typik da sieht, wo in der That frisches Leben vorhanden ist, individuelle Kunst sich zu regen beginnt.

Für dieses keimende Leben in den auf den ersten Blick gar steif erscheinenden Wessobrunner Figuren ist bezeichnend, dass die Köpfe, von denen leider nur die von Christus und drei Aposteln erhalten sind, trotz recht allgemeiner Behandlung doch das Streben nach Abwechslung als ersten Ansatz zu individueller Charakteristik zeigen.

Die Figur eines Engels, der in der Linken ein Kreuz hält mit der Rechten segnet (Nr. 143), ist für das frische Aufgreifen neuer Probleme der Bewegung interessant, indem bei dem Engel, dessen Flügel ganz zügig behandelt sind, der Versuch gewagt wird, durch Einknicken der Beine den Eindruck des Schwebens hervorzurufen.

Maria mit dem Kinde die besterhaltene Figur des Cyklus zeigt wachsendes Leben durch die versuchte Wechselbeziehung beider. Mit ihrer Linken hält Maria das Kind auf ihrem linken Schoss, mit der rechten deutet sie auf einen Apfel, in der Linken des Kindes, das mit der Rechten segnet. Maria ganz von vorne genommen neigt den Kopf etwas gegen die linke Schulter dem Kinde zu, während eine bestimmte Drehung des Kopfes und damit ein sicheres Wenden des Blickes zum Kinde noch nicht versucht wird. Das Kind in ein langes Hemdchen und Mantel gekleidet wendet sich dem Beschauer zu, sehr lebendig wirkt, dass es mit seinen Füsschen spielt, dieselben kreuzt, indem es den linken über den rechten schlägt.

Gerade bei dem Vorwurf Christus, Maria und die Apostel sitzend darzustellen, lag die Gefahr nahe, sie einfach in steifer Vorderansicht neben einander zu reihen, aber der Künstler entging dieser Gefahr. Nur Christus thront ganz von vorne gesehen, ruhig in der Mitte, das Haupt jedoch ein wenig nach seiner linken Seite geneigt und gedreht. Eine ähnliche Haltung bei Maria macht es wahrscheinlich, dass auch sie gleich Christus den Mittelpunkt einer Gruppe bildete, dem sich die übrigen meist ziemlich stark seitlich bewegten Figuren zuwandten.

Bei diesen Figuren erscheint es nun besonders wichtig, dass jede in anderer Weise bewegt und in Folge dessen auch bei jeder die Draperie anders gelegt ist, ferner dass sich die Figuren nicht nur durch das Drehen des Kopfes der Mittelfigur zuwenden, sondern dass die Bewegung stets, was gewiss ein grosser Fortschritt ist, durch den Körper durchgeführt ist, die Haltung des Oberkörpers, das Vornehmen der Schultern, die Stellung der Beine, ja meist auch der Füsse werden in ihrem organischen Zusammenhang zu erfassen versucht, dass dabei noch zahlreiche kleinere und grössere Versehen unterlaufen ist selbstverständlich.

2. Die romanische Holzplastik.

Neben der Steinskulptur ist für die grössere mittelalterliche Plastik Deutschlands vor allem die Holzskulptur ins Auge zu fassen, die allenthalben eine reiche Thätigkeit entfaltete und darin echt volksthümlich war, dass ihre Werke nicht nur die grossen, glänzenden Kirchen, sondern auch die kleinsten Kapellen schmückten.

Das bescheidene Material und das oft recht unscheinbare Ansehen der Holzskulpturen zumal älterer Perioden sind wohl die Gründe, warum sie trotz ihrer grossen Bedeutung für die Geschichte der deutschen Plastik des Mittelalters von dieser meist nur wenig gewürdigt, auch von unseren Museen meist nicht so, wie es wünschenswerth wäre, berücksichtigt wurden, desshalb muss man gerade sie vor allem im deutschen Lande namentlich auch in kleineren Kirchen, nicht selten sogar in abgelegenen Kapellen studieren.

Die erhaltenen romanischen Holzskulpturen sind, das darf man nie vergessen, nur ein verschwindend kleiner Bruchtheil des einst Vorhandenen. Durch Wurmfrass und Fäulniss ging im Lauf der Jahrhunderte viel zu Grund, noch mehr aber wurde zerstört, weil man bis in die neueste Zeit den allerdings meist lediglich historischen Werth der alten Holzfiguren nicht erkannte. Gleichwohl blieb doch manches Wichtige erhalten, interessant namentlich dadurch, dass diese Reste eine im Mittelalter so viel geübte und für dasselbe sehr charakteristische Kunst repräsentieren.

Ziemlich gross ist die Zahl hölzerner Crucifixe aus dem 12. und 13. Jahrhundert, was sich daraus erklärt, dass eines oder mehrere in jeder romanischen Kirche waren, dann aber auch aus dem Umstande, dass die Pietät gerade diese heiligste Darstellung oft vor Zerstörung geschützt haben mag.

Die künstlerische Geschichte des Crucifixes ist zumal in den früheren Perioden von ganz hervorragendem Interesse, weil sie eine einzige Gelegenheit bietet, die Entwicklung der beiden wichtigsten Probleme der christlichen Plastik schrittweise zu verfolgen. Der Körper Christi zeigt die Fortschritte in der Darstellung der menschlichen Gestalt und dem Empfindungsleben war in dem mit Milde und Würde getragenen Leiden eine der tiefsten Aufgaben gegeben. Die Lösung dieser Probleme konnte natürlich nur den bedeutendsten Künstlern gelingen und erst nach langem mühevollen Ringen.

Die ältesten Crucifixe sind ganz steif, Leben regt sich erst mit dem zunehmenden Verständniss für die menschliche Figur, das es auch erst ermöglicht Empfinden auszusprechen. Jener steife Typus, den wir bei diesen Holzcrucifixen im Allgemeinen als den des 12. Jahrhunderts bezeichnen können, ist also einfach ein streng archaischer Stil und gründet keineswegs in byzantinischen Einflüssen. Selbstverständlich hört diese alterthümliche Art zumal bei Arbeiten für kleine Landkirchen nicht mit dem Jahr 1200 auf, sondern erhält sich noch tief in das 13. Jahrhundert, wobei dann aber doch auch selbst bei schwächeren Arbeiten einzelne Züge von der Zunahme des Lebens in der Kunst des 13. Jahrhunderts zeugen, wie das Einknicken und seitliche Ausbiegen der Beine, die bessere Behandlung des Körpers und schliesslich wirkliches Empfinden, das mit einfach schmerzlichem Verzerren des Gesichtes beginnt.

Ein solches Holzcrucifix der steifen Art des 12. Jahrhunderts findet sich z. B. in Enghausen.¹⁾ Ein leises Drehen des Kopfes nach rechts, das hier allein einiges Leben in die

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 395, 1,82 Meter hoch.

Figur bringt, treffen wir schon bei weit älteren Crucifixen, die Füße stehen auf einem Kopf wie auch bei dem wohl in die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts gehörigen Crucifix in Unterschondorf,¹⁾ oder bei der grossen Kreuzigungsgruppe gleicher Zeit zu Innichen im Pustertal. Dieser Kopf scheint eine unklare Reminiscenz an die Gestalt der Terra, die hier einst angebracht war, wie im 10. Jahrhundert auf dem Deckel des Echternacher Evangeliiars in Gotha.²⁾

Ein bärtiger Kopf ist auch unten am Kreuz des romanischen Crucifixes in Leoprechting³⁾ angebracht, das Christus in ganz starrer Haltung mit der Krone auf dem Haupte giebt. Die Krone, die dann seit etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts verschwindet, gründet in jener dem frühen Mittelalter geläufigen symbolischen Darstellung, die Christus am Kreuz als König und Hohenpriester charakterisiert, dessen Leiden den Tod überwindet, der dem Leben zum Sieg verhilft, das Gesetz aufhebt, die Gnade an dessen Stelle treten lässt, wie dies ausführlich eine Miniatur des Uota-Evangeliiars aus Regensburg vom Anfang des 11. Jahrhunderts schildert.⁴⁾

Diese Auffassung, die neben der einfachen Schilderung des Leidens Christi hergeht, war auch der Anlass zu den bekleideten Crucifixen, von denen sich ein dreiviertel lebensgrosses des 12. Jahrhunderts in der Kirche zu Neufahrn bei Freising erhalten hat.⁵⁾ Es zeigt den bärtigen Christus, der auf dem Suppedaneum am Kreuze steht durch einen Rock mit langen Ärmeln bekleidet, der fast bis zu den Knöcheln reicht und nach Art fürstlicher Prunkgewänder am Rand der Ärmel und am Hals reich mit gefassten Steinen besetzt ist. Die jetzige Krone stammt wohl von 1661, wo das Crucifix in den stattlichen Barockaltar eingesetzt wurde, jedoch besass dasselbe sicher auch schon ursprünglich eine Krone. Der Sinn dieser Darstellungsweise wurde in den folgenden Jahrhunderten vergessen, die Bilder wurden dann als hl. Kummerniss angesehen, wie auch in der Kirche zu Neufahrn sechs Gemälde von 1527 die Legende von der Auffindung und den Wundern dieses Kummernissbildes erzählen.

Ein ziemlich handwerkliches Crucifix, dessen Körper jedoch schon etwas nach der rechten Seite ausbiegt, befindet sich in der Kirche zu Wimpasing,⁶⁾ auch die Kirche zu Dorfen bei Wolfratshausen⁷⁾ besass eines, bei dem Christus mit der Krone aber mit geschlossenen Augen dargestellt war, also trotz der Krone gewiss echt menschlich aufgefasst, das Haupt neigte sich hier etwas zur rechten Seite, die Kniee waren nach rechts herausgedrückt. In diese Gruppe gehört auch das Crucifix im Bürgersaal zu Ingolstadt,⁸⁾ das überlebensgrosse in der Kirchhofkapelle zu Schlehdorf⁹⁾ und das in der Feldkapelle zu Antdorf.¹⁰⁾ Bei dem Antdorfer Crucifix beispielsweise neigt und dreht sich der Kopf nach

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 552, 0,82 Meter hoch.

²⁾ Lübke: Geschichte der deutschen Kunst, S. 106 — wegen dieses Kopfes siehe auch Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 255.

³⁾ Abbildung wird in den Kunstdenkmalen Bayerns, Bezirksamt Mühldorf, erscheinen.

⁴⁾ Clm. 13601, cim. 54.

⁵⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 423.

⁶⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 438, 0,62 Meter hoch.

⁷⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 863, 0,83 Meter hoch.

⁸⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 52, 1,30 Meter hoch.

⁹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 724.

¹⁰⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 698.

der rechten Seite, nach der auch der Körper ausbiegt, der im Bauch und Brustkorb wie in Händen und Füßen für die allerdings langsamen Fortschritte solch schwächerer Arbeiten seit etwa dem Beginn des 13. Jahrhunderts bezeichnend ist.

Bei dem Crucifix in Schaftlach¹⁾ sind die Arme, deren Muskulatur angedeutet ist, etwas nach abwärts gezogen, was sich jedoch auch schon bei sehr frühen Crucifixen findet. Die Hände werden hier dadurch lebendiger, dass der Daumen eingeschlagen und auch der kleine Finger der Rechten etwas einwärts gelegt ist, die eingeknickten Kniee drücken ein wenig nach der linken Seite, der Oberkörper zeigt ein leises Reges besseren Formverständnisses, der Kopf ist etwas nach vorne geneigt und nach der rechten Seite gedreht, die Augen sind geschlossen.

Der dreiviertellebensgrosse Christus am Kreuz in Forstenried²⁾ ist leider stark beschädigt aber eine gute Arbeit wohl der Mitte des 13. Jahrhunderts. Der Körper ist etwas sorgfältiger durchgebildet, besonders die gerade ausgestreckten Arme und Beine, das Haupt ist vorwärts und ein wenig zur rechten Seite geneigt, das Haar fällt in zwei starken Strähnen auf die Schultern. Die Augen sind halb geschlossen, der Kopf ist sonst ausdruckslos, auffallend gut sind die Ohren gebildet, ein sicheres Kennzeichen, dass das Crucifix erst in das vorgeschrittenere 13. Jahrhundert gehört, ist, dass die Füße nicht mehr auf dem Suppedaneum stehen, sondern über einander genagelt sind.

Ein Crucifix etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts, eine handwerksmässige Arbeit, findet sich in Einharting,³⁾ das Haupt neigt hier zur rechten Schulter und die Figur biegt in der rechten Hüfte aus, ein spät romanisches halblebensgrosses Crucifix findet sich in Attl (Bezirksamt Wasserburg).

Schon unter dem Einfluss gothischer Arbeiten entstand das Crucifix auf dem Petersberg,⁴⁾ das als mehr handwerkliche Arbeit zwar noch viel alterthümliches hat, wie die Königskrone oder die Art, wie der Brustkorb behandelt ist, das aber in dem Versuch von Muskulatur der Arme, in den Falten des Lendentuches, in den Haaren und in dem Streben nach Ausdruck im Kopf deutlich die Einwirkung einer fortgeschrittenen Kunst erkennen lässt.

Besonders bedeutende Crucifixe fanden sich in grösseren Kirchen häufig an dem Kreuzaltar, dieser war oft wie auch in Wechselburg und Halberstadt mit dem Lettner verbunden und dies scheint auch in Wessobrunn der Fall gewesen zu sein. Häufig stand aber der Kreuzaltar mit Maria und Johannes einfach unter dem Triumphbogen, von dem das Crucifix herabhing wie wahrscheinlich in Altenstadt.

Bei diesen Crucifixen der Kreuzaltäre griff man nicht selten zu überlebensgrossen Massstab, wie auch in Wessobrunn und das Altenstadter hat sogar die ausserordentliche Höhe von 3,18 Metern.

Die historische Auffassung des leidenden Christus war bei dem Kreuzaltar schon durch die klagende Maria und den trauernden Johannes gefordert. Wenn ältere Darstellungen den Schmerz Christi nur leise anzudeuten scheinen, so gründet dies nicht darin, dass es die altchristliche Kunst vermied, das Leiden des Heilands darzustellen, sondern, mag dies

1) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1486 und Tafel 212, 1,79 Meter hoch.

2) Kunstdenkmale Bayerns, S. 776.

3) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1747, 0,81 Meter hoch.

4) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1646 und Tafel 219.

auch etwas eingewirkt haben, vor allem doch in dem Umstand, dass der Künstler einen wirklich überzeugenden Ausdruck noch nicht schaffen konnte. Die ganze Geschichte des Crucifixes namentlich auch in der deutschen Plastik beweist dies, nicht uninteressant ist hiefür auch das Verhältniss der Crucifixe von Altenstadt und Wessobrunn.

Der Unterschied der Entstehungszeit beider Crucifixe wird nicht gross sein, das Altenstadter¹⁾ wurde wohl im Zusammenhang mit dem Bau der Kirche zu Anfang des 13. Jahrhunderts gefertigt, das Wessobrunner²⁾ sicher gleichzeitig mit den besprochenen Steinfiguren also um Mitte des 13. Jahrhunderts, der Fortschritt dieses jüngeren Werkes in Leben und Ausdruck ist aber ein sehr erheblicher.

Der Christus in Altenstadt trägt die Krone, hat den üblichen Vollbart und je eine Locke hängt hinter den Ohren herab, der Kopf ist gerade aus gerichtet nur etwas nach vorne gebeugt, die Hände sind ausgestreckt, die Füße stehen parallel, die Kniee knicken etwas nach vorwärts. Das Lendentuch reicht bis zu den Knien, seitwärts noch etwas weiter herab und zeigt spitze und parallele Falten.

Von dem Altenstadter Kreuzaltar haben sich auch Maria und Johannes erhalten,³⁾ die etwas überlebensgrossen Figuren haben stark gelitten, sie sind jede aus drei Stücken zusammengesetzt und zeigen eine noch höchst unbeholfene Kunst, woran wie bei dem Christus etwas auch der ungewöhnlich grosse Massstab schuld sein mag. Der Körper ist völlig steif, die Beine sind unter dem Gewand nur leise und ganz unverstanden angedeutet. Die Arme und die ganz rohen Hände liegen fest an dem Körper, der Bildhauer wagt es nicht, auch nur irgend etwas freier herauszuarbeiten. Auch die Falten sind ganz flach und steif, etwas plastischer nur in dem Mantel auf der linken Schulter des Johannes und in dem Mantelende, das er in der Linken hält. Das Haar des Johannes wird durch spiralförmige Locken gebildet. Von Ausdruck und Empfinden kann bei den Figuren mit ihren klotzigen Augen, plumpen Nasen keine Rede sein, nur dadurch wird der Schmerz um Christi Tod angedeutet, dass Johannes den Kopf nach vorne neigt und mit der Rechten, die er an die Wange legt, unterstützt, während Maria den Blick aufwärts richtet und die zum Gebet gefalteten Hände an den Backen hält.

Der Wessobrunner Christus ist überraschender Weise bartlos. Der Querbalken des Kreuzes ist bei diesem Crucifix wie dann häufig im 14. Jahrhundert als unbehaunener Stamm mit dem Ansatz von Aesten gegeben. Auch hier trägt Christus die Krone, das Haupt zeigt schmerzvolles Leiden, es neigt stark auf die rechte Seite, in langen Strähnen fällt das Haar auf die rechte Schulter und hinter der linken herab. Die Daumen sind eingeschlagen, die Arme werden durch die Last des Körpers stark nach abwärts gezogen, das leichte Ausbiegen nach der linken Seite steigert sich hier zu heftigem, schmerzlichen Winden des Körpers und die Füße krallen sich krampfhaft an den Pflock.

Trotz aller Befangenheit zeigt dieses Crucifix doch erhebliche Fortschritte gegenüber dem Altenstadter. Die Modellierung der Waden und des rechten Kniees ist besser, ebenso

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 575.

²⁾ G. Hager: Die Bauhätigkeit und Kunstpflege im Kloster Wessobrunn. 48. Band des bayerischen Archivs S. 246 ff. Kunstdenkmale Bayerns, S. 738 u. Tafel 105.

³⁾ Bayerisches Nationalmuseum, Katalog, V. Band, 147—148, Höhe 1,89 und 1,85 Meter (unten zerstört), Abbildung Tafel III.

der Oberkörper, wenngleich in den Rippen und der Brust die alte, unverständene Art noch deutlich zu Tag tritt, das gewaltsame Ausrenken veranschaulicht wirkungsvoll das qualvolle Leiden und die Arme zeigen doch wenigstens eine leise Ahnung von Muskulatur.

Abgesehen von den Crucifixen haben sich nur ganz wenige der einst unzweifelhaft äusserst zahlreichen Holzfiguren erhalten, die wir sicher als romanisch ansprechen können und bei denen es höchst wahrscheinlich ist, dass sie in Bayern entstanden, da sie hier gefunden und ihr Import unwahrscheinlich ist. Der äusserst primitive Charakter dieser Schnitzwerke erklärt auf den ersten Blick, warum sie späteren Zeiten werthlos, ja gewiss oft geradezu abschreckend erschienen und desshalb, sofern nicht ein besonders günstiges Geschick über ihnen waltete, meist zerstört wurden. Als erste Versuche einer selbständigen Holzplastik aber sind diese Figuren geschichtlich von ganz hervorragendem Interesse.

Zwei solcher Schnitzwerke besitzt das Museum in Freising, das reich an beachtenswerthen Werken bayerischer Plastik, diese Schätze in erster Linie dem um Bayerns Kunstgeschichte so sehr verdienten Sighart dankt. Diese Holzfiguren stellen Bischöfe dar, der eine sitzend (0,56 Meter hoch) wird durch eine spätere Inschrift als St. Zeno bezeichnet, der andere stehend (Tafel 2 Nr. 1) ist stilistisch entschieden die interessantere Figur (0,55 Meter hoch). Abgesehen von dem Stil bestätigt hier auch die bischöfliche Tracht, dass die Figuren dem 12. Jahrhundert angehören, durch die ganz niedrige, nicht spitze Mitra, die Infuln, die etwas auf die Ohren drücken und die Casula, die noch ohne Seitenschlitz den Oberarm deckt und auf dem erhobenen Unterarm aufliegt. Haare und Bart sind nur durch gleichmässig wiederholte Locken angedeutet, die Augen des stehenden Bischofs sind durch die Lider fast geschlossen, übrigens nicht ungeschickt beobachtet, auch die Modellierung des Mundes und des Kinns, sowie die Züge von der sehr derben Nase zum Munde zeigen einige Naturbeobachtung, ganz roh aber sind die Hände. Die Gestalt kommt unter dem bischöflichen Gewand gar nicht zur Geltung, die Falten sind nur ganz oberflächlich angedeutet.

Durch den langsamen aber stetigen Fortschritt, den sie trotz aller Befangenheit zeigen, sind einige sitzende Marien mit dem Kinde im bayerischen Nationalmuseum sehr beachtenswerth, von denen allerdings nur bei den beiden ersten Oberbayern als Fundgegend bekannt ist.

Die alterthümlichste dieser Marien stammt aus dem Kloster Gars am Inn (Tafel 2 Nr. 2). Die etwa viertellebensgrosse Figur trägt ein einfaches an den Hüften gegürtetes Kleid, oben mit einem breiten Saume eingefasst, sie hat einen ziemlich langen Mantel übergeworfen, auf dem Haupte hatte sie wohl eine Krone. Die vorgestreckte Rechte ist abgebrochen, die Linke hält das Kind, das mit gekreuzten Beinen auf dem Schooss der Mutter sitzt, seine Linke auf ein Buch legend, während die wohl segnende Rechte fehlt. Das Kind ist durch einen langen bis zu den Füßen reichenden Rock bekleidet.

Die ziemlich flachen Falten laufen parallel, bei den Beinen des Kindes im Winkel. Nur da wo Mariae Mantel über den Arm fällt, löst er sich ein wenig vom Körper, um sich dann aber sofort wieder fest an diesen anzulegen. Die Haare sind äusserst schematisch behandelt, die Ohren fehlen, wie auch bei den drei folgenden Figuren, die Hände sind sehr flach und roh, dagegen sind die Köpfe nicht ohne plastischen Sinn ausgeführt und Maria zeigt besonders in der Modellierung des Mundes und Kinns, auch in den Augen und ebenso der Kopf des Kindes schon etwas eingehendere Beobachtung. Besonders alterthümlich erscheint diese Figur durch die strenge Vorderansicht und zwar nicht nur bei Maria sondern

auch bei dem Kinde. Irgend eine Verwandtschaft dieser Arbeit wohl des späteren 12. Jahrhunderts mit byzantinischer Kunst ist nicht zu entdecken, gerade so wie die besprochenen Bischöfe des Freisinger Museums ist sie eben einfach das Produkt einer noch ganz befangenen und deshalb steifen Kunst.

Dieser Maria aus Gars steht zunächst die aus Grafing, die gleich den folgenden auf einer mit einem Kissen belegten Bank sitzt. Ein wesentlicher Fortschritt liegt hier darin, dass sich der Oberkörper des Kindes von Maria löst, während er bei der Maria aus Gars durch die ganze Rückseite mit jener verbunden ist.

In den flachen, schematisch gelegten Falten hochalterthümlich aber doch etwas entwickelter als die beiden vorgenannten ist ein Sitzbild der Maria mit dem Jesuskinde, das wohl in den Beginn des 13. Jahrhunderts gehört.¹⁾ Hier sind beide Figuren bekrönt. Die Haare der Maria fallen in zwei Zöpfen über die Schultern, mit der Linken hält sie das Kind auf ihrem Schoß, die Rechte ist abgebrochen. Das Kind mit dem Buch in der Linken segnet mit der Rechten, es ist lebhafter bewegt, auch bereits in's Profil gesetzt, der Kopf der Maria ist besser durchgeführt, aber noch blöd im Ausdruck, der des Kindes ganz verunglückt.

Ebenfalls wohl der 1. Hälfte vielleicht auch der Mitte des 13. Jahrhunderts gehört im Nationalmuseum eine bekrönte Maria mit dem Kind an,²⁾ bei der die Gruppe dadurch etwas belebt wird, dass Maria dem Kind die Brust reicht, während dieses mit der Rechten nach dem Gesicht der Mutter greift.

Wie aus dieser Kunst die frühgothische Schnitzerei herauswächst, dafür ist ein Sitzbild der Mutter Anna,³⁾ eine sogenannte „Selbdritt“ der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts sehr bezeichnend.

Der Zusammenhang dieser frühgothischen Gruppe mit jenen älteren Schnitzwerken ist sofort ersichtlich, noch mehr aber der erhebliche Fortschritt. Im Gegensatz zur älteren mehr flächenhaften Darstellung, bei der die Figuren meist halb stehen wie besonders die Maria aus Gars, wird hier beobachtet wie der Oberkörper beim Sitzen in eine zweite Fläche zurücktritt. Das Gewand zeigt, so steif auch theilweise die Falten sind, einen gewissen Fluss, die Arme treten freier heraus, die offenen Haare sind leicht gewellt, besonders aber ist der Ausdruck der Köpfe weit lebhafter zumal der der Hauptfigur der Mutter Anna, der freundlich ist, ja mit seinem archaischen Lächeln uns, was natürlich nicht beabsichtigt ist, sogar unwillkürlich heiter stimmt.

¹⁾ Katalog, V. Band, Nr. 146, 0,82 Meter hoch, Abbildung Tafel 5.

²⁾ Katalog, V. Band, Nr. 149.

³⁾ Katalog, V. Band, Nr. 156, Abbildung Tafel 5, 0,99 Meter hoch. — Die geschweifte Lehne des Stuhles ist spätere Zuthat.

3. Die Grabplastik des 14. Jahrhunderts.

Für das Studium des geschichtlichen Ganges der Plastik Oberbayerns im 14. Jahrhundert, bieten die Grabsteine das wichtigste Material, schon weil sie allein durch genaue Daten feste Anhaltspunkte geben, deren wir hier um so mehr bedürfen, als in den übrigen Zweigen der Plastik nur ganz wenige datierte Werke vorhanden sind.

Die umfangreichste Gruppe von Grabsteinen nemlich die nur mit dem Wappen geschmückten, sind für die Geschichte der Plastik von geringerem Interesse, die der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts sind lediglich als die ältesten Denkmale dieser Art von Bedeutung und als Zeugnisse ausgedehnter kunsthandwerklicher Thätigkeit unserer Steinmetzen.¹⁾ In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nehmen diese Wappengrabsteine in der westlichen Hälfte Oberbayerns²⁾ ab, zumal bei den Geistlichen tritt jetzt an Stelle des gross ausgeführten Wappens das gewöhnlich lebensgrosse Portrait des Verstorbenen, darunter oder an dem Rande wird dann kleiner das Wappen angebracht.

In den östlichen Gegenden Oberbayerns aber, deren Bildhauerkunst von den Städten am Inn und der Salzach ausging, die ihre wesentlichste Anregung wohl von Salzburg erhielten, bezeugt in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts eine stattliche Reihe von Wappengrabsteinen, eine rege Thätigkeit der Steinmetzen, die sich jedoch ebenfalls nur ganz ausnahmsweise etwas über Handwerksarbeit erhebt. Die meisten dieser Grabsteine finden wir natürlich in Klöstern, so in St. Zeno bei Reichenhall,³⁾ besonders zahlreich im Gang um die Stiftskirche und im Kreuzgang zu Laufen,⁴⁾ in dem für die Grabplastik des 14. und 15. Jahrhunderts vielfach interessanten Kloster Seeon⁵⁾ und in Frauenchiemsee,⁶⁾ jedoch finden sich auch in einigen Dorfkirchen Wappengrabsteine der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.⁷⁾

Ungleich wichtiger für die Geschichte der Plastik sind die Grabsteine mit dem Reliefbildniss des Verstorbenen. Ihr künstlerischer Werth ist nach dem Kostenaufwand, nach der Begabung und Sorgfalt der Steinmetzen äusserst verschieden, sie gehen von den rohesten Handwerksarbeiten bis zu den natürlich seltenen besten Werken trefflicher Künstler. Je

¹⁾ Ich nenne als Beispiele mit beigefügtem Citat der Kunstdenkmale Bayerns: Um 1300 Wappen der Familie Massenhauser im Kreuzgang zu Indersdorf (S. 297), wo sich Dank einer Regung historischen Sinnes im 18. Jahrhundert eine grössere Zahl alter Grabsteine erhielten. — 1308 in Bergkirchen Grabstein der Margaretha Eisoltried (S. 281). — 1310 Vohburg Cecilia Smerpulari (S. 142). — 1309 Arnold von Massenhausen im Dom zu Freising (S. 359). — Etwa 1320 Ulrich v. Kammerberg in Indersdorf (S. 297). — 1325 Wappengrabstein in St. Zeno bei Reichenhall. — 1342 Wappengrabstein in Laufen. — 1347 Hiltprand v. Mazzenhausen im Dom zu Freising (S. 358). — 1349 Heinrich von Gumpfenberg in Pöttmes (S. 224) u. a. m.

²⁾ Als Beispiele: 1353 Stein mit dem Wappen der Hilgertshauser in Indersdorf (S. 298). — 1364 Kanonikus Jakob von Nanhoven in Freising (S. 364). — Weitere in Indersdorf (S. 299 u. 301).

³⁾ Einfache Wappengrabsteine von 1362 und 1363, mit besonders schönem Wappen von 1391, von 1399 und 1400.

⁴⁾ Zum Beispiel der des 1366 gestorbenen Zacharias Panichaer. — 1368 Heinrich von Nussdorf. — 1369 Rudolf Weizzeneckers Gattin Margaretha. — 1391 Konrad Weizzenecker.

⁵⁾ Als einfache Wappensteine der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts sind hier zu nennen die von 1366, 1372 und 1380.

⁶⁾ Aus dieser Zeit nur Grabstein von 1391 (S. 1767).

⁷⁾ Zum Beispiel von 1365 in St. Veit (Bezirksamt Mühldorf). — 1362 in Berbling (S. 1583). — 1391 in Lippertskirchen (S. 1627). — 1395 in Zaisering (S. 1695).

höher der künstlerische Werth, desto grösser das Interesse, das sie für die Geschichte der Plastik besitzen, aber auch die handwerklichen Arbeiten sind für den Historiker wichtig, nicht nur wegen der oft so schätzbaren Anhaltspunkte für die Hilfswissenschaft der Kostümkunde, sondern vor allem auch dadurch, dass es gerade bei der mittelalterlichen Kunst nöthig ist, nicht nur die Höhepunkte, sondern möglichst das gesammte künstlerische und kunstgewerbliche Treiben ins Auge zu fassen, namentlich auch, um für die stilgeschichtliche Entwicklung zu beobachten, wie geringere Arbeiten dem Fortschritt führender Künstler langsam folgen.

An den besseren Denkmalen interessieren neben den allgemeinen Fortschritten besonders auch die im Portrait, das den Künstler ganz besonders zu feinerer Naturbeobachtung anregen musste. Wurde der Grabstein direkt oder bald nach dem Tode gesetzt, wie dies die Regel war, so war es natürlich, dass die dem Verstorbenen Nahestehenden ein nach den Begriffen der Zeit möglichst getreues Bildniss wünschten und noch mehr war dies wohl der Fall, wenn das Denkmal noch zu Lebzeiten des Dargestellten gearbeitet wurde, was nicht selten war, wie mehrfache Beweise namentlich auch nicht ausgefüllte Todesdaten belegen.

Im westlichen Oberbayern finden sich die meisten Portraitgrabsteine in Freising, weil die Geistlichkeit, die sich fast allenthalben durch Pflege der Grabsteinplastik auszeichnete, dies natürlich besonders an einem so hervorragenden Bischofssitz that und auch manche vermögende Laien der benachbarten Schlösser wünschten, im Dom oder dessen Umgebung beerdigt zu werden.

Dass eine sehr stattliche Zahl dieser Grabsteine auf uns kam, danken wir dem Bischof Johann Franz, der 1708 die Grabsteine im Kreuzgang, wo gegenüber den Bischofsgräbern im Dom, vor allem Mönche, Kanoniker und auch Laien beigesetzt wurden, aus dem Pflaster erheben, an den Wänden aufstellen und die Namen und Todesdaten der Verstorbenen über den Grabsteinen anbringen liess, was als seltener Akt der Pietät und historischen Sinnes gewiss volle Anerkennung verdient.

Die häufigen Aufträge zu solchen Grabsteinen führten wohl Freisinger Steinmetzen aus, da sich aber das Erhaltene nicht über einfache Handwerksarbeit erhebt, so können wir von einer Freisinger Bildhauerschule in dem Sinn nicht sprechen, dass ihr irgend eine selbstständige Bedeutung in der Entwicklung der bayerischen Plastik zufiele. Die ziemlich vollständige Reihe ist zwar für die Entwicklung namentlich vom 14. bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht ganz uninteressant, aber sie zeigt nichts weniger als die Höhe künstlerischen Könnens, das Einsetzen massgebender Fortschritte, sie lässt höchstens erkennen, wie die Fortschritte der Kunst im Handwerk nachklingen und wer daher in erster Linie nach diesen Denkmalen die Plastik Oberbayerns etwa des 14. Jahrhunderts beurtheilen würde, würde ihr Können viel zu gering anschlagen.

Der früheste Portraitgrabstein im Dom zu Freising ist, abgesehen von dem oben besprochenen Otto Semoser, der des 1314 gestorbenen Bischofs Gottfried,¹⁾ der in starkem Relief den Verstorbenen darstellt mit dem Bischofstab in der Rechten, einem Buch in der Linken. Das sehr beschädigte Denkmal ist jedoch eine so rohe Arbeit, dass von sorgfältiger Portraitdarstellung keine Rede sein kann, ja nicht einmal von ausgesprochenem Stilcharakter.

Zahlreicher werden die Portraitgrabsteine mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die schlichteste Art derselben von der wir im Kreuzgang beim Dom zu Freising

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 361.

sieben¹⁾ finden, ritzt nur die Konturen ein, von eigentlichen Portraits kann hier natürlich nicht die Rede sein. Neben diese primitivsten Arbeiten, die mit ihrer eingegrabenen Zeichnung eigentlich nur Vorgänger der plastischen Denkmale sind, treten gegen Ende des 14. Jahrhunderts im Freisinger Kreuzgang einige etwas entwickeltere aber allerdings auch noch recht bescheidene Grabsteine mit Reliefportraits.²⁾

Viel höher als diese durchweg handwerklichen Arbeiten stehen drei Grabsteine der Münchener Kunstzone, der des 1371 gestorbenen Otto von Pienzenau und der 1374 gestorbenen Katharina von Pienzenau³⁾ in Ebersberg, sowie jener des 1381 gestorbenen Ritters Hilprand Taufkircher⁴⁾ in Taufkirchen bei München. Wenn auch diesen in starkem Relief auf vertieftem Grunde ausgeführten Denkmälern, obgleich sie Arbeiten tüchtiger Meister sind, noch viel Befangenes anhaftet, so erklärt sich das aus der Kunstweise des 14. Jahrhunderts, vor allem aber auch aus dem Umstand, dass München erst spät mit einem bedeutenderen Kunstleben einsetzt. Für die Plastik scheint dies erst mit dem Bau der Lorenzkirche, der 1324 begonnen wurde, der Fall gewesen zu sein. Als jene Grabsteine entstanden, sah also die Münchner Schule auf eine zwar ganz tüchtige aber doch in bescheidenen Verhältnissen sich bewegende Thätigkeit von etwa einem halben Jahrhundert zurück, die Regensburger Schule dagegen damals schon auf dreihundert Jahre, in denen wiederholt ganz hervorragende Aufgaben an sie herangetreten waren.

Was die Grabsteine der Pienzenau und des Taufkircher vor allem gegenüber jenen Handwerksarbeiten in Freising unterscheidet, ist die Absicht ein Portrait zu geben, nicht nur einen Ritter darzustellen, sondern den Otto von Pienzenau, der über achtzig Jahre alt 1371 starb.

Die Rüstung des alten Recken wird bis in's Detail sorgfältig auch stofflich charakteristisch wiedergegeben, die mit Eisenstücken benähten Schuhe, mit den stattlichen Sporen, der zugestellte Lendner, unter dem das Panzerhemd hervorsieht, der Kettenhemdkragen und die spitze Beckenhaube, die an den Gelenken feingegliederten Handschuhe, die Kette an der Dolch und Schwert hängen und der breite Rittergürtel, ebenso wie der Turnierhelm mit mächtigem Busch, der an einer Kette befestigt an der linken Schulter hängt, während ein anderer mit der Helmzier der Pienzenauer über der rechten Schulter angebracht ist.

Aus den tiefgefurchten, festen Zügen des ernstesten, bartlosen Gesichtes Ottos von Pienzenau spricht individuelles Leben, ebenso aus der strammen Haltung des tapferen Ritters, dass ihm gleichwohl ein Kissen unter den Kopf gelegt ist, ist ein Widerspruch, der bekanntlich bei mittelalterlichen Grabsteinen Regel ist.

Bei dem Grabstein der 1374 gestorbenen Katharina von Pienzenau zeigt sich das Befangene noch deutlicher und tritt auch die Individualität nicht so schlagend hervor. Dies erklärt sich aus dem Unterschied des männlichen und weiblichen Portraits.

¹⁾ 1374 Kanonikus Ditmar Fiur (S. 363). — 1376 Kanonikus Konrad Gargman (S. 367). — 1384 Kanonikus Erhard von Moering (S. 369). — 1388 Heinrich Saegli (S. 367), hier ist der Kopf in ganz flachem Relief, die Figur dagegen nur eingeritzt. — 1391 Kanonikus Konrad v. Grünarzhoven und Thomas v. Grünarzhoven 1392 (S. 368) mit den Portraits in Medaillons. — 1391 Kanonikus Leonhard Hornpeck (S. 369). — 1394 Kanonikus Heinrich Rudolf (S. 369).

²⁾ 1386 Kanonikus Johannes Herold das Bildniss durch gothischen Rahmen mit Wappen umschlossen (S. 367). — 1395 Franz Preisinger (S. 364). — 1397 Konrad Tölknar (S. 364). — 1400 Kanonikus Nikolaus Manzinger (S. 364).

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1349, Tafel 199. — Rother Marmor 2,76 M.: 1,43' und 2,54: 1,23 Meter.

⁴⁾ Ebenda, S. 820.

Der Kopf der Katharina will so gut wie jener des Otto individuell sein, aber die weichen, feinen Züge des Weibes in ihrem persönlichen Gepräge festzuhalten gelingt dem Steinmetz noch nicht so wie die Wiedergabe der tiefgegrabenen markanten des Ritters.

Die charakteristischen Merkmale der ritterlichen Tracht sind auffälliger als die der weiblichen Kleidung jener Zeit. Das einfache, schlicht herabfallende Kleid mit enganliegenden Ärmeln, der übergeworfene bis zum Boden reichende Mantel oben mit breitem Saum und mit einer Agraffe auf der Brust, der Ausschnitt der Schultern bei Kleid und Mantel, die Haube mit dem breiten Krausenbesatz und den Bändern sind ja für ihre Zeit nicht minder eigenartige Züge, aber sie sind lange nicht so auffällige Merkmale, wie die welche die Ritterrüstung von jener der älteren oder späteren Zeit unterscheiden.

Bei den in ununterbrochenem Fluss herabfallenden, meist parallelen Falten von Kleid und Mantel der Katharina, die beim Durchziehen unter dem Arm noch recht ängstlich anliegen, wirkt der Mangel an Detail weit auffälliger als bei des Ritters Rüstung, wo deren einzelne gewissenhaft wiedergegebene Stücke leicht darüber hinwegtäuschen. Geht man aber z. B. bei Ottos Brustkorb, Armen oder Beinen näher ein, so sieht man, dass doch auch hier das Verständniss für die charakteristischen Einzelheiten noch sehr wenig entwickelt, das Formverständniss nur ein allgemeines, hierin primitives und zu feinem Durchdringen und Durchbilden der Form noch ein recht weiter Weg ist.

Dem Grabstein des Otto von Pienzenau mehrfach verwandt ist der des 1381 gestorbenen Ritters Hilprand Taufkircher in Taufkirchen bei München,¹⁾ jedoch ist er eine etwas schwächere Arbeit und hat durch starke Verwitterung und wiederholtes Uebertünchen sehr gelitten. Besonders wurde das Gesicht beschädigt, so dass sich nicht mehr erkennen lässt, ob die Züge individuell durchgebildet waren. Das Relief des Ritters, dessen Gestalt 1,64 Meter hoch ist, ist wie bei dem Pienzenauer aus der Tiefe gearbeitet und Rüstung und Haltung entsprechen vollkommen jenem Grabstein. Ueber dem Portrait befindet sich ein Relief,²⁾ das den Ritter und seine Gattin mit Rosenkränzen betend darstellt zur Rechten und Linken des Brustbildes des leidenden Heilandes, unter dem Wolken angebracht sind. In den oberen Ecken des Reliefs sehen wir die Brustbilder zweier auf Wolken schwebender Engel, von denen der über dem Ritter den Helm mit der Helmzier, jener über der Frau das Wappen der Taufkircher hält. Dieses mit leidlicher Sorgfalt ausgeführte Relief ist etwas besser erhalten als das Portrait und der Bildhauer zeigt sich hier als ein ganz tüchtiger Meister. Die Rüstung des Ritters ist dieselbe nur trägt er statt des Helmes ein Barett und hat den bis zu den Füßen reichenden, an den Seiten geschlitzten Waffenrock angelegt, die Tracht der Frau entspricht jener der Katharina von Pienzenau. Bei Christus, der die Rechte an seine Wange legt, mit der Linken auf seine rechte Seitenwunde deutet, ist der Versuch schmerzvolles Empfinden zu geben beachtenswerth, ebenso trotz aller Fehler und Unbeholfenheit eine gewisse selbständige Beobachtung des nackten Körpers.

Nicht genau datiert sind die Grabsteine des Ritters Ernst von Eck³⁾ etwa der Mitte des 14. Jahrhunderts an der Nordwand der westlichen Vorhalle der Pfarrkirche in Erding mit dessen Bildniss in voller Rüstung, leider und zwar besonders im Gesicht sehr beschädigt,

1) Kunstdenkmale Bayerns, S. 820. Grauer Sandstein 1,83 : 0,88 Meter.

2) Sandstein 0,73 : 0,58 Meter.

3) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1228 mit Abbildung, Sandstein 1,87 : 0,93 Meter.

sowie in Watzling¹⁾ der Grabstein des Nikolaus Pfaffinger mit dessen Portrait in ganzer Figur, wie er in der Linken den Kelch hält, den er mit der Rechten segnet. Die Figur ist oberflächlich und derb ausgeführt aber doch für den Stil des 14. Jahrhunderts ganz charakteristisch.

Darstellungen des Leidens und der Auferstehung Christi, auf die der Aufsatz des Denkmals des Hilprand Taufkircher hinweist, treffen wir im 14. Jahrhundert mehrfach auf Grabsteinen, so auf dem des 1380 gestorbenen Georg von Waldeck in der Katharinenkapelle der Pfarrkirche zu Schliersee,²⁾ der neben dem stark beschädigten Wappen ein sehr primitives Relief zeigt: Christus am Kreuz darunter Maria und Johannes.

In der Pfarrkirche zu Aichach findet sich aus den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts der Grabstein eines Stiglmaier,³⁾ auf dem in vier quadratischen Abtheilungen in Hochrelief dargestellt sind: Christus am Oelberg, Christus am Kreuz darunter Maria und Johannes, die Auferstehung und Grablegung Christi.

Besonders wichtig unter den Passionsdarstellungen auf Grabsteinen aber ist ein Sandsteinrelief an der Pfarrkirche zu Mittenwald.⁴⁾ Unter drei mit Masswerk geschmückten Kielbögen sehen wir auf diesem Christus am Kreuz, an dessen Stamm klagend Maria und Johannes stehen und an dem betend der Verstorbene kniet, eine kleine stark zumal im Gesicht beschädigte Figur, vor der das Wappen mit dem Hammer liegt, die Unterschrift lautet: „Anno Domini 1380 obiit Johannes lapir.“

Der Akt Christi zeigt erhebliche Fortschritte, trotz mancher Mängel sind doch Brustkorb und Bauch, namentlich auch Hände und Arme oder die Kniee besser verstanden. Die Haltung Christi, der das Haupt auf die rechte Schulter neigt und dessen Füße ein Nagel durchbohrt, ist ziemlich ruhig. Es widerspricht dies durchaus nicht unserer Beobachtung der Zunahme des Lebens als der Triebfeder der Entwicklung in der Darstellung des Gekreuzigten. Die äusserliche Zunahme des Lebens, wie wir sie in heftigeren Bewegungen schon im 13. Jahrhundert beobachteten, wird, wie wir wiederholt sehen werden, im 14. Jahrhundert häufig noch bedeutend gesteigert, nicht selten windet sich da Christus unter entsetzlichen Schmerzen am Kreuz. Trotzdem wäre es, wozu oberflächliche Beobachtung mittelalterlicher Kunst so leicht verführt, irrig zu glauben, dass sich für die einzelnen Phasen ein Typus bilde, mit regelmässiger Zunahme stärkerer Bewegung, nur schematisierende moderne Betrachtung kann solche Typik konstruieren, die der frischen individuellen Entwicklung unserer mittelalterlichen Kunst glücklicher Weise ganz fern liegt.

Das Leben und damit das Empfinden schreitet fort, weil es eben mit dem zunehmenden Können mehr und mehr ausgedrückt werden kann, wie aber der Künstler das Leben steigert, ist erfreulicher Weise sehr verschieden. Er kann nach packenderer Wirkung durch stärkere Bewegung streben, er kann aber auch wie bei dem Mittenwalder Relief und wie nicht selten in der gleichzeitigen Plastik und Malerei gerade durch den Gegensatz zu ergreifen beabsichtigen, dass bei ruhig ergebener Haltung die Glieder schmerzhaft verrenkt, Adern und Muskeln angeschwollen, das Antlitz mit dem leise geöffneten Mund und den halbgeschlossenen Augen schmerzhaft verzogen ist.

1) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1306, mit Abbildung, Kalkstein 2,14 : 1,09 Meter.

2) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1489.

3) Kunstdenkmale Bayerns, S. 188.

4) Kunstdenkmale Bayerns, S. 634 und Tafel 89.

Damit werden wir aber auf eine der bedeutendsten Leistungen der gothischen Plastik gewiesen, auf die zunehmende Verinnerlichung, die Beseelung der Gestalten, gegenüber jenem äusserlichen Leben, nach dem durch freiere Bewegung das 12. und 13. Jahrhundert gerungen. Tiefes, seelenvolles Empfinden erklärte man, als im 19. Jahrhundert das Verständniss für die mittelalterliche Kunst erwachte, als deren eigensten Vorzug. Wir sind von der romantischen Schwärmerei für das Mittelalter weit abgekommen, beurtheilen es kühler und sehen dadurch wie viel Handwerkliches, wie viel Befangenes, das allerdings auch oft wieder seinen eigenen Reiz hat, in ihr steckt und dass keineswegs jedes Werk dieser Zeit, wie man einst glaubte, von hoher Idealität durchdrungen, eine tiefseelenvolle Schöpfung ist. Ueberschätzte man die mittelalterliche Kunst hierin vielfach, so hatte man doch eine ihrer bedeutendsten Seiten richtig empfunden und unser reiferes Urtheil wird die idealen und seelenvollen Momente der mittelalterlichen Kunst gewiss nicht geringer schätzen, ja wir werden sie vielleicht gerade dadurch erst ganz würdigen und geniessen können, dass wir beobachten, wie sie vom ersten Stammeln sich mühsam emporringt zu freier Aussprache grossen Gedanken und tiefsten Empfindens.

An dem Mittenwalder Kreuzigungsrelief von 1380 zeugen auch Johannes und Maria von der seelenvolleren Kunst des 14. Jahrhunderts. Johannes legt wie schon der der Altenstadter Kreuzigungsgruppe vom Beginn des 13. Jahrhunderts die Rechte an die Wange, um sein bekümmertes Haupt zu stützen. In Folge des Uebereinstimmens solch äusserlicher ganz nebensächlicher Züge, die sich in einer so befangenen Kunst leicht wiederholen, weil der Künstler an oft Gesehenes unbekümmert anknüpft, spricht man gern von Typik, dass aber von ihr nicht die Rede ist, erkennt man bei näherem Eingehen daraus, dass der Künstler selbständig empfindet und beobachtet.

Johannes biegt in der rechten Hüfte ziemlich stark aus, ein Motiv, das bekanntlich im 14. Jahrhundert häufig, ja sogar gedankenlos oft bis zur Manier wiederholt wurde, das aber gleichwohl auf eine richtige Naturbeobachtung zurückgeht. Gegenüber den starren Gestalten z. B. der Altenstadter Kreuzigung erkennt der Meister des 14. Jahrhunderts Leben und Bewegung selbst in der ruhig stehenden Figur, er unterscheidet, was dieses Herausdrücken der rechten Hüfte erklärt, Standbein und Spielbein.

Die lang herabfallenden Gewänder verführen den Bildhauer leicht, sich nicht genügend über die Bewegungen des Körpers unter dem Gewande, über die Motivierung der Falten durch dieselben Rechenschaft zu geben. Daraus erklärt sich mancher Fehler der mittelalterlichen Plastik, trotz deren man jedoch nicht verkennen darf, wie die Kunst auch hierin mühsam aber stetig vorwärts strebt. Das belegt bei Johannes die Drapierung über dem linken Knie, das Heraufziehen des Mantels durch die Linke, in der er das Evangelium — sein Attribut — hält, vor allem aber, dass die Falten bei ihm noch mehr als bei Maria zwar nur in den Hauptzügen gegeben, in diesen aber ziemlich verstanden sind, auch in ihrer Vertiefung ein Wachsen plastischen Sinnes verrathen.

Die Zunahme des Lebens zeigen naturgemäss am feinsten die Köpfe, an ihnen sieht man auch wie persönlich diese Kunst ist, trotz der Gleichheit nebensächlicher Aeusserlichkeiten. Das schmerzliche Empfinden bei Johannes und Maria steht in einem gewissen interessanten Gegensatz. Johannes Züge verziehen sich zu weinender Klage. Dieser Ausdruck ist nicht völlig gelungen, aber gerade das Suchen nach dem Ausdruck gewisser Stimmungen, die der Künstler noch nicht beherrscht, weil sie eben eine höchste und schwerste Aufgabe

bilden und ein unendlich feines Verständniss aller Züge voraussetzen, scheint einer der interessantesten Momente der gothischen Skulptur.

Wenn der Künstler aber auch vollkommen die Mittel gefunden, bestimmte Ausdrücke überzeugend zu geben, so hängt gerade hier und gerade wenn seine Kunst hoch entwickelt, rein persönlich und aus der Stimmung schafft, das volle Gelingen oft von der glücklichen Stunde ab, von einer gewissen Kongenialität der Stimmung. Das und der Umstand, dass das Gefühl der leise klagenden Maria der Stufe dieser Kunst besser lag als mächtiges dramatisches Leben erklärt auch, dass der Kopf des Johannes auf dem Mittenwalder Relief ein Ringen nach Ausdruck zeigt, das noch weit vom Ziel entfernt ist, dass bei Christus das Leiden zwar ergreifend, aber doch keineswegs in der eigenartigen Tiefe und Erhabenheit die dieser fordert gegeben ist, während der Ausdruck der in stillem Gebete demüthig ergebenen Maria etwas ausserordentlich inniges und rührendes hat und heute noch so unmittelbar zum empfänglichen Herzen sprechen wird, wie vor mehr denn fünfhundert Jahren, als dieses Relief entstand.

In den Klöstern der Inn- und Salzachgegend zeigten die zahlreichen Wappengrabsteine der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts eine grosse Thätigkeit der Steinmetzen, die natürlich nicht den Klöstern angehörten, sondern als bürgerliche Meister in den Inn- und Salzachstädten wohnten. Auffallender Weise finden wir dagegen in diesen Gegenden nur ganz wenige und unbedeutende Grabsteine mit dem Portrait des Verstorbenen aus dieser Periode.

Ein sehr bedeutendes Grabmal mit der Reliefdarstellung des Verstorbenen findet sich dagegen hier aus dem Ende der Epoche in dem Grabmal Aribos des Stifters von Seeon, das nach den Inschriften auf dem Grabmal 1395—1400 auf Bestellung des Abtes Simon Farcher gefertigt wurde und zwar durch einen Bildhauer Hans Heider, über den uns leider jede weitere Kunde fehlt.¹⁾

Das Grabmal Aribos unterscheidet sich dadurch wesentlich von den bisher besprochenen Grabsteinen, dass es ein eigentliches Denkmal ist. Waren jene nur die Schlussplatte, die auf das Grab des eben Verstorbenen gelegt wurde, so haben wir hier ein Denkmal, das Jahrhunderte nach dem Tode des Mannes, dessen Gebeine es birgt, aus Dankbarkeit und Verehrung von dem Kloster mit ausserordentlichem Aufwand und daher als grossartiges Kunstwerk errichtet wurde. Dass wir hier vor einem Ehrendenkmal, vor einem eigentlichen Monument, im Gegensatz zu den Grabsteinen stehen, wird schon dadurch charakteristisch ausgesprochen, dass das Aribo-Grabmal ein Hochgrab ist.

Solche Denkmale, die in pietätvollér Verehrung der irdischen Ueberreste, Stiftern und Hauptförderern von Kirchen und Klöstern gesetzt wurden, finden sich in den verschiedensten Gegenden Deutschlands seit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, sie sind meist auch interessante Denkmale des erwachenden historischen Bewusstseins. Im bayerischen Stammlande erlangen sie eine hohe künstlerische und geschichtliche Bedeutung im 14. Jahrhundert in Regensburg, in Oberbayern sind die Denkmale dieser Art aus dem 14. Jahrhundert noch recht unbedeutend mit einziger Ausnahme des Aribo-Monumentes, das an der Spitze einer Reihe trefflicher Monumente steht, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine bedeutende Blüthe der Steinplastik in diesen Gegenden bekunden.

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1843 und Tafel 229, Länge 2,20, Höhe 1,21, Breite 1,10 Meter. Beachtenswerthe Vermuthungen über H. Heider siehe Monatsschrift des historischen Vereins Oberbayern 1893, S. 85 und 1897, S. 13.

Im westlichen Oberbayern, wo diese Grabdenkmale sich in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts durch die Münchener Schule bedeutend entfalteten, sind aus dem 14. Jahrhundert nur zwei Denkmale zu erwähnen, die längst Verstorbenen gesetzt wurden. Die eigenartige Stellung derartiger Monumente vermögen diese beiden allerdings nicht zu charakterisieren und auch stilgeschichtlich bieten sie nicht viel. Das eine derselben ist der Grabstein des den 19. September 957 gestorbenen Bischofs Lambrecht in der Krypta des Doms zu Freising¹⁾ mit dem Bildniss des Bischofs in ganzer Figur, das zweite jener der Gerbergis der ersten Aebtissin von Geisenfeld²⁾ in der Pfarkirche zu Geisenfeld mit deren lebensgrossem Bildniss, das zwar sehr einfach und flüchtig ausgeführt, sich aber doch durch die trotz aller Mängel wirkungsvolle Behandlung des Kopfes wesentlich über die Handwerksarbeiten der Zeit erhebt.

Im östlichen Oberbayern treffen wir aus der Zeit der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert ein derartiges Denkmal in Baumburg für die Stifterin des Klosters Adelheid von Sulzbach mit dem tüchtigen Portrait derselben,³⁾ die volle Bedeutung dieser Gattung aber zeigt hier das Aribo-Denkmal, das für die Geschichte der Plastik als hervorragende und genau datierte Arbeit von besonderem Interesse ist.

Die Tumba des Aribo-Denkmal, die bestimmt war den Sarg zu bergen, erhebt sich auf kräftigem Sockel, auf ihr liegt die energisch vorspringende Platte. Die Tumba beleben Blendarkaden und zwar je fünf an den Lang- je zwei an den Schmalseiten, in diesen sind Wappen angebracht und in der Mittelarkade der vorderen Langseite das feine Bildniss des Abtes Simon Farcher, das, da er erst 1412 starb, noch zu seinen Lebzeiten ausgeführt wurde, links neben dem Abte sitzt ein Hund freundlich zu dem Herrn aufblickend.

Auf dem Rand der Grabplatte sind Männer mit Spruchbändern, auf denen Psalmsprüche stehen, und Löwen angebracht, über Aribos Haupt ein Engel. Einfaches Ornament belebt den Rahmen und den vertieften Reliefgrund. Aribo steht auf einem Löwen, in der Rechten hält er das Banner, mit der Linken stützt er sich auf sein mächtiges Schwert. Er trägt ein Barett, reich verzierten Brustharnisch, unterhalb des Rittergürtels ist die Ringelschutzbekleidung sichtbar. Die Beine sind durch Knieschalen und an den Ober- und Unterschenkeln durch Eisenplatten geschützt, die Schuhe sind mit Eisenstücken benäht. Von den Schultern des Ritters fällt der am Hals durch eine Agraffe zusammengehaltene Mantel zu Boden.

Die Eisenbekleidung ist feinerem Eingehen auf die Form des menschlichen Körpers natürlich wenig günstig, für den das Verständniss des Künstlers noch mangelhaft ist, wie namentlich die Hüften zeigen. Die starre Haltung, die strenge Symmetrie z. B. in dem auf beiden Seiten gleichen Fall des Mantels, das gleiche Einziehen desselben unter den Armen, noch mehr das Haupthaar und der streng stilisierte, jedoch schön fließende Bart geben dem Bildniss etwas Alterthümliches, zeigen wie befangen noch zu Ende des 14. Jahrhunderts unsere Plastik selbst bei solch trefflichen Werken ist.

Die Fortschritte des Denkmals gegenüber der älteren Kunst und sein eigenartiger künstlerischer Reiz sind aber doch noch auffälliger und auch interessanter. Sorgfältige Naturbeobachtung beweisen nicht nur die genaue Wiedergabe aller Details der Rüstung sondern auch die Falten des Mantels, des Barettes, ja selbst jene, die der Kopf in das Kissen drückt.

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 360.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 115.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1735 und Tafel 233.

Dass die Falten des Mantels auf der rechten und linken Seite fast ängstlich dieselben sind, erscheint alterthümlich, bei sorgfältigem Studium aber sieht man, dass besonders im unteren Theile der Mantelfalten doch eine gewisse Mannigfaltigkeit herrscht ebenso wie in den Falten neben dem Schwerte und der Bannerstange, deren Unterschiede durch das verschiedene Heraufziehen des Mantels auch richtig motiviert sind und die gleich dem Eindruck des Banners in den Mantel beweisen, dass der Künstler den Faltenwurf auch in den Details zu überlegen und zu beobachten beginnt. Auch die plastischere Behandlung der Längsfalten lässt, wenn sich auch jene der rechten und linken Seite auffällig ähneln, doch erkennen, dass jeder ein gewisses Leben eigen, durch die Art, wie sie gerundet sind, sich überschlagen, wie sie verlaufen, auch wie sich der Mantel vom Körper löst. Das alles zeugt vom Einsetzen einer höher entwickelten Kunst, ebenso wie der fein durchgebildete Kopf mit würdigem, ernstem Ausdruck durch Modellierung der Stirn und Augen schon einen individuell schaffenden Künstler erkennen lässt.

Vom Portrait, das ja bei den gewöhnlichen Grabsteinen so sehr anregte, persönlich zu gestalten, konnte bei diesen Monumenten keine Rede sein, da der Dargestellte ja lange, hier etwa seit vierhundert Jahren gestorben war, aber man suchte doch, schon angeregt durch die Portraitgrabsteine, lebensvoll und damit individuell zu schaffen, was bei den bedeutendsten dieser Denkmale zu einer Art Idealportrait, zu Charakterfiguren führte.

Auch die Propheten mit ihren Spruchbändern am Rande der Deckplatte sind durch die scharf unterschiedenen Köpfe bezeichnend für den wachsenden Sinn für individuelles Gepräge und sind trotz des strengen Stiles frei erfunden und ausgeführt.

Der alte, lediglich auf die Hauptsache gerichtete Stil, innerhalb dessen sich eine die Natur bis ins Einzelne beobachtende Kunst leise und verheissungsvoll zu rühren beginnt, verleiht dem Denkmal einen eigenartigen Reiz. Die Starrheit der ältesten Kunst ist überwunden, frisches Leben freilich noch schüchtern, beseelt den in feierlicher Ruhe vor uns stehenden Ritter. Durch die einfache, an der Hauptsache festhaltende Behandlung, die aber doch schon persönlichem Leben gerecht wird, erhält das Werk einen gewissen grossen, monumentalen Zug, der für das Ehrendenkmal des Klosterstifters prächtig passt und der ein Vorzug gegenüber späteren Denkmälern gleicher Art wie etwa dem Ebersberger Stiftergrab ist, neben solchen Werken einer entwickelteren, feineren Kunst behauptet sich das Aribo-Denkmal vollkommen gerade durch jene einfache Grösse.

4. Die Steinplastik des 14. Jahrhunderts im Dienste der Architektur und des Altares.

Die Steinplastik als Schmuck der Architektur mit dieser bald inniger bald loser verbunden ist für die Geschichte der deutschen Skulptur des 14. Jahrhunderts ganz ausserordentlich wichtig. Zur Würdigung ihrer grossen Bedeutung besitzen eine stattliche Reihe deutscher Kunststädte noch das reichste Material, im bayerischen Stammlande vor allem Regensburg. In Oberbayern jedoch fehlen grosse Monumentalbauten des 14. Jahrhunderts, deren plastischer Schmuck massgebend die Entwicklung der Skulptur bestimmte und wir glaubten desshalb um so mehr die Grabplastik mit ihren festen Anhaltspunkten für geschichtliche Untersuchungen voraussetzen zu müssen, da es überhaupt schwer ist, sich über die Architektur Oberbayerns im 14. Jahrhundert klar zu werden und selbstverständlich noch schwieriger sich über die Plastik zu unterrichten, die jene Architektur schmückte oder die Altäre der Kirche, von denen die meisten Statuen herrühren, die wir zu besprechen haben werden.

Es sind jedoch eine Reihe und zwar zum Theil nicht unbedeutender Steinskulpturen des 14. Jahrhunderts in Oberbayern erhalten, die mancherlei Aufschlüsse über die Bildhauerkunst dieser Zeit in jenen Gegenden liefern und vor allem schon dadurch historisch äusserst wichtig sind, weil sich in ihnen der Uebergang von der spätromanischen Plastik zu der des 15. Jahrhunderts vollzieht. Diese Entwicklung ist sogar eine so stetige, dass wir eine Reihe von Werken als um 1400 bezeichnen müssen, da manche derselben noch in der Spätzeit des 14. ebenso gut aber auch in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts entstanden sein können, bei den Marienbildern und der Pietà werden wir, um diese interessanten Gruppen nicht zu sehr zu zerreißen, sie erst bei der Frühzeit des 15. Jahrhunderts besprechen.

Eine Zeit grosser Bauthätigkeit war das 14. Jahrhundert für Oberbayern nicht, bedeutender scheint sie sich nur an drei Orten nemlich in Ingolstadt, Freising und München entfaltet zu haben. Dass die Gothik zunächst in diesen Städten Fuss fasste ist natürlich, ebenso dass es ziemlich bescheidene Werke waren, mit denen sie beginnt; breit in das Land wirkt sie erst im 15. Jahrhundert, das hiedurch, wie übrigens so vielfach in Deutschland eine ganz hervorragende Bedeutung besitzt.

Diesen interessanten Gang von den massgebenden Städten aufs Land können wir in der Architekturgeschichte des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts leider nicht mehr im Einzelnen verfolgen. Die Denkmale sind zu fragmentarisch, vor allem sind wir über die hiefür wichtigen Klosterbauten wegen späterer Umgestaltungen zu schlecht unterrichtet, auch ist die Datierung der Landkirchen meist nicht so genau durchzuführen, wie es für solche Untersuchungen wünschenswerth wäre. Manche dieser Lücken hilft die Plastik wenigstens theilweise ausfüllen, sie gestaltet, wie schon die Grabsteine zeigten, das Bild des künstlerischen Lebens des 14. Jahrhunderts auch in diesen Details wesentlich klarer.

Ingolstadt, das durch Ludwig den Bayer zur herzoglichen Residenz erhoben wurde und durch dessen Söhne einen erheblichen Aufschwung nahm, besitzt aus dem 14. Jahrhundert drei stattliche Bauten, die Spitalkirche,¹⁾ die Minoriten- jetzige Garnisonskirche²⁾ und die

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 58 und 920.

²⁾ Ebenda, S. 41.

untere Pfarrkirche.¹⁾ Abgesehen von einigen ganz einfachen Schlusssteinen in der Minoritenkirche hat sich in diesen jedoch kein plastisches Ornament, geschweige denn figürlicher Schmuck erhalten. Ein oder das andere Werk ging sicher zu Grund, aber die Annahme scheint durch diesen Befund wohl gerechtfertigt, dass sich eine bedeutendere plastische Schule in Ingolstadt nicht entfaltete.

Nur drei tüchtige Marienstatuen aus Stein erhielten sich aus dem 14. Jahrhundert in Ingolstadt und Umgebung. Für die älteste unter diesen halte ich die fast lebensgrosse modern bemalte und stark ergänzte Maria mit dem Kinde in der Vorhalle der Pfarrkirche von St. Moriz.²⁾ Maria hält in der Rechten das (moderne) Scepter, in der Linken das Kind. Die Falten von Kleid und Mantel der Maria sind ganz einfach, ihr gut erhaltener Kopf mit äusserst strenger Haarbehandlung zeigt den stark archaischen Stil des frühen 14. Jahrhunderts, den wir näher an der etwa gleichzeitigen aber bedeutenderen und besser erhaltenen Maria in Fürstenfeld betrachten werden.

Die beiden anderen Marien dagegen vertreten den entwickelten Stil des 14. Jahrhunderts. Die eine in der oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt³⁾ trägt Schleier und Krone und hält mit beiden Händen das Kind mit einer Kugel in den Händen. Die Falten sind noch sehr einfach, aber wie z. B. der Mantelumschlag an der linken Seite zeigt, selbständig beobachtet. Die Figur verräth, wenn auch in Einzelheiten nicht ganz richtig, doch ein gutes Gefühl für die Form und ab und zu wie in den Händen trotz aller Befangenheit der Formensprache der Zeit auch Versuche selbständiger Durchbildung. Der feine Kopf der Maria zeigt ausgesprochenes Schönheitsgefühl nach Seite des Zarten und Anmuthigen, wodurch die reife Kunst des 15. Jahrhunderts das Marien-Ideal so eigenartig fein gestaltet, das kräftige Kind, das gar fröhlich strampelt, lässt den frischen unbefangenen Blick der Zeit in die Natur erkennen, wenn der Künstler auch das schwere Problem des zappelnden Kleinen, an das er mit naiver Sicherheit herantritt noch eben so wenig befriedigend lösen kann, wie das Halten des Kindes durch die Mutter.

Die dritte dieser Marien in Feldkirchen bei Ingolstadt⁴⁾ gehört der Spätzeit des Jahrhunderts an. Das Kind, mit einem Hemd bekleidet, zieht das linke Bein empor und stemmt sich mit diesem auf das rechte, mit der Linken greift es nach dem Schleier der Mutter. Der Ausdruck von Mutter und Kind ist lebhaft und bei Maria auch recht anmuthig, der Schleier ist in leichtem Fluss um den Kopf gelegt, die Drapierung des Mantels in grossem Zug selbständig und klar durchgeführt.

In Freising ist die Vorhalle des Domes,⁵⁾ die Bischof Gottfried 1314 bauen liess, ein beachtenswerthes Denkmal des frühen 14. Jahrhunderts. Von den Schlusssteinen ist einer mit hübschem Eichlaub und sind die anderen mit Wappen geziert, die Gewölbrücken des südlichen Schiffes sitzen auf Kragsteinen, von denen vier durch kleine Engel, je einer durch Harpye und Sirene geschmückt werden, in denen jene Phantastik, die sich in der Kunst des 12. Jahrhunderts so elementar Luft machte, wie nicht selten im 14. Jahrhundert, in grotesken Spielereien ausklingt.

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 54.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 58, wo die Figur der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zugewiesen wird.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 20, 37, 1,64 Meter hoch.

⁴⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 78 und Tafel 16.

⁵⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 352.

Von der um 1345 gothisch umgebauten Benediktuskirche am Domkreuzgang¹⁾ haben sich wegen des Umbaues von 1716 keine gothischen Details oder Skulpturen erhalten, dagegen finden sich solche und zwar recht elegante in der um 1319 also etwa gleichzeitig mit der Domvorhalle erbauten Johanniskirche,²⁾ leider durch die rohe Bemalung bei der Restauration von 1841 bis 1849 erheblich in der Wirkung beeinträchtigt. Die Kapitäle an der Hochwand des Mittelschiffes lassen das Blatt der Eiche, der Rebe und des Epheus erkennen, daneben zeigen sie freie Phantasiegebilde.

Die Kragsteine am Eingang der Chöre, in diesen die Träger der Rippen und Gurten, besonders aber die Schlusssteine sind verschieden dekoriert durch Bilder von Heiligen, kauernde Männchen, phantastische Thiere und allerlei Blattwerk, die an die reiche Blüthe der dekorativen Plastik des 14. Jahrhunderts erinnern. Diese Dekorationen und die Grabsteine machen die Thätigkeit etlicher geschulter Steinmetzen in Freising wahrscheinlich; von denen wohl auch die beiden tüchtigen Steinfiguren des 14. Jahrhunderts daselbst stammen.

Die eine dieser Statuen eine Maria mit dem Gebetbuch in der Linken, zu der ein Engel der Verkündigung gehörte, befindet sich jetzt im Freisinger Museum.³⁾ Sie stammt wohl aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts und ist wie manche oberbayerischen Arbeiten der Zeit etwas flach behandelt, aber sorgfältig, zumal in dem feinen Kopf und von anmuthigem Fluss im Gewande. Bedeutender noch ist die nahezu lebensgrosse Sandsteinstatue St. Korbinians, die nach Sighart⁴⁾ aus dem Dom stammt und jetzt in der Johanniskirche steht. Die Falten sind hier viel feiner durchgeführt, der Kopf wirklich empfunden und der Körper trotz der ruhigen Haltung gut belebt.⁵⁾

München scheint seit Ludwig dem Bayer eine etwas grössere Bauthätigkeit entfaltet zu haben, von der jedoch nur wenig erhalten ist, aber immerhin genug, um sagen zu können, dass die Stadt von dieser Zeit ab ein wenn auch bescheidener Mittelpunkt der Bildhauerkunst wurde, was für die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts ja auch die Grabplastik wahrscheinlich machte.

Unter Ludwig dem Bayer wurde an dem alten Hof gebaut, an dem sich plastische Details nicht erhielten, dagegen besitzen wir solche von der mit dem alten Hof zusammenhängenden Lorenzkirche. Nach dem Brand von 1327 wurde die Peterskirche bis 1368 erneuert, der Bau an den Thürmen zog sich bis 1386 hin. Von der neuen Ausstattung der Kirche, die jenem Umbau folgte, rührt der bedeutende Schrenkaltar her, während ein bescheidenes Werk der Münchener Steinmetzkunst wohl der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein Relief an der Südseite der Peterskirche ist,⁶⁾ das den Oelberg darstellt und Christus als Schmerzensmann, neben dem zwei Stifter knien. Christus, der zu dem Engel

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 370.

²⁾ Ebenda, S. 372, Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 359.

³⁾ Sie stand nach Sighart früher am Eingang der alten Münchener Kapelle in Freising. Sighart: Kunst der Erzdiocese München-Freising, S. 181 und Tafel 4. Kunstdenkmale Bayerns, S. 344.

⁴⁾ Ebenda, S. 373 und Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 390 mit Abbildung.

⁵⁾ Der von Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 390, erwähnte Grabstein (Kunstdenkmale Bayerns, S. 373) Bischof Konrad III. wurde 1714, stark überarbeitet, der Christus bei der Grablegung im Dom, den Sighart hier als ein Werk des 14. Jahrhunderts bezeichnet, gehört, wie ich schon in den Kunstdenkmalen Bayerns, S. 358 angab, erst in das 16. Jahrhundert.

⁶⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1064.

mit dem Kelch aufsieht und nach der Inschrift am Rand betet: „Pater fiat voluntas tua“ und die beiden Stifter, deren Haltung wenigstens leise verschieden ist, zeigen trotz aller Unbeholfenheit doch etwas Leben.

Als weitere Belege der Bauthätigkeit Münchens seit Ludwig des Bayern Zeit sind der Neubau der Augustinerkirche¹⁾ nach dem Brande von 1327 zu erwähnen und jener der hl. Geistkirche, bei der der gothische Kern des jetzigen Baues jedoch wahrscheinlich erst dem 15. Jahrhundert angehört.²⁾ In diesem Zusammenhang ist ferner als die bedeutendste durch Ludwig den Bayer angeregte Schöpfung die Ettaler Klosterkirche zu nennen.

Besonders wichtig, schon weil sicher von Münchener Meistern gefertigt, sind die plastischen Ueberreste der Münchener Lorenzkirche. Von zwei Gewölbschlusssteinen³⁾ derselben zeigt der eine ein Wappenschild mit dem einköpfigen Reichsadler von einem Rebekranz mit Blättern und Trauben umrahmt, der zweite das Wappen der Grafschaft Holland. Zusammengehalten mit dem Ettaler Portal, der Dom-Vorhalle und der Johanniskirche in Freising bezeugen die Schlusssteine, dass diese Kirche und wohl auch ein oder der andere der genannten Münchener Bauten ornamentales Detail aus Haustein besaßen und damit die für die gothische Plastik so wichtige dekorative Kunst hier unzweifelhaft eine breitere Thätigkeit entfaltete, als man nach den erhaltenen Bauten in Folge ihrer späteren Umgestaltung vermuthen sollte.

Zur figürlichen Plastik leitet ein Relief aus der Lorenzkirche über, das sich gleich jenen Schlusssteinen jetzt im bayerischen Nationalmuseum befindet.⁴⁾ Zwei knieende Engel halten das bayerisch-pfälzische Wappenschild, dessen Spitze auf dem Nacken eines gekrönten Mannes ruht, in dem ich jedoch nicht ein Portrait Kaiser Ludwigs erkennen kann.

Ferner erhielten sich von den Skulpturen der Lorenzkirche die fast dreiviertel lebensgrossen Statuetten der hl. drei Könige, die sich jetzt ebenfalls im bayerischen Nationalmuseum befinden⁵⁾ und die zwar schon durch die monotonen glatt herabfallenden Gewänder etwas steif erscheinen, aber doch eine gewisse Mannigfaltigkeit der Köpfe, der Bewegung und des schon etwas feiner durchgeführten Ausdruckes zeigen.

Das interessanteste Denkmal aus der Lorenzkirche ist das Votivbild des Kaisers Ludwig und seiner zweiten Gemahlin Margaretha,⁶⁾ die zu beiden Seiten der Madonna knien, der die Kaiserin das Modell der Lorenzkirche darreicht, unter dem das bayerische Wappen angebracht ist. Der Formensinn des Künstlers ist noch sehr oberflächlich, in manchem, wie z. B. in den Händen, seine Arbeit noch roh, aber er fasst, wie der kleine Jesusknabe zeigt, schon selbständig auf und man muss daher so plump er ist, dem Kleinen doch gut sein.

Besonders interessant ist das Bildniss Kaiser Ludwigs, dessen markante Züge sofort ein Portrait erkennen lassen, bei dem der Wunsch das Charakteristische zu betonen, den Bildhauer offenbar zur Uebertreibung und damit fast zur Charikatur führt. Dass das Portrait

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 953.

²⁾ Ebenda, S. 1007.

³⁾ Katalog des bayerischen Nationalmuseums, Band VI, Nr. 47 u. 48. F. J. Schmitt im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, S. 349.

⁴⁾ Katalog des bayerischen Nationalmuseums, Band VI, Nr. 325, Abbildung Tafel 5. Siehe auch Aretin: Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses.

⁵⁾ Katalog, Band VI, Nr. 326—328 und Tafel 4.

⁶⁾ Katalog des bayerischen Nationalmuseums, Band VI, Nr. 324 und Tafel 4, sowie Aretin a. a. O.

der Gemahlin schwächer vor allem charakterloser erklärt sich schon aus dem bei dem Grabstein der Katharina von Pienzenau angedeuteten Unterschied des männlichen und weiblichen Portraits.

Die Zuverlässigkeit dieses Bildnisses Kaiser Ludwigs beweist seine Uebereinstimmung mit dem dreiviertel lebensgrossen Portrait im Rathhaus zu Nürnberg, ferner mit den freilich nur sehr flüchtigen Portraits auf dem Majestätssiegel und in der Miniatur eines Rechtsbuches von 1346,¹⁾ vor allem aber jene mit den eingehenden Schilderungen, die Zeitgenossen von dem Aussehen des Kaisers geben.²⁾

Aus letzteren erhellt, dass Ludwig von hoher Gestalt war und einen stämmigen Nacken besass, dass er wie auch diese Portraits zeigen, lockiges Haar hatte, Kinn und Lippen glatt geschoren und eine starke etwas überhängende Nase ihm eigenthümlich war, in völliger Uebereinstimmung mit diesen Bildnissen aber werden als besonders charakteristisch betont die fleischigen Backen und das runde Kinn, namentlich aber auch sein lächelnder Ausdruck. Auf diese Portraits, wahrscheinlich direkt auf das der Lorenzkirche, muss der Künstler zurückgegriffen haben, der um 1490 das Bildniss Ludwig des Bayern für das Denkmal in der Münchener Frauenkirche schuf.

Ein weiteres Portrait Kaiser Ludwigs findet sich an dem neuerdings wieder freigelegten Tympanon des Hauptportales der Klosterkirche zu Ettal³⁾ (Tafel 1 Nr. 3). Dass dies das Werk eines Münchener Künstlers lässt sich nicht sicher behaupten, aber jedenfalls gehört das Denkmal in diesen Zusammenhang. Schon wegen seiner genauen Datierung verdient es die besondere Beachtung des Historikers, denn es entstammt sicher dem Bau, zu dem der Kaiser am 28. April 1330 den Grundstein legte.

Dargestellt ist in diesem Tympanon: Christus am Kreuz, das Crucifix durch gothische Architektur umrahmt; am Fuss des Crucifixes stehen Johannes und Maria und knien der Kaiser und die Kaiserin. Diese Figuren befinden sich unter gothischen Arkaden, deren Pfosten frei vorgestellt sind und durch Fialen bekrönt werden, die wie auch die Bögen Grappen schmücken. Diese ornamentale Architektur ist originell namentlich in der Umrahmung des Kreuzes erfunden und sorgfältig ausgeführt, während das Figürliche keine sonderlich entwickelte Kunst zeigt.

Christus am Kreuz ist durch die Stellung der Beine, das Lendentuch und die Körperbehandlung recht charakteristisch für das 14. Jahrhundert, ist aber zu stark beschädigt und war wohl auch zu flüchtig ausgeführt, um ein massgebendes Beispiel für das Können der Zeit in formaler Hinsicht und für ihr Empfinden zu geben. Johannes und Maria sind sehr schwach, in den Proportionen verfehlt, nur ganz flüchtig ausgeführt, bei Maria kommt der Schmerz ein wenig zum Ausdruck.

Der Kaiser und die Kaiserin mit flachen Kronen auf dem Haupt und in einfachen langen Gewändern ähnlich denen auf dem Relief der Lorenzkirche sind ebenfalls nur ganz oberflächlich behandelt, sie sind viel zu wenig durchgebildet, um eine Individualität geben zu können. Das Gesicht der Kaiserin, das ja auch bei dem Münchener Relief bestimmten

¹⁾ Aretin: Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herscherhauses.

²⁾ Riezler: Geschichte Bayerns, Gotha 1880, II, S. 375, und die daselbst citierten Quellen. H. Grauert: Im historischen Jahrbuch, 1901, S. 686.

³⁾ G. Hager: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1899, Nr. 73, S. 4.

Portrait-Charakter nicht erreicht, ist hier überdies sehr beschädigt, das des Kaisers stimmt durch das lange Haar und den Mangel an Bart zu dem Münchener, aber es fehlt ihm die charakteristische Durchbildung, die jenem trotz aller Schwäche eignet, wesshalb der Kopf hier nur ein leeres allgemeines Gepräge erhält, das man gern als Idealtypus ansieht.

Die beste plastische Arbeit der Zeit Ludwig des Bayern, die sich in München erhielt, ist die Madonna aus dem Angerkloster jetzt im bayerischen Nationalmuseum.¹⁾ Ihrem Stil nach gehört dieselbe in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts und die Tradition kann richtig sein, dass sie Ludwig der Bayer dem Kloster schenkte. Dagegen ist ein Irrthum, wenn man einen Beweis hiefür in der Thatsache sah, dass ihr das Motiv des Ettaler Gnadenbildes²⁾ zu Grunde liege.³⁾ Zwischen beiden Figuren besteht gar kein Zusammenhang, die Verwandtschaft beschränkt sich darauf, dass beide die sitzende Maria mit dem Kind auf dem linken Schooss darstellen und dass die spitzen Falten im Schooss der Maria sowie der Bruch der auf dem Boden auffallenden Gewänder für einen recht oberflächlichen Beobachter einige Aehnlichkeit haben. Die Verwandtschaft der Falten ist insofern beachtenswerth, weil sie erinnert, wie im 14. Jahrhundert und häufig auch noch in der ersten Hälfte des 15. gewisse Motive, die uns leicht individuell dünken, dies keineswegs sind, sondern, weil einfach in der allgemeinen Naturbeobachtung der Zeit begründet, sich an den verschiedensten Orten Deutschlands und ganz ähnlich in Frankreich oder wie hier in Italien finden.

Ein näherer Vergleich der beiden Madonnen aber zeigt nur Unterschiede, die für eine annähernd gleichzeitige mittelmässige italienische und gute deutsche Arbeit recht bezeichnend sind, auf die wir hier aber nicht näher einzugehen haben.

Durch die sorgfältige Ausführung und einen gewissen Sinn für Anmuth wird die Maria des Angerklosters mit der schlanken Gestalt und dem leicht herabfliessenden Gewande allgemein ansprechen und über das Befangene, das ihr noch anhaftet, hinwegtäuschen. Der Kunsthistoriker aber darf diese Mängel nicht übersehen, sie zeigen, dass wir, wenn auch in dem Werk eines tüchtigen Meisters, doch dieselbe Entwicklungsstufe wie in dem Votivrelief der Lorenzkirche haben und sind für das allmähliche Fortschreiten des Könnens höchst bezeichnend, auch beeinträchtigen sie, richtig verstanden, durchaus nicht den Genuss des Kunstwerkes, sondern es steigert ihn, wenn wir beobachten, wie der Künstler trotz aller Befangenheit seiner Zeit doch ein schönes, zartsinniges Gebilde zu schaffen strebt, um die holdselige Himmelskönigin mit ihrem Kinde darzustellen. Die knospenhafte Anmuth wird uns so erst recht klar als der eigenthümlichste Reiz eines solchen Werkes, das einen der poesievollsten Gedanken mittelalterlicher Kunst zu gestalten versucht.

Zu schöner Form kann der Künstler noch nicht gelangen, weil er noch zu wenig in deren Feinheiten eindringt. Das nackte Kind mit seinen prallen Aermchen und Beinchen, das mit der Rechten nach der Mantelschliesse der Mutter greift, in der Linken den Apfel hält und mit seinen Beinchen vergnügt strampelt, ist reizend der Natur abgelauscht, wie auch sein kleiner Dickkopf, der aber nicht genügend durchgebildet ist und bei dem der frische, heitere Ausdruck des Kindes gar nicht gelingt. Die Falten des Gewandes der Maria und die Art, wie sie durch den Körper motiviert sind, zeigen zunehmende Beobachtung und

¹⁾ Katalog, Band VI, Nr. 329, Abbildung Tafel 5.

²⁾ Abbildung in den Kunstdenkmälern Bayerns, Tafel 84.

³⁾ Beschreibung des Erzbisthums München-Freising von A. Mayer und G. Westermayer. München 1874 u. ff., II, S. 360.

Sinn für schönen Fluss, aber schon das Wiederholen einzelner Motive beweist, dass eine zwar manchmal recht feine aber doch nur allgemeinere Naturbeobachtung vorliegt jedoch noch kein eingehendes Naturstudium. Die Hände der Maria¹⁾ sind schmal und nach dem Begriff der Zeit schön, die Finger aber doch weil ungenügend durchgebildet plump, die Anmuth des Kopfes, dem, wie so häufig die Ohren fehlen, wird durch den breiten, gar nicht durchgebildeten Hals, durch die einfache Fläche der Wangen, die etwas dicke Nase erheblich beeinträchtigt und der Ausdruck überwindet zwar das grinsende, archaische Lächeln, gelangt aber doch nur zu schlichter Freundlichkeit keineswegs zu eigentlicher Beseelung.

Eine vorzügliche frühgothische Steinfigur der Umgebung Münchens ist die Maria in Fürstenfeld.²⁾ Sie wird als die Hochaltarfigur der ersten Kirche des Klosters bezeichnet, was, da sie dann bald nach Gründung des Klosters (1263) entstanden sein müsste nicht möglich ist, nach ihrem Stilcharakter scheint es mir wahrscheinlich, dass sie aus dem Beginne des 14. Jahrhunderts stammt und damit älter als die Skulpturen der Lorenzkirche, schon als die früheste Steinfigur der Münchener Gegend besonders interessant ist.

Diese Maria, in guten Verhältnissen angelegt, trägt Kleid und Mantel in einfachen frühgothischen Falten drapiert, an der Brust z. B. nur leise angedeutet, im Ganzen gut verstanden. Das Kleid ist am Hals gerade ausgeschnitten, wie bei der Maria des Votivreliefes der Lorenzkirche, über dem Kopf trägt Maria den Schleier. Reicher wird die Drapierung nur an den Mantelenden, welche in der Linken Mariä zusammenlaufen, beachtenswerth plastischen Sinn zeigt das tiefere Ausarbeiten einzelner Falten, so namentlich der Mantelfalte zwischen dem rechten Arm und der linken Hand.

In der wenig durchgebildeten Rechten hielt Maria wohl das Scepter, in der Linken hält sie das nackte Kind, dessen Formen zwar nach Kinderart weich und rundlich sind, das aber doch steif und unbeholfen ist, wie auch sein rechter Fuss ganz unverständlich herabhängt. Die Haare der Maria sind sehr streng stilisiert, verlaufen aber trotz der üblichen ganz symmetrischen Behandlung auf der rechten Seite unter dem Schleier anders als links, wo wir sie über die Schultern herabgleiten sehen und wo das Ohrläppchen, das sonst so häufig vergessen wird, ein Beleg selbständiger Naturbeobachtung des Künstlers ist.

Das Gesicht der Maria strebt nach schöner Form, die feine Nase ist auch gelungen, ebenso der Mund, dagegen sind die Augen starr. In der Modellierung der Wangen, den Zügen um den Mund und an dem Kinn strebt der Künstler mittels Durchbildung nach lebendigem Ausdruck. Wie meist führt aber der Versuch das Mienenspiel zu charakterisieren bei dem ziemlich fleischigen Gesicht nur zu einem archaischen Lächeln, dem sich hier ein fast etwas wehmüthiger Zug beigesellt. Der Künstler macht den grossen Fortschritt das Gesicht zu beleben, aber er kennt den Werth und die Bedeutung der einzelnen Gesichtszüge noch zu wenig, um den Ausdruck zu beherrschen, die erstrebte Stimmung überzeugend auszusprechen, wie er auch den Blick nicht sicher dirigieren kann, wesshalb es ihm noch nicht gelingt, dass Maria und das Kind sich ansehen, was er doch offenbar beabsichtigt.

Die Skulpturen der Zeit Ludwig des Bayern, bei denen wir jedoch nicht vergessen dürfen, dass nur spärliche Fragmente der Münchener Bildhauerschule der 1. Hälfte des

¹⁾ Die Figur wurde geschickt restauriert, wobei, was für die stilistische Betrachtung zu beachten ist, der linke Arm und das linke Bein des Kindes sowie die Rechte der Maria ergänzt wurden.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 445, 458 und Tafel 58, Sandstein 1,48 Meter hoch.

14. Jahrhunderts erhalten blieben, beanspruchen innerhalb der deutschen Plastik jener Zeit keine höhere Bedeutung, aber als erster kräftiger Einsatz einer Schule, deren weiteren Verlauf wir im Ganzen ununterbrochen verfolgen können und die mit dem Ausgang des Mittelalters eine recht bedeutende wurde, erscheinen sie von erheblichem Interesse.

Der Charakter der Gruppe ist ziemlich einheitlich. Ich lege dem aber keinen Werth bei und hielte es für verfehlt, einen bestimmten Schulcharakter im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen Gruppen festlegen zu wollen, zu solch selbständiger Bedeutung gelangt die Münchener Bildhauerkunst erst mit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Bei den Werken aus der Lorenzkirche haben wir Arbeiten einer Werkstatt, ob der des Hofbildhauers Anton Berthold, wie Nagler vermuthet, mag hier, da rein hypothetisch und auch nicht weiter von Belang, dahin gestellt bleiben. Der einheitliche Charakter dieser Skulpturen erklärt sich aus der Entwicklungsstufe des 14. Jahrhunderts, in dem nur wenige ganz hervorragende Künstler einen ausgeprägt individuellen und dadurch sicher kennbaren Stil besitzen. Meister zweiten und dritten Ranges dagegen, mit denen wir es hier zu thun haben, sind noch weit von solch persönlicher Kunst entfernt, deshalb ist auch eine Zutheilung an einzelne Künstler oder selbst Gruppen auf Grund gewisser Aeusserlichkeiten, wie übereinstimmender Falten, verwandter Körperbehandlung und ähnlichem stets mehr oder minder unzuverlässig und willkürlich.

Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in der schon die Grabdenkmale ein frisches Weitergedeihen der Münchener Steinplastik wahrscheinlich machen, hat sich in München nur der Schrenkaltar in der Peterskirche erhalten,¹⁾ dieser aber ein tüchtiges und für die Plastik des späteren 14. Jahrhunderts sehr bezeichnendes Werk.²⁾

Der Schrenkaltar ist dadurch, dass man bei einem solchen Werk selbst in München, wo guter Stein so schwer zu beschaffen war, zu Stein griff, sehr bezeichnend für das Dominieren der Steinplastik im 14. Jahrhundert. Er enthält in gothischen Arkaden eine Darstellung der Kreuzigung und des jüngsten Gerichtes.

Die untere Arkade zeigt Christus am Kreuz, an dessen Stamm Maria und Johannes stehen, daneben auf der linken Seite St. Martin zu Pferde, wie er dem Armen die Hälfte seines Mantels gibt, auf der rechten Seite stehen die Heiligen Petrus und Ulrich.

Das jüngste Gericht füllt das obere Relief mit den Aposteln als Beisitzern, den Aufstehenden, dem Einzug ins Paradies und dem Weg zur Hölle. In dem Wimperg über diesen Reliefs thront der Weltenrichter in der Mandorla, zu seinen Füßen knien Johannes der Täufer und Maria, während am Ansatz dieses Giebels zwei Engel die Posaunen des Gerichtes blasen.

Die Apostel sitzen auf einer Wolke in der Mitte des oberen Reliefs überraschend lebendig und abwechselnd aufgefasst, sinnend sieht der eine vor sich hin, andere reden

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1050 ff. und Tafel 170.

²⁾ Dies bleibt auch bestehen, wenn das Werk vielleicht, wie in den Kunstdenkmälen vermuthet wird, erst in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein sollte. — Eine beachtenswerthe, urkundliche Notiz zur Geschichte der Münchener Plastik findet sich bei M. Frhr. v. Freyberg: Sammlungen historischer Schriften und Urkunden, Stuttgart und Tübingen 1829, S. 114, 122, 123, 124, benützt (ohne Angabe der Quelle) bei Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 320. Wir erfahren hier durch die Rechnung des Walfart Heltampt, Landschreibers Herzogs Albrecht des Jüngeren, dass letzterer 1392 von dem Steinmetz Stephan in München einen hl. Georg fertigen liess, der dann im Kloster zu Straubing aufgestellt wurde.

lebhaft mit einander, oder blicken nach oben, einer fährt erschreckt zusammen. Unter den Aposteln steigen die Auferstehenden aus den Gräbern, heulend und schreiend drei Verdammte zur Linken Christi, während von den drei Gerechten zur Rechten einer sich eben aus dem Grabe herausarbeitet, zwei betend emporblicken.

Den rechten Rand also die Seite zur Linken Christi bildet der Höllenrachen, in den die Teufel die jammernden Verdammten hinabstossen. Auf der entgegengesetzten Seite sehen wir die Burg des himmlischen Jerusalems, in die Petrus die Seligen einlässt. Die Auferstehenden sind nackt, die Gerechten und Verdammten dagegen bekleidet und charakterisieren, wie gewöhnlich durch ihre Kopfbedeckung verschiedene Stände.

Das Verständniss des Meisters des Schrenkaltars für die Form des menschlichen Körpers ist trotz mancher Mängel schon recht achtenswerth, besonders in dem überraschend guten Akt des Gekreuzigten und des Seelenrichters; dagegen sind die lebhaften Bewegungen der Apostel und der den Särgen entsteigenden kleinen, nackten Figuren der Auferstehenden, oder St. Martin, der eben sein Pferd zum stehen bringen will und sich zu dem Bettler wendet, zwar lebendig gedacht zeigen aber doch, dass der Künstler derartiges noch lange nicht befriedigend geben kann.

Das Interesse des Werkes liegt in dem Ringen nach gesteigertem Leben, tieferem Empfinden und hierin ist es von eigenartiger Bedeutung als das früheste der erhaltenen Werke Oberbayerns, das sich mit solchen Problemen beschäftigt.

Originelle Erfindung natürlich innerhalb der Grenzen des 14. Jahrhunderts wird man dem Meister zugestehen müssen. Der Höllenrachen, die gefesselten Teufel, die Auferstehenden und anderes finden sich selbstredend auch bei anderen Darstellungen des jüngsten Gerichtes, weil sie eben nothwendige Bestandtheile desselben sind; sie besitzen auch eine gewisse Ähnlichkeit, weil die Phantasie des 14. Jahrhunderts z. B. den Teufel noch nicht so individualisiert wie spätere Zeiten. Das ganze Werk aber ist selbständig erdacht, keine der zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen dieses Vorwurfes stimmt so mit ihm überein, dass man berechtigt wäre, von einem gemeinsamen Typus oder gar von einem massgebenden Vorbild zu reden. Die Art wie unser Bildhauer die Apostel in der Mitte des Reliefs auf einer Wolke darstellt, wie er den Höllenrachen mit den Verdammten an den rechten Rand setzt, das himmlische Jerusalem als Burg auf steilem, theilweise mit Bäumen bewachsenem Felsen darstellt, den Mauern und Thürme in weitem Umkreis schützen, ist ganz seiner eigenen Phantasie entsprungen. Ebenso ist es ein persönlicher Einfall, ein Zeichen lebhaften Erfassens der Situation, wenn St. Peter an der Spitze der Seligen vor das himmlische Thor tritt und eben seinen Schlüssel in dessen Schlüsselloch stecken will. Der Ausdruck tiefen aber ruhigen Leidens bei Christus, der herbe Schmerz besonders bei Johannes, Maria und den Verdammten, Kummer und Elend bei dem Bettler neben St. Martin, Schrecken und Erregung bei den Aposteln zeigen durchweg einen aus selbständigem Empfinden gestaltenden Künstler, der leidenschaftliche, heftige Gefühle aussprechen will.

Bei diesem schwierigen Ziel und dem damit innig zusammenhängenden Streben nach lebhafter Bewegung muss natürlich des Meisters mangelhafte Herrschaft über den Körper klar zu Tag treten und in dem Wunsche wirksam zu charakterisieren übertreibt er nicht selten bis zur Charikatur, nicht nur bei den Teufeln, wo dies ja allgemein üblich, sondern auch bei dem Bettler neben St. Martin einer in ihrem packenden Realismus sehr merkwürdigen Gestalt, ja auch in dem herben Schmerz bei Maria noch mehr bei Johannes.

Andererseits aber liegt gerade in dieser mit ungedämpfter Wucht hervorbrechenden Leidenschaft, in der das innere Leben gewaltsam nach Ausdruck ringt, trotz allem Befangenen und Herben etwas eigenartig ergreifendes.

Abgesehen von München sind im westlichen Theil Oberbayerns ausser Landsberg, auf das wir gleich zu sprechen kommen, nur mehr ganz unbedeutende Reste von Steinplastik des 14. Jahrhunderts vorhanden, wie am Chor der Kirche von St. Pölten bei Weilheim ein Schlussstein mit einem männlichen Kopf, eine rohe Arbeit dieser Zeit eingemauert ist¹⁾ und im Museum zu Weilheim sich ein Sandsteinrelief befindet mit Christus am Kreuz, Johannes und Maria eine Handwerksarbeit in der Art des 14. Jahrhunderts.²⁾

Ein beachtenswerthes Denkmal für die Steinplastik der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Oberbayern ist dagegen ein Tympanon in der Pfarrkirche zu Landsberg am Lech, das jetzt im nördlichen Seitenschiff an der Chorscheidewand eingemauert ist.³⁾ Der Rahmen dieses spitzbogigen Tympanons ist einfach profiliert und mit schlichten Rosetten geschmückt ebenso die Scheidung des unteren Reliefs mit der Darstellung des Todes Mariä von dem oberen der Herrlichkeit Mariä.

Das Werk hat sehr gelitten, es war ehemals offenbar der Witterung preisgegeben, bürstete dadurch ein, was es von feinerer Durchbildung besass und mehrfaches Uebertünschen war für den Eindruck natürlich auch nicht günstig. Gleichwohl ist das Tympanon, wenn es auch mannigfache Fehler, wie vergriffene Proportionen u. s. w. hat, auch nichts weniger als ein hervorragendes Kunstwerk ist, für die Geschichte der Plastik Oberbayerns doch zu beachten, zumal uns kein anderes derartiges Werk aus dem 14. Jahrhundert erhalten ist. Ob der Meister dieser Skulptur, was ja in Landsberg sehr wahrscheinlich ist, vielleicht mit Augsburg zusammenhängt, lässt sich bei einem so vereinzelter, recht bescheidenen und erheblich beschädigten Werke nicht irgend sicher beantworten, erwähnt mag aber werden, dass sich die gleichen übrigens ja häufig vorkommenden Gegenstände an dem 1343 vollendeten Nordportal des Augsburger Domes⁴⁾ finden, dem Werk eines entschieden älteren und feineren Künstlers, das der Bildhauer des Landsberger Portales wohl gesehen haben könnte, von dem ihn in Darstellung und Stil aber wesentliche Unterschiede trennen.

Diese Unterschiede der beiden Portalreliefs sind dadurch wichtig und deshalb wollen wir noch etwas auf sie eingehen, weil sie wieder darauf hinweisen, wie diese Kunst nichts weniger als typisch, sondern wie sich in ihr immer bestimmter individuelles Leben ausspricht, was, so bescheiden auch die Arbeit des Landsberger Tympanons, doch auch dessen einzelne Figuren erkennen lassen.

Auf dem Augsburger Relief stehen je vier Apostel zu Füßen und zu Häupten des Bettes der Maria, vier aber und in ihrer Mitte Christus hinter dem Bett. Demgegenüber zeigt die Komposition des Landsberger Reliefs einen Fortschritt, indem sie das Relief durchgehend in zwei Flächen anlegt und durch das Knien und Sitzen der Figuren der vorderen Reihe gegenüber dem Stehen der zweiten noch eine weitere Abwechslung in die Apostel

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 735.

²⁾ Ebenda, S. 736.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 500, 1,30 Meter hoch, 1,51 Meter breit.

⁴⁾ Schröder: Die Domkirche zu Augsburg. Augsburg, S. 30. Interessant zu vergleichen sind auch die gleichen Darstellungen am Nordportal des Domes zu Eichstätt von 1396.

bringt, von denen, wie auch schon in Augsburg, einer die Hände zum Gebete faltet, ein anderer Gebete liest, während ein dritter sein betrübtes Haupt in die Hände stützt.

In der ersten Reihe fügt das Landsberger Relief zu den vier Aposteln noch rechts und links Stifter und Stifterin mit ihren Wappen, zwei recht hübsche Figürchen, namentlich die in der Haltung ganz fein empfundene Stifterin; bei den knieenden, wie bei den sitzenden und stehenden Figuren ist hervorzuheben, dass die gleiche Bewegung stets anders gegeben also selbständig durchdacht ist.

In der zweiten Reihe des Landsberger Reliefs stehen zu Füßen und zu Häupten des Bettes je vier Apostel, hinter dem Bett Christus mit der Seele der Maria, ein Engel schwenkt hier das Weihrauchfass, das jetzt abgebrochen ist, während ein anderer das Weihwasserbecken hält.

In dem oberen Theil des Landsberger Reliefs sitzen auf einer Bank Maria und Christus. Christus hält in der Linken die Weltkugel, die Rechte streckt er gegen Maria aus, neben dieser Gruppe knien zwei betende Geistliche als Stifter, oben schweben drei in der Profilierung des Rahmens angebrachte Engel.

Von Steinfiguren des 14. Jahrhunderts, die also wohl aus der älteren Landsberger Pfarrkirche in die jetzige 1458—1466 erbaute übertragen wurden, hat sich sonst nur ein unbedeutender männlicher Heiliger (Joachim?) erhalten aus der Spätzeit des 14. oder dem Beginn des 15. Jahrhunderts und eine Maria mit dem Kinde, beide jetzt an dem westlichen Portal der Südseite eingesetzt.¹⁾ Die sehr schlichte Maria gehört wohl zu den seltenen Arbeiten des früheren 14. Jahrhunderts. Die Falten sind äusserst einfach, reicher nur bei dem linken Mantelende der Maria, sonst sind sie allein beim Auffall auf den Boden leicht gebrochen, der Mantel wird durch eine Schliesse auf der Brust zusammengehalten, über den ganz feinen Kopf hat Maria das Tuch gelegt, das Kind, von dem nur das Gesäss und das rechte Beinchen erhalten sind, scheint unbekleidet gewesen zu sein.

In der Inn- und Salzachgegend, die ja auch in der Grabplastik des 14. Jahrhunderts wenig geleistet zu haben scheint, aber in den letzten Jahren des Jahrhunderts mit dem Aribo-Denkmal den Beginn einer bedeutenderen Blüthe zeigte, hat sich auch von sonstiger Steinplastik des 14. Jahrhunderts nur ganz wenig und unbedeutendes erhalten. Das Beste, das den Gedanken nahe legt, dass auch hier besseres verloren ging als erhalten blieb, sind im bayerischen Nationalmuseum²⁾ die Fragmente eines Grabmals aus der Begräbniskapelle der Grafen von Haag in Kirchdorf, sechs kauende und schlafende Wächter, deren Stellung und Rüstung geschickt und verschiedenartig behandelt, beweisen, dass diese spärlichen Reste einer offenbar sehr tüchtigen Arbeit entstammen.

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 500.

²⁾ Katalog, VI. Band. Nr. 285—288.

5. Die Holzplastik des 14. Jahrhunderts.

Von den Holzfiguren des 14. Jahrhunderts besitzen die Crucifixe nicht mehr die Bedeutung jener der romanischen Periode, auch haben sich bei uns hervorragende Werke der früheren Gothik unter den Darstellungen des Gekreuzigten nicht erhalten, aber doch erscheinen die meist in Landkirchen zerstreuten Crucifixe dieser Periode mehrfach historisch beachtenswerth. Sie zeigen einen konsequenten Fortschritt des Naturalismus, indem man, um Leben und Empfindung in die Figur zu bringen, zunächst vor allem die Qual des Gekreuzigten drastisch ausdrückt.

Da wir es hier meist mit handwerklichen, in derselben Zeit und Gegend entstandenen Arbeiten zu thun haben, so sind dieselben einander nahe verwandt, von Typik ist gleichwohl nicht die Rede, gewisse, allerdings bescheidene, individuelle Züge kann man bei den meisten beobachten.

Das kleine Crucifix in Unterpeissenberg,¹⁾ etwa in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, ist, obgleich eine ziemlich unbeholfene Handwerksarbeit, dadurch von Interesse, dass es im Ganzen an der spätromanischen Art festhält. Bei spätromanischen Crucifixen sahen wir ja auch schon wie hier die geschlossenen Augen, die Füße sind übereinander genagelt, auch deutet das am linken Bein aufgezogene Lendentuch darauf, dass der Schnitzer schon frühgothische Crucifixe kannte.

Bei dem Gekreuzigten in Saxenkam,²⁾ dessen Augen ebenfalls geschlossen sind, werden die Füße noch mit zwei Nägeln am Kreuze befestigt, die rechte Seitenwunde ist tief ausgehöhlt, was sich jetzt als ein Zeichen scharfen Betonens der Qualen häufig findet.

Das Crucifix in Altenhohenau,³⁾ das schon deutlich die Eigenart des 14. Jahrhunderts zeigt, erinnert durch den runden Querbalken des Kreuzes mit den Astansätzen an spätromanische wie das Wessobrunner Crucifix, ist aber schon durch das Kreuzen der Füße bewegter. Der Lendenrock reicht noch bis zu den Knien, ist aber freier in den Falten, der Körper in den Verhältnissen vergriffen und im Einzelnen missverstanden zeigt in dem gewaltsamen Heraustreten der Brust, im Einziehen des Bauches, auch in den Händen und Füßen mehr Leben und Naturbeobachtung, das kummervolle Haupt, dessen Augen sich eben schliessen und dessen Mund schmerzlich geöffnet ist, hat bereits etwas ergreifendes.

Zwar keineswegs bedeutend, aber für die Eigenart des 14. Jahrhunderts bezeichnend, ist das Crucifix in der Pfarrkirche zu Weilheim, leider gleich den meisten wiederholt roh übermalt.⁴⁾ Auch hier ist das Kreuz ein runder Stamm mit den Ansätzen von Aesten und ein starkgebogener Querbalken mit Blättern an den Enden. Das krampfhaftes Aufziehen der Beine, das Einfallen des Leibes, das Heraustreten der Brust, das Anschwellen der Adern und Muskeln an den mageren Armen und Beinen, das Einfallen der Augen und Wangen, der schmerzhaft verzerrte Mund kontrastieren gewiss auf das schärfste mit den steifen Crucifixen des 12. Jahrhunderts und doch haben sie sich mit dem Streben das Leiden wahr

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 729, 0,57 Meter hoch.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 672, 0,60 Meter hoch.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1911, 1,50 Meter hoch, woselbst das Crucifix in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt wird.

⁴⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 732, 1,00 Meter hoch.

und ergreifend zu schildern folgerichtig aus diesen entwickelt. Die drastische Wirkung des Leidens des Heilands war offenbar meist der Grund, dass solche Crucifixe auch in späteren Zeiten ganz besonders verehrt wurden, die dann meist zwar sehr unschön, aber charakteristisch für das was an diesen Crucifixen fesselte, die Spuren der Qual oft noch auf die plumpste Art steigerten.

Ein halblebensgrosses Crucifix des 14. Jahrhunderts findet sich im Museum zu Freising, das trotz mancher Mängel durch die Behandlung des Brustkorbes und der Extremitäten interessiert und durch einen leisen Versuch in Christi Antlitz milden Schmerz auszudrücken.¹⁾

An den Gekreuzigten schliesst sich die Klage um den Leichnam Christi, die sogenannte Pietà oder das Vesperbild. Diese Gruppe sehr häufig in Holz, jedoch auch wiederholt in Stein ausgeführt, hat sich in Arbeiten des 14. Jahrhunderts, besonders aber in Werken aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert sowie aus der ersten Hälfte des letzteren erhalten, wobei wir näher auf sie zu sprechen kommen werden.

Die älteren Darstellungen der Pietà unterscheiden sich namentlich dadurch von jenen späteren, dass die klagende Maria bei ihnen entschieden die Hauptsache, der viel kleinere meist nur in der Grösse eines Knaben gebildete Leichnam Christi nur als Attribut gedacht erscheint, jedoch darf dieser kleinere Massstab Christi allein nicht als sicherer Anhaltspunkt der Datierung benützt werden, denn als verschleppten alterthümlichen Zug treffen wir ihn ab und zu auch noch bei späteren Werken.

Die Falten sind die des früheren 14. Jahrhunderts, nur einfach gebrochen ehe sie auf den Boden fallen, die Schossfalte zeigt einfachen Zwickel. Dass sich dadurch diese Figuren für den flüchtigen Beobachter meist sehr ähnlich sehen, ist um so begreiflicher, als der auf dem Schoss der Maria gewöhnlich mehr sitzende als liegende Leichnam stets mit dem Haupt an der rechten Seite der Maria zu liegen pflegt.

Bei näherer Vergleichung einiger Vesperbilder derselben Zeit sieht man aber sofort wesentliche Unterschiede in den Zügen Christi, in der Art wie Maria den Leichnam mit ihren Armen umschliesst und liebevoll an sich drückt, in der Weise, wie sie sich zu ihm neigt, ihm ins gebrochene Auge sieht oder bekümmert vor sich blickt. Der Widerspruch solcher fein empfundener Bewegungen und der meist wenig ausdrucksvollen Gesichtszüge der Maria hat oft etwas rührendes. Wichtig erscheinen diese Pietàs auch als Vorstufe derer des 15. Jahrhunderts. In Pfaffenhofen im Bezirksamt Aichach²⁾ findet sich eine solche Pietà des 14. Jahrhunderts in handwerklicher Arbeit, drei sehr charakteristische Beispiele besitzt das bayerische Nationalmuseum.³⁾

Eine hervorragende Rolle unter den Holzfiguren dieser und der nächsten Perioden spielen die Marien. In Folge des Marienkultus entstanden zahlreiche Marienstatuen und ihre besondere Verehrung, zumal bei Gnadenbildern, schützte sie häufig vor der Zerstörungswuth späterer Zeiten, die sonst auch mit den Holzfiguren des 14. Jahrhunderts gründlich aufräumte.

¹⁾ Weitere Crucifixe des 14. Jahrhunderts in Icking (Kunstdenkmale S. 879). — Unterbachern (ebenda, S. 321). — Thann im Walde (ebenda, S. 1672) und in St. Nikola bei Inzell (ebenda, S. 1822).

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 219, 0,46 Meter hoch.

³⁾ Katalog, Band VI, Nr. 519 und 521 aus dem 14. Jahrhundert und 520 Anfang des 15., der Katalog vermuthet hier, jedoch ohne weitere Begründung, fränkische Herkunft.

An den Anfang dieser Gruppe ist das bekannte Gnadenbild der Madonna von Altötting (Tafel 2, Nr. 3) zu setzen, wohl aus dem Beginn des 14. vielleicht sogar noch aus dem Schluss des 13. Jahrhunderts.¹⁾ Maria trägt ein am Hals gerade ausgeschnittenes Kleid und einen Mantel, der auf der Brust durch eine Schliesse zusammengehalten wird, sie hält rechts den bekleideten Knaben mit einem Apfel in der Rechten, in der Linken hielt Maria wohl ein Scepter. Die Falten, die sich nur unter dem rechten Arm etwas bauschen, fallen schlicht herab, nur kurz vor dem Auffall auf dem Boden sind sie ein wenig eingeknickt, aber sie sind runder und plastischer als jene des romanischen Stiles und ihr Fluss zeugt ebenso von lebensvollerer Auffassung der Figur, wie die leichte Ausbiegung in der rechten Hüfte und das leise Senken und Drehen des feinen Kopfes, während die Haare noch sehr schematisch und die Hände noch recht plump sind.

Eine gut erhaltene, stehende Maria mit dem nackten Kind in der Linken aus dem 14. Jahrhundert findet sich in Dornau.²⁾ Die Genremotive, die wir schon im 13. Jahrhundert beobachteten, werden jetzt häufiger und verschiedenartiger, wie hier Maria mit der Rechten nach dem Fuss des Kindes greift, das in der Linken einen Apfel hält.

Mit der Altöttinger Madonna erscheint es nicht uninteressant, die von Margarethenberg im Bezirksamt Altötting zu vergleichen.³⁾ Beide Figuren haben manches Verwandte aber doch auch erhebliche Unterschiede, was sich daraus erklärt, dass sie derselben Stilphase des 14. Jahrhunderts angehören, die Altöttinger Maria aber steht am Anfang, die Margarethenberger dagegen am Ende derselben. Daher zeigt auch die Maria in Margarethenberg nur wenig Details in den langen anmuthig herabfliessenden Falten, das Kleid ist an der Hüfte leicht geschürzt und dadurch belebt, das linke Knie, bei dem der Mantel zurückfällt, wird als Motivierung für die Falten des Kleides gut beachtet, deren feinerer Verlauf ebenso erhebliche Fortschritte gegenüber der Altöttinger Maria zeigt, wie die Rechte der Maria, deren Gesicht oder das lebhaft bewegte Kind.⁴⁾

Eine recht interessante, sitzende Maria in dem schlichten Stil des 14. Jahrhunderts besitzt das Museum in Freising (Tafel 2, Nr. 4).⁵⁾ Die Proportionen sind stark vergriffen, eine Gefahr, die bei der sitzenden Figur natürlich besonders nahe lag. Die Schossfalte hat denselben einfach spitzen Bruch wie bei den Pietàs dieser Zeit, reicher gestaltet sich der Faltenwurf nur durch den Mantel über dem linken Knie. Trotz aller Schlichtheit aber macht der Faltenwurf sowohl beim Kleid, wie bei dem Mantel, auch bei dem Tuch auf dem Kopf der Maria und bei dem bis zu den Füßen herabfallenden Hemdchen des Christuskindes, das auf dem linken Oberschenkel seiner Mutter steht, den Eindruck, dass er selbständig überlegt ist. Die Hände des Kindes und die Rechte der Maria, die wohl das Scepter hielt, sind abgebrochen, die Linke stark beschädigt, fein ist der Kopf der Maria, bei dem das archaische

¹⁾ Die frühgothische Entstehung schon richtig bei Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern, S. 335, angegeben.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 580, 1,00 Meter hoch.

³⁾ Hoch 1,03 Meter, Abbildung wird in den Kunstdenkmalen Bayerns erscheinen. Die Figur ist stark überarbeitet, z. B. die Linke der Maria neu, das Kind stark restauriert.

⁴⁾ Weitere stehende Marien des 14. Jahrhunderts in Escherswang (Kunstdenkmale S. 581); in Steinebach um 1400 (ebenda, S. 905), in Rumeltshausen (ebenda, S. 317), in Klingen um 1400 (ebenda, S. 207).

⁵⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 345, 0,65 Meter hoch.

Lächeln schon in einen freundlichen Ausdruck übergeht, auch der von reichen Löckchen umrahmte Kopf des Kindes hat, obgleich stark beschädigt, etwas anmuthiges.¹⁾

Schützte diese Marienbilder eine besondere Verehrung, was ihnen allerdings auch öfters durch die Einkleidungen des 18. Jahrhunderts verhängnissvoll wurde, so haben sich von den einst unzweifelhaft sehr zahlreichen anderen Heiligen, denen dieser spezielle Schutz fehlte, nur ganz wenige aus dem 14. Jahrhundert durch die Stürme der späteren Zeit auf unsere Tage gerettet.

Die interessanteste der weiblichen Figuren ist wohl die hl. Katharina in Eulenried²⁾ aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. In einen langen, glatt herabfallenden Rock gekleidet, hat sie einen Mantel um die Schultern gelegt, den sie über die Brust zieht und mit der Linken, in der auch das Rad liegt, zusammenhält. Die Längsfalten sind, wie damals üblich, einfach und grosszügig, aber auch die Quersalten des Mantels zeigen selbständige Beobachtung, der Kopf ist zwar im Ausdruck etwas blöde, aber doch sorgfältig durchgeführt.³⁾

Eine sehr gute weibliche Figur des 14. Jahrhunderts, wahrscheinlich eine Maria von einer Kreuzigungsgruppe, besitzt das Museum in Freising,⁴⁾ sie ist ausgezeichnet durch schöne Drapierung und den zarten Ausdruck leisen Schmerzes.

Von männlichen Heiligen sind unter den Holzfiguren im schlichten Stil des 14. Jahrhunderts als übrigens durchweg recht bescheidene Arbeiten zu nennen: St. Ulrich in Todtenweis,⁵⁾ St. Stephanus in Landsham,⁶⁾ der hl. Erasmus in Pittenhart.⁷⁾ Besonders beachtenswerth ist aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts ein sitzender Bischof im Museum zu Freising (Tafel 2, Nr. 6),⁸⁾ der lebhafteste Ausdruck wird bei ihm durch das archaische Lächeln sehr vergnügt, originell ist die Behandlung der Haare, die Falten gehen theilweise überraschend in die Tiefe. St. Nikolaus in Kleineichenhausen⁹⁾ und der sitzende Bischof in Farchach¹⁰⁾ vertreten schon die Zeit gegen die Wende zum 15. Jahrhundert; im Museum zu Erding¹¹⁾ hat sich auch noch ein Christus auf dem Palmesel, der dem 14. Jahrhundert zugeschrieben wird, erhalten.

Im Museum zu Freising befindet sich eine hübsche, etwa ein drittellebensgrosse Standfigur eines Bischofs (Tafel 2, Nr. 5), bei dem das linke das Standbein, das rechte

¹⁾ Die sitzende Maria mit dem Kinde aus dem 14. Jahrhundert in Schaftlach (Kunstdenkmale, S. 1486) hält das stehende mit einem langen Rock bekleidete Kind auf dem Schooss, das Kind hält in der Linken ein offenes Buch, in das es mit der Rechten deutet. Die Maria des 14. Jahrhunderts in Anzhofen (ebenda, S. 448) hält rechts das Scepter links das Kind. Die Maria in Feldkirchen bei Moosburg (ebenda, S. 396) mit einer Birne in der Linken, dem Kind in der Rechten wird wegen der Faltenbehandlung besser erst in die Mitte des 15. Jahrhunderts gesetzt. Sitzende Marien des 14. Jahrhunderts mit dem Scepter und dem nackten Kind in Rottenbuch (ebenda, S. 593) und Irschenhausen (ebenda, S. 880).

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 155 und Tafel 24, 0,85 Meter hoch.

³⁾ Eine zweite Katharina des 14. Jahrhunderts in Obermauerbach (Kunstdenkmale, S. 215).

⁴⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 345. — Beide Hände der Figur sind abgebrochen.

⁵⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 231.

⁶⁾ Ebenda, S. 1376.

⁷⁾ Ebenda, S. 1815.

⁸⁾ Ebenda, S. 345, 0,95 Meter hoch.

⁹⁾ Ebenda, S. 881.

¹⁰⁾ Ebenda, S. 867.

¹¹⁾ Ebenda, S. 1235.

dagegen als Spielbein stark seitwärts gestellt ist, so dass die im 14. und anfangs des 15. Jahrhunderts häufige, etwas geschwungene Stellung scharf betont wird, sehr fein ist der Kopf, namentlich auch der Hals der sorgfältig und elegant behandelten Statue modelliert. Interessante Arbeiten des 14. Jahrhunderts sind auch die Holzfiguren von Petrus und Paulus in St. Veit (Bezirksamt Mühldorf), zumal durch den Versuch, die Köpfe individuell zu beleben.

6. Die Grabplastik der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Für Oberbayerns Steinplastik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind die Grabsteine wieder besonders wichtig. Die westliche und östliche Gruppe scheiden sich jetzt ziemlich scharf und zwar mit entschiedener Ueberlegenheit der letzteren.

Dass sich in der westlichen Gruppe trotz zahlreicher Denkmale auffallend wenig Bedeutendes erhalten hat, so dass sie hierin hinter ihrer Thätigkeit im 14., namentlich aber hinter der des späteren 15. Jahrhunderts wesentlich zurücksteht, gründet erstens darin, dass wir aus dieser Periode hier nur gewöhnliche Grabsteine besitzen, abgesehen von dem ganz zerstörten Stiftergrab in Indersdorf, den Denksteinen Ludwig des Gebarteten und dem Modell zu dessen Grabstein. Der Hauptgrund des geringen künstlerischen Werthes der Grabsteine dieser Gruppe, über die daher auch ein ganz kurzer Ueberblick genügt, ist jedoch wohl der, dass man eben auf diesem Gebiet damals keine besonderen Kräfte zur Verfügung hatte, denn die einfachen Portraitgrabsteine derselben Gegend aus dem 14. Jahrhundert und die zum theil trefflichen Portrait- und Wappengrabsteine der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in den östlichen Gegenden beweisen, wie der rechte Mann solche Denkmale, selbst wenn sie nur mit einem Wappen geschmückt werden, als tüchtige Kunstwerke gestalten kann.

Freising besitzt aus dieser Periode viele Portraitgrabsteine, aber unter ihnen keinen, der ein eigentliches Kunstwerk wäre; allerdings dürfen wir hiebei nicht vergessen, dass trotz der zahlreichen Grabsteine uns hier auch manches verloren ging, darunter die wohl beim Umbau des Domes zerstörten Grabsteine der Bischöfe, von denen einzelne sicher bedeutender waren, als die erhaltenen Grabsteine der Dekane, Kanoniker u. a.

Mehrere dieser Portraitgrabsteine zeigen noch die alterthümliche Behandlung, dass auf ihnen das Bildniss nur in den Umrissen eingegraben ist,¹⁾ während andere das Portrait in flachem Relief bringen,²⁾ unter diesen ist der Grabstein des 1425 gestorbenen Degenhard von Weychs im Nordschiff des Domes weitaus der beste, zwar ist auch er durchaus kein bedeutendes Kunstwerk aber interessant durch scharfe Charakteristik zumal des Kopfes.

¹⁾ Grabstein des Hilprand Kamer 1426 im Dom; im Kreuzgang: des Ulrich Waler 1414; des Hornpeck 1418; des Johann Ebran 1420; des Kanonikus Dr. P. Walther 1425 und des Kanonikus Friedrich Stauthammer 1436, über diese siehe Kunstdenkmale Bayerns, S. 359 u. ff.

²⁾ Im Kreuzgang: Hildprand Taufkircher 1403 mit etwas stärkerem Relief; Dekan H. Judmann 1436; Kanonikus Erhard Ottenhover 1442; Präpositus Nikolaus von Gumpenberg 1443 mit einfachem aber gutem, architektonischem Rahmen; Kaspar Seyboltstorff 1444; Thewoldus Aychperger 1447 und Dr. Dionys Abtesmüller 1448. Kunstdenkmale, S. 361 u. ff.

In Indersdorf haben sich nur drei Wappengrabsteine dieser Zeit erhalten,¹⁾ das Grabmal, das 1432 zur Erinnerung an den 1156 gestorbenen Stifter des Klosters, Otto V. von Wittelsbach, in rothem Sandstein ausgeführt wurde, ist zu Grund gegangen und die erhaltenen Abbildungen lassen nur erkennen, dass, wie bei solchen Denkmälern allgemein üblich, der Stifter in fürstlicher Tracht mit dem Kirchenmodell in Hochrelief auf dem Deckel dargestellt war.²⁾

Ein besonders guter Portraitgrabstein von 1417 findet sich in Ingolstadt,³⁾ dagegen treffen wir in den Landkirchen dieser westlichen Gruppe keine Grabsteine dieser Zeit von irgend erheblicher künstlerischer Bedeutung.⁴⁾

Eine Sonderstellung nehmen die Denksteine Ludwig des Gebarteten von Ingolstadt ein und das für diesen projektirte Grabmonument. Diese Denksteine, die laut Inschrift die Verdienste des Herzogs um Städtebefestigungen verkünden sollen, finden sich in Friedberg (1409),⁵⁾ Schrobenhausen (1414),⁶⁾ Wasserburg (1415)⁷⁾ und Aichach (1418),⁸⁾ diesen schliesst sich der Stein an, der einst am Feldkirchner Thor in Ingolstadt zum Gedächtniss von dessen Befestigung angebracht war⁹⁾ (1434). Mit diesen Denkmälern steht in nahem Zusammenhang das Grabmal des Herzogs, zu dem sich des Herzogs Vorschrift von 1429 erhalten hat und das Modell aus den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts,¹⁰⁾ das jedoch nicht ausgeführt wurde, für dasselbe soll die grosse, jetzt im Fussboden des Presbiteriums der Frauenkirche zu Ingolstadt eingelassene rothe Marmorplatte bestimmt gewesen sein.

Die Steine in Friedberg, Schrobenhausen und Aichach sind einander so ähnlich, dass sie entschieden die Arbeit desselben sehr gewandten und im Ornament eigenartig virtuellen Bildhauers sind. Dem Wasserburger-Stein lagen offenbar die gleichen Vorschriften für die Darstellung zu Grunde. Auch hier steht links das bayerische Wappen, sitzt rechts auf einer Treppe die Jungfrau und ist zwischen beiden der Spiegel mit dem Strahlenkranz und der Krone angebracht, an einem Ring hält die Jungfrau St. Oswalds Raben. Trotz dieser

¹⁾ Mit dem Klammenstein'schen Wappen 1402, Afra Brunerin 1407, Ulrich Teufl von Puchel 1437, Kunstdenkmale, S. 298 ff.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 300.

³⁾ Ebenda, S. 42.

⁴⁾ Beringer v. Eychelzheim in Blumenthal 1401 eingeritztes Portrait (Kunstdenkmale, S. 195). — In Gilching mit flachem Relief die Grabsteine der Pfarrer Michael Weigsner 1400 und Perchtold 1442 (Ebenda, S. 873), sonst finden sich nur Wappengrabsteine so von etwa 1400 in Tandern (Ebenda, S. 230). — 1400 in Sauerlach (Ebenda, S. 900). — 1400 in Reisen (Ebenda, S. 1286). — 1404 in Poering (Ebenda, S. 1382). — Von 1406 und 1440 in Deining (Ebenda, S. 861). — 1429 in Ottenhofen (Ebenda, S. 1380). — 1430 in Ober-Alting (Ebenda, S. 894). — 1434 in Pöttmes (Ebenda, S. 223). — 1450 in Gross-Dingharting (Ebenda, S. 874).

⁵⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 245, der Stein, der dort noch als an der Westseite des Rathhauses befindlich angeführt ist, wurde inzwischen in die Pfarrkirche übertragen und zwar in der Westwand des südlichen Seitenschiffes eingelassen.

⁶⁾ Ebenda, S. 168.

⁷⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 2084, Tafel 250.

⁸⁾ Ebenda, S. 188 und Tafel 28.

⁹⁾ Gerstner: Geschichte von Ingolstadt. München 1853, S. 82 f. Kunstdenkmale Bayerns, S. 20 und 37, wo der Stein irrthümlich für den Grabstein Ludwig des Gebarteten gehalten wird.

¹⁰⁾ Katalog des bayerischen Nationalmuseums, Band VI, Nr. 303, Abbildung Tafel 13. — Aretin: Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses. — Abbildung des Modells auch bei A. Schultz: Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Leipzig 1892, S. 374.

Uebereinstimmung zeigt aber das Wasserburger Relief gegenüber den vorgenannten in der Ausführung besonders der Jungfrau und des Ornamentes, dass es wohl aus einer anderen Werkstatt hervorging.

Von 1429 datiert die Vorschrift des Herzogs für seinen Grabstein, die in dem Modell, das sich jetzt im bayerischen Nationalmuseum befindet, ausgeführt ist. Vorschrift und Modell zeigen klar den Zusammenhang mit den genannten vier Denksteinen, daher kann es nicht wundern, dass der Denkstein von 1434 in Ingolstadt von den Angaben des Herzogs für seinen Grabstein abhängig ist. Jedoch ist dieser Denkstein im Gegensatz zu dem äusserst fein ausgeführten Modell eine mittelmässige Arbeit und zeigt sich dadurch als freie Variante jener Vorschrift, dass, abgesehen von vielen kleineren Unterschieden, beim Denkstein zwischen die Engel und die Trinität Maria eingefügt ist und dass das Portrait des Herzogs ein wesentlich anderes Aussehen hat, weil er auf dem Modell nur einen langen Schnurrbart, auf dem Ingolstädter Stein dagegen einen Vollbart trägt.

Das Modell im Nationalmuseum wurde in neuerer Zeit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts gesetzt,¹⁾ wie ich glaube sehr mit Unrecht. Es ist völlig unwahrscheinlich — was Aretin schon sehr richtig hervorhob — dass man, nachdem Ludwig der Gebartete am 30. Juli 1447 in der Gefangenschaft zu Burghausen ohne Hinterlassung von Kindern starb und im Kloster Raitenhaslach beigesetzt wurde, daran gegangen sei, den Entwurf für ein kostbares Grabmonument ausarbeiten zu lassen; auch ist es kaum denkbar, dass man damals für dessen Gestalt so sorgfältig auf Ludwigs Aeusserungen von 1429 zurückgegriffen hätte. Die nahe Verwandtschaft zu den älteren Steinen von Friedberg, Schrobenhausen, Wasserburg und Aichach, die man bei flüchtiger Betrachtung auch gern später datieren wird, der innige Zusammenhang mit dem Ingolstädter Stein von 1434 bestätigen durchweg, dass das Modell, wie auch die Inschrift auf der Bandrolle am Rande desselben besagt, in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts entstand, weiter belegen dies auch der Stil und das Kostüm des Herzogs, ebenso stimmt das heraldische Ornament durchweg zu jenen älteren Steinen, wie auch die Stilisierung des Löwen, auf dem der Herzog kniet, für jene Zeit spricht.

Die sorgfältige Durchbildung des Portraits des Herzogs, die man für eine spätere Datierung geltend machen könnte, kann bei einem vortrefflichen Meister, wie ihn der Herzog ausdrücklich verlangte und der auch allein das vorzügliche Modell gearbeitet haben kann, nicht überraschen, wenn man in Seeon den Grabstein des Aribos (1395—1400) und des Abtes Farher (1412), oder in Raitenhaslach den des Johannes Zipfler (1417) und in Gars den des Georg Frauenberger (1436), um sich auf Beispiele der von uns behandelten Gegend zu beschränken, zum Vergleich bezieht. Die Falten und die Behandlung des Körpers entsprechen ebenfalls dieser Zeit, allerdings als beste Leistung eines tüchtigen Künstlers, der auch beispielsweise bei dem Banner und dem Hut des Herzogs eine überraschend gute stoffliche Charakteristik erreicht. Grösste Feinheit der Ausführung zeigt bei der Trinität, zu welcher der Herzog betet, der Kopf des tiefbetrübten Gott Vaters, namentlich auch der ganz ausserordentlich fein durchgebildete und tiefempfundene Gekreuzigte.

Dass Ludwig der Gebartete über einen oder einige tüchtige Steinmetzen verfügte, beweisen schon jene Denksteine, woher er die Meister bezog, wo sie arbeiteten, wissen wir

¹⁾ Bode: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885, S. 192. Auch der hier gegebene Hinweis auf die Kunst Veronas scheint mir verfehlt. — Die Datierung Bodes wurde beibehalten durch den Katalog des bayerischen Nationalmuseums, Band VI, Nr. 303.

nicht, wahrscheinlich ist, dass dies in Ingolstadt geschah. Dass das Modell zu dem Hochgrab für den Herzog die beste dieser Leistungen, gründet in den klar ausgesprochenen Intentionen Ludwigs und darin, dass der Künstler das Modell in Solenhofer Stein, der feiner Durchführung so günstig ist, mit ganz besonderem Fleisse und grösster Sorgfalt arbeitete, wegen des Interesses, das der Herzog dem Werk entgegenbrachte.

In der östlichen Gruppe, der das prächtige Material des Untersberger Marmors zu statuen kam, hält jene Blüthe, die zu Ende des 14. Jahrhunderts einsetzte, bis etwa gegen 1440 an. Grössere Aufgaben, wie Ende des 14. Jahrhunderts die Denkmale für die Stifter von Seeon und Baumburg, sind aus dieser Zeit nicht erhalten, aber gerade das zeugt von einer eigenartigen, nicht nur an wenige Namen geknüpften Blüthe, dass an verschiedenen Orten selbst einfachere Grabsteine oft vorzügliche Kunstwerke sind und dass zumal die Portraits einiger Aebte, Pröbste und Ritter rasche Fortschritte erkennen lassen.

Die Klöster Seeon, Baumburg, Berchtesgaden, Gars und Au besitzen die wichtigsten Denkmale dieser Grabplastik, ferner liefern St. Zeno bei Reichenhall, Frauen-Chiemsee und die Stiftskirche in Laufen wichtige Beiträge, ein paar tüchtige Grabsteine von Rittersn finden sich in Landkirchen.

Nur mit Wappen geschmückte Grabsteine sind hier auch in dieser Periode häufig,¹⁾ die Mehrzahl derselben sind ganz schlicht, die besten aber, wie der sehr originelle der Laining von 1406 in Seeon,²⁾ jener mit dem Wappen der Toerring von 1418 in Baumburg,³⁾ oder besonders der des Thomas Treubeckh⁴⁾ aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in Hasslach, sind wahre Prachtstücke ornamentaler Plastik des späteren Mittelalters fesselnd namentlich der Hasslacher Stein durch den grossen Zug, den freien, kühnen Schwung und die ausserordentliche Stilsicherheit.

Die eingeritzte Portraitfigur, die wir in Freising in dieser Periode noch so häufig trafen, scheint in diesen Gegenden nicht mehr gebräuchlich, als eine der seltenen Ausnahmen nenne ich den Grabstein des 1422 gestorbenen Otto Smit im Kreuzgang zu Berchtesgaden. Nicht zahlreich, mehrfach aber interessant sind die Grabsteine mit den Reliefportraits.⁵⁾

¹⁾ Ich erwähne als Beispiele: Ein stattliches Wappen aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert in Laufen, aus gleicher Zeit in St. Zeno bei Reichenhall, daselbst auch Wappenstein von 1402, 1403 Hans Wundrar in Seeon (Kunstdenkmale, S. 1846), 1405 Andreas Pfaffinger in Salmannskirchen (Bezirksamt Mühlhof), 1407 Marolt Gersteger in Surheim (Bezirksamt Laufen), 1410 Heinrich Ambranger in Baumburg (Ebenda, S. 1737), 1413 Kamberger in Baumburg (Ebenda, S. 1736), 1413 Wappen der Truchtlachinger in Frauen-Chiemsee (Ebenda, S. 1767), 1416 in St. Zeno bei Reichenhall, 1416 in Gars (Ebenda, S. 1954), 1420 Hans Chienberger in Seeon (Ebenda, S. 1846), 1421 Aebtissin Elisabeth Kalenspergerin in Frauen-Chiemsee (Ebenda, S. 1767), 1424 Wappenstein in St. Zeno bei Reichenhall, 1425 Wappen der Truchtlachinger in Truchtlaching (Ebenda, S. 1884), 1425 Wolfgang de Abben in Laufen, 1435 Wappengrabstein in Berchtesgaden, 1438 in St. Zeno bei Reichenhall, 1439 mit dem gutgearbeiteten Wappen der Truchtlachinger in Truchtlaching (Ebenda, S. 1883), 1450 sehr flotter Wappenstein in Gars (Ebenda, S. 1954) u. a. m.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1846 und Tafel 236.

³⁾ Ebenda, S. 1736 und Tafel 229.

⁴⁾ Ebenda, S. 1783 und Tafel 229.

⁵⁾ Einfachere Werke der Art sind z. B. der Grabstein des 1423 gestorbenen Ulrich Erlinger in Baumburg (Kunstdenkmale, S. 1736), in Schönau des Pfarrers Seyfried Hegner 1428 (Ebenda, S. 1664), des Kanonikers Philipp Truchtlinger von 1438 in Baumburg (Ebenda, S. 1736), des 1446 gestorbenen Präpositus Johannes Praun in Berchtesgaden, des Vicars Sigward Kienperger in Truchtlaching

Kunsthistorisch beachtenswerth ist der Grabstein des 1412 gestorbenen Abtes Symon Farcher in der Kirche zu Seeon,¹⁾ der in der Hauptsache noch an dem Stil des 14. Jahrhunderts festhält, was um so weniger befremden kann, als er wahrscheinlich von dem Meister des Aribo-Grabmals gefertigt wurde.

Das Relief ist ziemlich flach, die Falten sind zwar manchmal wie bei dem Auffall des Talares und bei dem Schweisstuch auch in Einzelheiten beobachtet, meist aber doch nur in Hauptzügen gegeben. Das Verständniss für die Gestalt ist gering, schwach sind die Hände, die zu vernachlässigen allerdings die schweren Handschuhe leicht verleiteten. Der Kopf ist nicht fein durchgebildet, aber das gutmüthige, nichts weniger als bedeutende Gesicht mit der weit herabhängenden Unterlippe trägt doch individuelles Gepräge, allerdings auf der primitiven Stufe, dass man eben nur die auffälligsten Züge betont, zuweilen wohl auch etwas übertreibt. Recht frei und mit Humor ist der Wappenhalter in der linken Ecke des Steines und sind die beiden Hunde behandelt, die in der rechten Ecke desselben mit dem Löwen spielen, auf dem der Abt steht.

Einen erheblichen Fortschritt gegenüber diesem Grabstein von 1412 zeigt jener des 1417 gestorbenen Abtes Johannes Zipfler in Raitenhaslach (Tafel 3 Nr. 1),²⁾ steht jener noch wesentlich auf den Stilprincipien des 14. Jahrhunderts, so zeigen sich bei diesem deutlich die neuen Momente des 15. Jahrhunderts. Dieses Nebeneinander der Richtungen ist sehr bezeichnend für eine Zeit, in der sich so wesentliche Wandlungen anbahnen wie in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, deren volle Konsequenz dann die zweite Hälfte des Jahrhunderts zieht.

Den auffälligsten Unterschied zwischen beiden Grabsteinen bildet, dass der Kopf des Symon Farcher ja ein gewisses individuelles Gepräge gewinnt, der scharf durchgebildete des Johann Zipfler dagegen sich sofort als ein höchst charakteristisches Portrait zeigt. Der wohlgenährte aber würdevolle und ernste Abt, dessen durchfurchtes Gesicht von mannigfaltigen Kämpfen im Leben erzählt, steht vor uns. Nicht einzelne hervorstechende Züge sagen, dass wir ein Portrait haben, sondern wir erkennen sofort das wahr und sicher erfasste Bild einer ausgesprochenen Persönlichkeit.

Diese Fortschritte konnten nur durch schärferes Studium der Natur, feineres Eingehen ins Detail, vor allem durch richtiges Würdigen jedes einzelnen Zuges gewonnen werden. Dies spricht sich, wenn auch nicht so bedeutend und noch nicht so konsequent wie im Gesicht, doch auch in der besser verstandenen Figur aus, im Faltenwurf oder in den gegenüber dem Denkmal Farchers erheblich fortgeschrittenen Händen.

An Stelle der wenigen, weich geschwungenen, meist zart verlaufenden Falten bei Farchers Grabstein treten hier stark herausgearbeitete Falten mit mannigfachen Brüchen. Die Drapierung der Casula gestaltet sich viel mannigfaltiger, und beim Aufstossen der Alba auf dem Boden beobachtet der Künstler schon einzelne Bauschungen. Die Falten werden, was für die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnend ist, weit reicher, allerdings häufig dadurch, dass man ein in der Natur beobachtetes Motiv oft wiederholt, wie an der Seite der Casula oder an dem Schweisstuch, denn ein strenges Detailstudium der Falten ist erst

(Ebenda, S. 1884), eine bessere Arbeit ist das Portrait der Aebtissin Dorothea von Laining 1449 in Frauen-Chiemsee (Ebenda, S. 1769), stilgeschichtlich recht interessant ist der Grabstein des Archidiakons Johannes 1414 in Baumburg (Ebenda, S. 1736).

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1841 und Tafel 236, 2,41 Meter hoch, 1,25 Meter breit.

²⁾ Abbildung wird auch in den Kunstdenkmälen Bayerns erscheinen, 2,68 zu 1,38 Meter.

die That der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, womit dann die scharfen Brüche und das sorgfältige Eingehen in jedes Faltenauge kommen.

In kräftigem Relief bietet ein treffliches Portrait der Grabstein des 1420 gestorbenen Präpositus Jakob Hinderkircher in Gars.¹⁾ Der Verstorbene, dessen Kopf zwei Kissen unterlegt sind, steht auf einem sehr naturgetreu gebildeten Hunde. Es ist eine tüchtige Arbeit, geschickt in der Wiedergabe des Stoffes wie besonders bei dem Pelzkragen, charakteristisch im Portrait, das die scharf ausgeprägten Züge des Verstorbenen fest wiedergiebt, aber doch die Stimmung stillen Friedens, in der der Mann entschlief, auf sie legt. In prägnanter Charakteristik ist das Bildniss dem des sechzehn Jahre später gefertigten Ritters Georg Frauenberger in derselben Kirche entschieden überlegen, wofür eben die scharfen Züge des Präpositus auch günstiger waren als das fleischige runde Gesicht des jugendlichen Ritters.

Merkwürdiges Mischen von Altem und Neuem zeigt der Grabstein des Probstes Petrus Pyentzenauer von 1435 in Berchtesgaden (Tafel 3 Nr. 2).²⁾ Der Probst, der auf zwei Löwen steht, hat unter den Kopf ein grosses Kissen mit stattlichen Quasten gelegt, in das er tief eingesunken ist. Die Augen sind geschlossen, er ist entschlafen, wie auch die müden, eingefallenen Züge zeigen. Der Künstler will in dem gut individualisierten Portrait den Mann darstellen, wie er aussah, da er die Augen zur letzten Ruhe schloss. Der Gedanke, nicht den im Leben thätigen Mann sondern den entschlafenen darzustellen, ist nicht selten, ja sogar der Verfall durch den Tod wird schon sehr früh dargestellt, wie, um ein besonders charakteristisches Beispiel zu nennen, bereits bei dem Grabmal des 1302 gestorbenen Bischofs Wolfhart von Roth im Dom zu Augsburg,³⁾ das Meister Otto modellierte und Konrad goss und das den Eindruck macht, als sei das Portrait nach einer Todtenmaske geformt.

Das starke Ausbiegen des Probstes Pyentzenauer in der linken Hüfte weist auf das 14. Jahrhundert zurück, wie auch die einfachen, schwungvollen Falten, die jedoch frei und echt plastisch herausgearbeitet, auch in ihrem Verlauf sorgfältiger als früher beobachtet sind. Manche Details lassen eingehenderes Naturstudium erkennen, wie die Stickereien der Mitra, des Kragens und des Ornamentstreifens auf der Casula, vor allem aber auch die stoffliche Charakteristik, für die der Unterschied der schweren Casula, der feingesäumten Dalmatica und der Alba sehr bezeichnend ist, ebenso wie die prächtigen, zottigen Löwen, die ihren Kopf lebendig zur Seite wenden.

Die einfach grosse Haltung dieses stattlichen Grabsteines, für die das Nachwirken der Kunst des 14. Jahrhunderts wohl nicht unwesentlich war, trägt sehr zur bedeutenden Wirkung des Denkmals bei, dessen Eindruck auf die folgenden Generationen vor allem die interessante Thatsache bezeugt, dass dieser hervorragende Grabstein in den nächsten hundert Jahren wiederholt als Vorbild zu tüchtigen Denkmalen diente. Besonders eng schliesst sich ihm der Grabstein des 1495 gestorbenen Probstes Ulrich Bernauer an, der ihm in der Anordnung genau folgt, nur das starke Ausbiegen der linken Hüfte als veraltet beseitigt, Falten und Stil des Portraits zeitgemäss umbildet, aber selbst die kleine bei dem Pyentzenauer grösstentheils abgebrochene Figur des Dieners beibehält, der mit dem linken Fuss auf den Kopf des Löwen tritt, mit der Linken nach des Probstes Krummstab greift, mit

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1953 und Tafel 248, 2,19:1,10 Meter.

²⁾ Abbildung wird auch in den Kunstdenkmalen Bayerns erscheinen, 2,10:1,36 Meter.

³⁾ Schröder: Der Dom zu Augsburg. Augsburg, S. 22.

der Rechten nach einem Schlüsselbund, den er um den Hals trägt, eine treffliche Genrefigur mit hässlichem aber äusserst charakteristischem Kopf. Selbst das hübsche Renaissance-Denkmal des Präpositus Wolfgang Lenberger von 1541 folgt trotz aller stilistischen Wandlungen noch deutlich dem bewährten Vorbild des Pyentzenauer-Denkmal.

Ein sehr feines Portrait aus dem Schlusse unserer Periode ist das des 1445 gestorbenen Probstes Petrus im Kloster Au, dessen scharfbrüchige Falten schon deutlich auf den Stil der nächsten Epoche weisen.¹⁾

Von den Grabsteinen der Ritter bleibt der tüchtige, des 1415 gestorbenen Peter Truchtlachinger in Truchtlaching²⁾ im wesentlichen auf der Stufe, die wir bei dem Aribo-Denkmal eingehender besprachen, während der stattliche Grabstein des 1436 gestorbenen Ritters Georg Frauenberger in der Kirche des Klosters Gars³⁾ (Tafel 3 Nr. 3) zeigt, wie viel freier gegenüber dem Ende des 14. die Kunst der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde.

Sicher tritt dieser Ritter auf seinen Löwen mit dem rechten Bein vorschreitend, das Schwert, das er mit der Linken umfasst, stellt er etwas seitwärts, die erhobene Rechte hält das Banner. Etwas Frisches, ja Keckes liegt in der ausschreitenden, jugendlichen Figur, während Aribo starr und steif wie die präsentierende Wache auf seinem Löwen steht.

Eigenthümlich kontrastiert mit der lebendigen Stellung, dass der Ritter die Augen geschlossen hat, ebenso dass unter dem Haupte des so flott Ausschreitenden ein mächtiges, von zwei pausbackigen Kindern gehaltenes Kissen liegt. Solche Widersprüche sind sehr bezeichnend dafür, wie sich das neue Leben allenthalben in den alten Formen regt, die es bald beseitigen muss.

Bei dem Frauenberger zeigt jedoch nicht nur die Stellung eine gewisse Keckheit, sondern auch die Behandlung des Denkmals hat etwas überraschend frisches und kühnes, eine freie, flotte Art, die zuweilen ein wenig oberflächlich erscheint, wie in der Durchbildung des Kopfes, der übrigens doch zumal im Mund ganz charakteristisch ist, die aber sonst vorzüglich wirkt, wie in den Löwen, auf denen der Ritter steht, den Wappen unten am Grabstein mit ihren mächtigen Helmbüschchen, die nicht ängstlich in den Rahmen gefügt werden, sondern frei über den Rand herauspringen.

In der virtuosenhaften Behandlung der Mähnen der Löwen, des Helmschmuckes, des Rock- und Mantelbesatzes, oder auch bei dem dichten Haarwuchs des Frauenbergers sieht man, wie sich der Künstler freut, seine gewandte Hand zu zeigen, der bei den Verzierungen des Harnischs und des Gürtels sehr sorgfältig ins Detail geht und in der guten Bewegung der Hände, wie sich die Linke um das Schwert legt, die Rechte fest an das Banner greift, wenn auch die Durchführung noch manches zu wünschen übrig lässt, gegenüber dem 14. Jahrhundert doch erhebliche Fortschritte lebensvoller Naturbeobachtung zeigt.

1) Kunstdenkmale Bayern, S. 1931 und Tafel 248.

2) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1883, mit Abbildung, 2,59 : 1,46 Meter.

3) Kunstdenkmale Bayerns, S. 1953 und Tafel 249, 2,53 : 1,60 Meter.

7. Die statuarische Plastik der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Plastik im Dienste der Architektur ist auch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Oberbayern nicht bedeutend. Zwar wird 1425 mit der Ingolstädter Frauenkirche ein stattlicher Monumentalbau begonnen, aber derselbe wird langsam geführt, so dass die Ausstattung meist erst späteren Perioden angehört. Bei dem Ziegelbau, dessen künstlerische Bedeutung, wie meist in Altbayern, nicht in feinen Details sondern in der grossartigen Raum-anlage gründet, spielen Ornament und dekorative figürliche Plastik eine geringere Rolle als bei fein durchgeführten Hausteinbauten. Da übrigens die Ausstattung der Ingolstädter Frauenkirche zumeist der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört, so macht sich in ihr auch schon die Lösung der Plastik von der Architektur stark geltend, die für Charakter und Entwicklung der deutschen Plastik zu Ausgang des Mittelalters ein wesentliches Moment bildet.

Ingolstadt, das in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wohl über einige tüchtige Steinmetzen verfügte, war durch Franken und Regensburg bedeutenden plastischen Schulen benachbart, denen es wohl manche Anregungen dankt und wahrscheinlich wird diesen auch ein oder die andere der Skulpturen in Ingolstadt entstammen. Die plastischen Werke Ingolstadts aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind zwar nicht zahlreich, aber der Schmuck des östlichen Portales der Südseite der Frauenkirche und das Portal in Gross-Mehring gehören immerhin zu den wichtigsten Werken der Plastik dieser Periode in Oberbayern. Tüchtige Steinskulpturen der Ingolstädter Gruppe der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind ferner die sitzende Maria in Oberhaunstadt,¹⁾ der Grabstein mit dem Portrait des 1417 gestorbenen Ritters Ulrich Gurr in der Garnisonskirche zu Ingolstadt,²⁾ auch muss hier an die Gedenksteine für Ludwig den Gebarteten erinnert werden, die sich in der Frauenkirche in Ingolstadt und in Aichach, Schrobenhausen und Friedberg befinden.

Neben dem östlichen Südportal der Frauenkirche in Ingolstadt³⁾ stehen links und rechts auf reich skulptierten mit Wappen und Helmzier geschmückten Konsolen die Statuen der Maria und des Engels der Verkündigung.

Das hübsche, sehr geschickt ausgeführte Ornament der Konsolen und Baldachine zeigt, wie die elegante gothische Ranke in der ersten Hohlkehle dieses Portales, dass Ingolstadt, was auch schon ein erster Blick in die Kirche weiter belegt, damals für architektonische Dekoration gewandte Steinmetzen besass.

Jene beiden Statuen der Maria und des Engels sind tüchtige Arbeiten; in dem im Ganzen noch schlichten Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgeführt ist die edle Gestalt der Maria besonders dadurch interessant, dass der Künstler in Haltung und Ausdruck zartes, wonniges Empfinden, hoheitsvolles und auch demüthiges Wesen zu charakterisieren versucht, ganz freilich gelingt ihm dies schwere Problem nicht und die Figur hat für uns dadurch etwas affektiertes, ebenso wie der Engel, der sich mit schüchternem Gruss naht, ungeschickt bewegt und im Kopf ausdruckslos ist.

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 86, 0,74 Meter hoch.

²⁾ Ebenda, S. 42.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 40 und Tafel 5. Die Figuren gut zwei Drittel lebensgross.

In der Leibung des Portales stehen zu unterst links Elisabeth mit sehr charakteristischem Kopf, rechts Maria. Dann folgen nach oben übereinander rechts zwei Gruppen von den hl. drei Königen, links eine Königsgruppe und darüber die heilige Familie. Interessant ist der Versuch lebendig zu erzählen, jedem König sind zwei Diener beigegeben, die hinter ihrem Herren schreiten, oder vor ihm knieen, dem einen die Krone halten, dem anderen die Gabe für das Kind reichen, auch die heilige Familie ist recht lebendig aufgefasst, das ganze Portal ist eine gute und originelle Arbeit.

In den Bogen eines jetzt vermauerten romanischen Portales an der Südseite der Pfarrkirche zu Gross-Mehring¹⁾ bei Ingolstadt ist ein Relief aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts eingelassen, das gleichfalls die Anbetung der Könige darstellt. Die einfache, für monumentale Wirkung so günstige Art des 14. Jahrhunderts klingt in diesem Relief, dessen Figuren fast frei herausgearbeitet sind, noch stark nach. Am Ansätze des Bogens sind links und rechts die Wappen des Stifters und der Stifterin angebracht. Vor diesen knieen betend Stifter und Stifterin und zwar ersterer in voller, sehr sorgfältig ausgeführter Rüstung, aber ohne Helm, dadurch stark bewegt, dass die Beine im Profil sind, während sich der Oberkörper fast ganz zur Vorderansicht dreht. Die heilige Familie auf der linken Seite des Reliefs befindet sich unter dem weitvorspringenden Dach der Hütte, neben der Ochs und Esel an der Krippe stehen. Der bärtige, fast genreartig behandelte Joseph stützt sich mit beiden Händen auf seinen Krückstock, Maria, von vorne gesehen, hält das lebhaft, nackte Kindchen, das mit der Rechten segnet, mit der Linken nach dem Kästchen greift, das ihm knieend der älteste der Könige reicht, der seine Krone abgenommen hat. Von rechts folgen die beiden anderen Könige, der erste bärtig trägt das Horn und weist mit der Rechten auf den Stern neben der Hütte, der jugendliche Zweite trägt die Monstranz. Haltung und Bewegung ist lebendig, die Stellung zuweilen freilich noch recht unsicher, das Ganze eine vortreffliche Arbeit, die leider zumal in den Köpfen durch die Zeit erheblich gelitten hat.

Ein interessantes, originell angeordnetes Werk dekorativer Steinplastik sind die Skulpturen von 1425 am Bayerthor in Landsberg am Lech,²⁾ die einen wirkungsvollen Schmuck des stattlichen Thorthurmes bilden, deren feinere Durchführung aber, da sie auf den hohen Standpunkt keine Rücksicht nimmt, nicht zur Geltung kommt. Wie ein Erker ist dem Thor in der Höhe des zweiten und dritten Stockwerkes eine hübsche gothische Architektur mit Strebepfeilern und Bogen vorgelegt, die sechs Blendnischen in zwei Stockwerken umschliesst. In der spitzbogigen, durch die Kreuzblume bekrönten oberen Mittelnische sehen wir Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, in den beiden durch Strebebogen gebildeten Seitennischen kniet je ein Engel, der mit einem Kelch das Blut Christi auffängt, die unteren Nischen werden durch Wappen gefüllt. In Christus spricht sich tieferes Empfinden aus, auch in Maria, der Faltenwurf ist im Ganzen noch ziemlich einfach, obwohl das Gewand, das den Bewegungen gut folgt, schon etwas Sinn für Details zeigt; das sichere ornamentale Stilgefühl der Zeit zeigt sich sowohl in den gross angelegten Flügeln, als namentlich auch in dem feinen Ornamentschmuck der Wappen.

In den Anfang des 15. Jahrhunderts gehört in Landsberg wohl auch ein kleines

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 80.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 514 und Tafel 61.

Sandsteinrelief der Kreuzigung an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes der Pfarrkirche.¹⁾ Die Figur Christi zeigt hier, zumal in den Extremitäten, Ansätze zur Durchbildung, am besten empfunden ist Maria, deren Faltenwurf noch an der einfachen Weise des 14. Jahrhunderts festhält, aber besser und zumal bei den Hüften auch recht plastisch durchgeführt ist.

In München wurden bei der 1468 begonnenen Frauenkirche einige Skulpturen der älteren Frauenkirche verwerthet, wie ja auch Glasgemälde aus der alten Kirche in die neue übertragen wurden und sich bei dem westlichen Portal der Nordseite ein Weihwasserstein mit der Jahreszahl 1447²⁾ und dem Wappen der Tulpeck findet, der also wohl eine Stiftung Johann Tulpecks, des nachmaligen Bischofs ist.

Die ältesten Skulpturen der Frauenkirche sind der überlebensgrosse Ecce homo aus Stein³⁾ und die Terracottagruppe der Pietà,⁴⁾ die um 1400 entstanden. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts oder wenig später gehören einige Portalskulpturen,⁵⁾ die also wohl gleichfalls aus der älteren Kirche hierher übertragen wurden, so am östlichen Portal der Südseite die Steinfiguren Christus als Schmerzensmann mit mildem, edlem Ausdruck und Maria mit dem Kinde, sowie die Maria der Verkündigung, während der dazu gehörige Engel modern ist. Die Entstehung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts halte ich auch bei der Verkündigung an dem westlichen Südportal für wahrscheinlich zwei ganz fein empfundenen Steinfiguren zumal in der demüthig ergebenen Haltung der Maria.

Schon bei diesen an den Portalen aufgestellten Figuren ist, wie übrigens bei den meisten ähnlichen Werken der Zeit, der Zusammenhang mit der Architektur so lose, dass es nicht nöthig erscheint, sie für die historische Betrachtung von der freien statuarischen Plastik zu sondern, die hauptsächlich aus Altarfiguren besteht, unter denen in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts Steinfiguren nicht selten sind, zumal in der Inn- und Salzachgegend, wo sich manches treffliche Werk der Art erhalten hat.⁶⁾ Ein irgend wesentlicher Unterschied des Stiles zwischen diesen Steinfiguren, den seltenen Terracotten⁷⁾ und den jetzt immer mehr überwiegenden Holzfiguren besteht nicht, das Material erscheint daher lediglich als etwas zufälliges, so dass es wohl am besten ist, die für die Kunst des 15. Jahrhunderts so wichtige Gruppe der statuarischen Plastik zusammenzufassen.

Die gegenüber den älteren Perioden seit dem 15. Jahrhundert namentlich aber seit dessen zweiter Hälfte überraschend grosse Zahl der Holzfiguren erklärt sich daraus, dass es bei dem nicht allzu dauerhaften Material einen wesentlichen Unterschied macht, dass uns diese Periode um zweihundert und mehr Jahre näher liegt als die romanische, ferner dass

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 500, 0,65:0,36 Meter. Der Kopf des Johannes wurde im 17. oder 18. Jahrhundert ergänzt.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 977.

³⁾ Ebenda, S. 983, vergleiche auch S. 935.

⁴⁾ Ebenda, S. 983 und Tafel 147.

⁵⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 992 und Tafel 141.

⁶⁾ Als beachtenswerthe Steinskulpturen dieser Zeit nenne ich beispielsweise: Die Vesperbilder aus Seeon (Bayer. Nationalmuseum, Katalog, Band VI, Nr. 337, 338), in Gars und Halsbach. Die Marienstatuen: Winhöring und Wald (beide Bezirksamt Altötting), Feichten (Bezirksamt Wasserburg), Foeching aus Ettal stammend (Kunstdenkmale, S. 1451). Den Oelberg an der Pfarrkirche zu Wasserburg (Ebenda, S. 2086).

⁷⁾ Ich nenne hiefür die Pietà der Frauenkirche zu München (Kunstdenkmale, S. 983 und Tafel 147), in Gaden Standfigur der Maria (Ebenda, S. 1246).

die oft wirklich ergreifenden Darstellungen der Pietà und zahlreiche Marien sowie manche Heiligenfiguren dieser entwickelteren Kunst auch auf spätere Perioden so wirkten, dass sie diese trotz alles Wandels des Geschmacks verehrten und deshalb sorgfältig erhielten, vor allem aber steigerte sich im 15. Jahrhundert gerade die Thätigkeit der Holzplastik ganz ausserordentlich durch die reichere Ausstattung der Altäre und das Aufstellen zahlloser Statuen oder Gruppen in allen Kirchen und Kapellen.

Einen interessanten Einblick in das Kunstleben der Zeit gewähren die zum Theil vorzüglichen Marienstatuen, an denen wir trefflich die wesentlichen Fortschritte der Zeit beobachten können. Diese führen aus dem schlichten, lediglich noch auf das Allgemeine gerichteten Stil des 14. zu dem des späteren 15. Jahrhunderts, der so erhebliche Gegensätze zu jenem zeigt, mit seinem scharfen Blick fürs Detail, mit seiner Fülle und Ueberfülle desselben geht er wesentlich von der Schnitzkunst aus, während jener mehr durch die Steinplastik bedingt wurde.

Durch das reiche Material, über das wir hier verfügen, können wir aber nicht nur die Grundzüge dieser Entwicklung festlegen, sondern auch beobachten, wie ausserordentlich individuell sie verläuft. Gerade dies aber scheint mir besonders wichtig, weil die Kenntniss bloss der Grundzüge leicht zum Schematisieren, zum Aufstellen von Typen verführt, die ja glücklicher Weise unserer mittelalterlichen Kunst sehr fern liegen, wie wir bei sorgfältigerem Eingehen bald erkennen und es zeigt sich dies um so klarer, je höher sich die Kunst entwickelt, weil sich damit eben die Mittel, individuell zu gestalten, steigern.

Diese Marien sind, obgleich die Gruppe zeitlich wie örtlich eng begrenzt ist, keine Wiederholungen, sondern durchweg selbständig erfundene und empfundene Kunstwerke. Kopien kommen namentlich nach berühmten Wallfahrtsbildern schon früh vor, aber man braucht nur eine Gruppe derselben, wie etwa im bayerischen Nationalmuseum die Kopien der Altöttinger Madonna, zu betrachten, um sofort den Unterschied zu erkennen zwischen jenen flachen Wiederholungen, die das Original stetig schlechter und leise Züge ihrer eigenen Stilperiode einmischend wiederholen, und jenen Werken, die selbständig erfinden. Nur der gleiche Gegenstand begründet hier eine jedoch sehr allgemeine Verwandtschaft, weil die Naivität der mittelalterlichen Kunst den Gegenstand einfach und daher leicht äusserlich ähnlich aufgreift, sich noch nicht quält durch gesuchte, neue Motive die Originalität auffällig zur Schau zu stellen, sondern das Persönliche ohne jede Prätention in dem eigenartigen Empfinden und damit in der Durchbildung bringt.

Den Uebergang vom Stil des 14. in jenen des 15. Jahrhunderts charakterisieren trefflich drei geschnittene Standfiguren der Maria mit dem Kinde. Die eine derselben in der Kirche zu Ober-Wittelsbach¹⁾ (Tafel 4 Nr. 1) hält mit beiden Händen das nackte Kind, das gegenüber Werken des früheren 14. Jahrhunderts recht lebendig und auch echt kindlich bewegt ist. Es wälzt sich lustig in den Armen der Mutter, strampelt mit den Füßen, lässt den rechten Arm herabhängen, während es mit dem linken Händchen nach dem Saum des Kleides am Halse der Maria greift. Die schlanke Gestalt der Maria, wie die weich geschwungenen, grosszügigen Falten halten im wesentlichen noch am Stil des 14. Jahrhunderts fest, nur beginnen die Falten schon sich etwas mehr zu häufen.

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 216 und Tafel 32, Höhe 1,00 Meter.

Obwohl aus gleicher Zeit, trägt die Madonna in Weildorf¹⁾ (Tafel 4 Nr. 2) doch wesentlich anderen Charakter. Der Altar, dessen Mittelfigur diese hervorragende Maria bildete, hat sich erhalten²⁾ und seine Gemälde bestätigen ebenfalls die Entstehung des Kunstwerkes um 1400.

Die gekrönte Maria in Weildorf steht auf dem Halbmond, in dem wir einen sehr charakteristischen männlichen Kopf sehen, sie hält in der Rechten das Scepter, links das nackte Kind mit einem Apfel in der Linken, auf den es mit der Rechten deutet. Der Knabe ist, wie in der Regel bei solchen Statuen, rein kindlich aufgefasst, nicht feierlich repräsentativ etwa segnend.

Die Formen sind völliger als bei der Maria von Ober-Wittelsbach, namentlich das Gesicht mit dem Doppelkinn und das dralle, wohlgenährte, heitere Kind mit dem Lockenköpfchen, den wohlgebildeten Ohren und weichen Patschhändchen. Die zunehmende Naturwahrheit, dass der Künstler beispielsweise den Eindruck der Hand der Maria in dem Beinchen des Kindes beobachtet, ist sehr bezeichnend für den Beginn des 15. Jahrhunderts, das hierin die wesentlichsten Fortschritte errang, ebenso wie für das wachsende Leben der Kunst des 15. Jahrhunderts der Ausdruck des frischen Kindes charakteristisch ist und die gewinnende Anmuth der Maria für die Ausbildung des Sinnes für das Schöne in jener Zeit. Obgleich das zarte Marienideal des 14. Jahrhunderts noch deutlich in dieser Gestalt nachklingt, so werden die Formen, die dort meist noch etwas allgemein und leer waren, hier doch kräftiger und individueller und der im 14. Jahrhundert meist noch starre und befangene Ausdruck wird frischer und lebhafter.

Der Künstler beherrscht die Form so weit, dass er eine gewisse Anmuth der Erscheinung und ruhiges, gemässigt Leben sicher erreicht, eine bedeutende Schönheit in Maria zu geben, ist aber noch so wenig seine Sache wie der Ausdruck wahrhaft tiefen Empfindens, das hier vor allem in dem Verhältniss zwischen Mutter und Kind sich äussern sollte. Dies Problem löste erst zu Ausgang des Mittelalters Dürers seelenvolle Kunst, dessen Kupferstiche der Maria mit dem Kind³⁾ wiederholt deutlich an solche Werke anknüpfen und darin zeigen, wie er aus der deutschen Kunst herauswächst, während ihr Empfinden besonders in der Wechselbeziehung zwischen Mutter und Kind, das warm und deutlich ausspricht, was jene nur stammeln können, aber auch jenes Stammeln hat seinen eigenen, tiefen Reiz.

Das Ausbiegen der linken Hüfte ist bei der Weildorfer wie bei zahlreichen Marien der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch stark betont, da dies das Tragen des Kindes begründet.

Der Faltenwurf dieser Maria besitzt noch den schönen Fluss und grossen Zug des 14. Jahrhunderts besonders in dem Schleier, der in weichem Schwung von der rechten Schulter über die Brust der Maria gelegt ist, auch in den Falten des Kleides und des Mantels. Die etwas schärferen Brüche der sehr plastischen Schossfalten mit ihrem feinen Verlauf zeigen wachsenden Sinn für charakteristische Details, ebenso der schöne Auffall des

¹⁾ Abbildung wird auch in den Kunstdenkmälen Bayerns erscheinen. Höhe 1,76 Meter. Eine störende spätere Zuthat ist die Krone des Kindes, sonst ist die Figur, abgesehen von der modernen Bemalung, sehr gut erhalten.

²⁾ Jetzt in St. Clara in Freising. Berthold Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, S. 71, 49. Band des Oberbayerischen Archivs. München 1895.

³⁾ Siehe hiefür unter Dürers Stichen der Maria mit dem Kind besonders die Nummern Bartsch 30—33, für das Verhältniss zwischen Mutter und Kind auch die folgenden bis Bartsch 45.

Kleides und die Seiten des durch das Emporheben der Hände vielgefältelten Mantels. Der Sinn für reicheres Detail regt sich, aber die weichen Schwingungen z. B. beim Auffall des Gewandes, das Wiederholen wesentlich gleicher, wenn auch im Einzelnen sorgfältig variiert Motive etwa bei den Mantelenden lassen doch gründliches Detailstudium vermissen, in dem dann die zweite Hälfte des Jahrhunderts grosse Fortschritte machte.

Ebenfalls auf dem Halbmond mit dem charakteristischen männlichen Kopf steht die Maria in Pürten (Bézirksamt Mühlendorf), mit der Linken hält sie das Kind, in der Rechten das Scepter, das Kind hat einen Apfel in der Linken. Dadurch und durch einige verwandte Falten, wie in dem Fall des Mantels über Marias rechte Hand oder in dem ihres Kopftuches besitzen beide Figuren eine gewisse Aehnlichkeit und deshalb kommt der flüchtige Beobachter leicht auf den Gedanken, dass zwischen beiden ein direkter Zusammenhang bestehe und doch ist dies wohl nicht der Fall.

Die Maria auf dem Halbmond mit dem Scepter in der Rechten, dem Kind in der Linken ist ein damals ungeheuer häufiger Vorwurf, den man eben in einfachster Lösung giebt. Verwandte Falten beim Kopftuch, beim Mantelsaum u. s. w. finden sich bei zahlreichen Figuren, die mit diesen Marien sicher gar keinen Zusammenhang haben.¹⁾

Beweisen diese äusserlichen Uebereinstimmungen, auf die man für kunsthistorische Untersuchungen jetzt stets grosses Gewicht zu legen pflegt, in Folge der Eigenart des künstlerischen Schaffens dieser Zeit gar nichts, so erscheint es dagegen wesentlich, dass der Charakter beider Figuren, wenn auch durch die ungefähr gleiche Entstehungszeit verwandt, doch ein wesentlich verschiedener ist. Die Gestalt der mehr geschwungenen, graziöseren Maria in Pürten ist ganz anders als jene der Weildorfer Maria, das Detail der Falten ist beim Auffall des Kleides, namentlich aber auch im Schoss so grundverschieden beobachtet, dass beide Figuren unmöglich auf ein gemeinsames Original zurückgehen können, wie auch bei den beiden Kindern nichts ähnlich ist, als das jedes derselben einen Apfel in der Linken hält. Genau dieselbe Beweiskraft aber haben sehr häufig die Aehnlichkeiten zwischen zwei oder mehr Figuren, auf die hin man Zutheilungen an bestimmte Schulen oder Meister vornimmt, auf die oft weitgreifende Hypothesen aufgebaut werden.

Sitzend finden wir Maria mit dem Kind beispielsweise dargestellt durch eine sehr gute Holzfigur aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts in Halfing.²⁾ Die Bank, auf der Maria sitzt, ist einfach, wie im 14. Jahrhundert, profiliert, auf ihr liegt ein Kissen. Maria hält in der Linken den Fuss des auffallend grossen Kindes, das mit seiner Linken in ihren Schleier greift, rechts den Apfel hält. Die Hauptfalten zeigen noch deutlich den Nachklang der Faltengebung des 14. Jahrhunderts, wenn sich auch im Schleier Sinn für Stoff-Charakteristik regt, namentlich durch den Gegensatz zu den Mantelfalten, einzelne Details schärfer betont sind und besonders am rechten Knie die Drapierung reicher wird.

Die sitzende Maria mit dem Kinde im bayerischen Nationalmuseum aus Kloster Seeon³⁾ (Tafel 5 Nr. 4) beweist als eine ganz prächtige Arbeit gleich der ihr entschieden schulverwandten

¹⁾ Man vergleiche nur etwa die Maria am östlichen Südportal der Frauenkirche zu München (Kunstdenkmale, Tafel 147). Die Pietà in Moosburg (Ebenda, Tafel 49). Die Pietà in Winhöring, die Maria in Wald.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1597 und Tafel 220, 0,90 Meter hoch.

³⁾ Katalog, Band VI, Nr. 493 und Tafel 9, 1,11 Meter hoch.

Weildorfer Maria¹⁾ und anderen Figuren die hohe Tüchtigkeit auch der Schnitzkunst der östlichen Gegenden. Die Bank, auf der Maria sitzt, ist mit einem Tuch und Kissen belegt. Das Gewand hat noch den einfach zügigen Fluss, besonders schön bei dem Schleier, seine Lage ist meist gut begründet und obgleich der Faltenwurf reich ist, mehrfach auch sorgfältig ins Detail eingeht, vermeidet er doch jenes Häufen gleicher Motive.

Ueberraschend gut ist der Körper des Kindchens, trefflich dessen weiches Fleisch behandelt, gar lebendig ist der Kleine bewegt, der in der Linken ein aufgeschlagenes Buch hält, in das die Rechte deutet. Maria, mit äusserst lieblichem Gesicht, blickt freundlich mit leise geneigtem Haupt gerade vor sich hin, in der Rechten hält sie den Apfel. Aeusserst sorgfältige Ausführung, feines Verständniss für die Form, zartes Empfinden, dem nur das Zusammenstimmen von Mutter und Kind noch nicht recht gelingt, zeigen hier die mittelalterliche Plastik schon nahe dem Ziel eines der zartesten Probleme christlicher Kunst zu lösen.

Dieser Stil erhält sich bei minder vorgeschrittenen Arbeiten bis nach Mitte des Jahrhunderts, während seit etwa Mitte der vierziger Jahre die besten Arbeiten in neue Bahnen einzulenken beginnen. Aus der stattlichen Reihe der Marien dieser Zeit in Oberbayern greife ich noch einige Beispiele heraus, um anzudeuten, wie mannigfaltig die Bewegung verläuft, wie der Reiz persönlicher Arbeit selbst weniger bedeutenden Werken meist eigen ist, was in vollem Umfang allerdings nur der würdigen kann, der möglichst viel solcher Werke an Ort und Stelle studiert hat und sich an diesen, oft bescheidenen, nicht selten aber gerade dadurch ansprechenden Versuchen deutscher Kunst erfreute.

Die stehende Maria mit dem Kind in der Linken dem Apfel in der Rechten, in Ecking²⁾ ist beispielsweise eine recht unbeholfene Arbeit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts. Ungeschickt ist der Auffall des Kleides auf dem Boden, die Proportionen sind falsch, die gut bewegte rechte Hand, das lebendige Kind, der Ausdruck der Maria zeigen aber doch ebenso wie die Drapierung einen selbständig denkenden Schnitzer.

Charakteristische Beispiele des Mittelmässigen solcher Arbeiten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bieten auch die Holzfiguren der Maria in St. Veit bei Mühlendorf³⁾ und im wesentlichen denselben Stil zeigen die Steinfiguren der Maria mit dem Kind in einer Feldkirche bei Winhöring,⁴⁾ in Wald,⁵⁾ die ruhig ernst vor sich hinsieht, während die in Feichten⁶⁾ sich über ihr Kind freut und die wesentlich über den Durchschnittsarbeiten stehende Maria an dem östlichen Südportal der Frauenkirche in München mit sinnigem Blick ihr Kleines betrachtet.

Die Arbeiten, denen sich noch eine stattliche Reihe verwandter theils besserer, theils minder guter Werke anreihen lässt,⁷⁾ zeigen durchweg ein nur ziemlich oberflächliches Ver-

¹⁾ Hager in der Monatsschrift des historischen Vereins für Oberbayern 1893, S. 85, nimmt an, dass beide Werke von einem Meister stammen.

²⁾ Bezirksamt Altötting. Holzfigur 0,76 Meter hoch.

³⁾ Die eine Figur halblebensgross, die zweite 1,25 Meter hoch, bei ihr fehlt das Kind, das sie wohl auf den rechten Arm trug.

⁴⁾ Bezirksamt Altötting. 0,78 Meter hoch.

⁵⁾ Bezirksamt Altötting. 1,01 Meter hoch.

⁶⁾ Bezirksamt Altötting. 0,90 Meter hoch.

⁷⁾ Ich verweise noch auf die Holzfiguren der Maria mit dem Kind aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Langengern (Kunstdenkmale, S. 305). Kirchamper (Ebenda, S. 407). Luttenwang

ständniss für die Gestalt bei Maria, das Gewand geht immer noch von der lediglich auf die Hauptfalten gerichteten Beobachtung des 14. Jahrhunderts aus. Charakteristisch ist für den Faltenwurf daher meist noch der einfache, grosse Zug auch der weiche Verlauf, die runden Augen statt scharfer Brüche, jedoch mehrt sich das Detail als Zeichen zunehmend feinerer Beobachtung, aber nur selten führt die Erkenntniss reicheren Details zum Studium der Natur bis ins Einzelne, man wiederholt vielmehr, um zu reicherer Wirkung zu gelangen, einfach dieselben Motive wie meist besonders auffällig bei den Mantelenden. Indem man so nach der Tradition weiterarbeitete, ohne im Einzelnen zur Natur zurückzukehren, gelangte man mit der Routine wie zu allen Zeiten leicht zum Manierismus, wofür in ihren schwunghaften, grosszügigen Falten und in der Fältelung des Mantelendes die Madonna in Feichten¹⁾ höchst bezeichnend ist, die diese Richtung geradezu charikiert, damit aber auch sehr geeignet ist, deren Eigenart kennen zu lernen, während sie viel feiner und in einer ganz anderen Individualität sich in der Maria an dem östlichen Süd-Portal der Frauenkirche ausspricht.²⁾

Erfreulich zeigt das wachsende Naturverständniss das Kind und die Art, wie die Mutter dasselbe hält, wobei auch ein Blick auf die Hände der Maria nicht uninteressant ist, die bald geschickt im Griff, bald überraschend fein in Einzelheiten, dann wieder auffallend plump und ungeschickt erkennen lassen, wie jeder in seiner Art vorwärts strebt, manches gelingt, manches aber auch misslingt, weil man eben immer noch sucht und tastet. So steht es denn auch bei dem Kleinen, den Maria auf dem Arm hält, die Formen zeigen erhebliche Fortschritte, man sieht, die Bildhauer haben die nackten oder fast nackten Kinder, die sie vielfach herumlaufen sahen, fleissig beobachtet. Die Auffassung des Knaben ist durchweg rein kindlich, ihm die Ahnung höherer Bedeutung beizulegen, lag dieser naiven Kunst fern, auch dass er sich in inniger Liebe der Mutter zuwendet, ist ein tieferes Motiv, das hier noch nicht aufgegriffen wird, das unbekümmerte, in sich abgeschlossene und vergnügte Dasein des Kindes schwebt dem Künstler vor, bald ruhiger wie etwa bei den Madonnen in Winhöring und Wald, bald fröhlich zappelnd wie bei der Maria in Feichten oder still sinnig wie bei der Maria an der Frauenkirche in München.

Eine ganz prächtige Maria, die gleich der Weildorfer oder der Seoner weit über das Mittelmass ragt, findet sich in Thalhausen bei Freising (Tafel 4, Nr. 3).³⁾ Sighart giebt an, dass diese Holzstatue 1445 in den Freisinger Dom gestiftet wurde,⁴⁾ jedenfalls stimmt ihr Stil

(Ebenda, S. 468). Hoflach (Ebenda, S. 465). Poering (Ebenda, S. 538). Dietelried (Ebenda, S. 579). Untermenzing (Ebenda, S. 824). Geilertshausen (Ebenda, S. 871). Ergertshausen (Ebenda, S. 865). Anzing (Ebenda, S. 1337). Pfaffing (Ebenda, S. 1478). Hinzling (Ebenda, S. 1795). Asten, im Bezirksamt Laufen, an einem Bauernhaus. — Aus Stuck: Foeching (Ebenda, S. 1451). — Aus Thon: Gaden (Ebenda, S. 1246). — Aus Holz: Aschau, Bezirksamt Mühldorf. Ranoldsberg, Bezirksamt Mühldorf, (Sulzbacher Kalender 1892, S. 56). Die in den Kunstdenkmälen, S. 736, erwähnte 0,85 Meter hohe Maria im Museum in Weilheim konnte ich bei meinem letzten Besuch (Sommer 1901) in dem neu aufgestellten Museum nicht mehr finden.

¹⁾ Abbildung wird in den Kunstdenkmälen Bayerns erscheinen.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, Tafel 141.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 431 und Tafel 47, 1,74 Meter hoch.

⁴⁾ Sighart: Die Kunst der Erzdiocese München—Freising, S. 194, „in Thalhausen eine grosse Madonna sammt dem knieenden Bischof Nikodemus, der dies Bild 1445 in die Domkirche zu Freising schenkte“ (dieser starb jedoch schon den 13. August 1443). Von dem Bischof und der Jahreszahl ist keine Spur aufzufinden. Die Figur wurde gründlich restauriert.

zu der Zeit gegen Mitte des Jahrhunderts und zeigt das treffliche Kunstwerk vorzüglich die Fortschritte, die man damals errang und welche die wichtige Stilwandlung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts einleiten.

Die gut lebensgrosse Maria ist eine hoheitsvolle Erscheinung, wahrhaft bedeutend in dem ernsten, doch leise träumerischen Ausdruck des schönen Kopfes. Während Maria als Himmelskönigin aufgefasst ist, ist das nackte Kind ganz unbefangen gegeben, es wälzt sich in den Armen der Mutter und kommt gerade auf den Leib zu liegen, in der Linken hält es seinen Apfel, die Rechte greift herab nach dem Ende von Marias Schleier.

Der heitere Ausdruck des Kindes, die merkwürdig freie, ja kecke Bewegung desselben sind trefflich gelungen, der Kinderkörper ist in seiner Eigenart vorzüglich charakterisiert, auch in den Details, namentlich den Händen und Füßen, ebenso sind die Ohren sorgfältig durchgeführt. Bei Maria fallen die wohlgebildeten Ohrläppchen unter den reich herabfließenden, fein behandelten Haaren auf, weil sie den bisher besprochenen Marien des 15. Jahrhunderts gleich zahlreichen der Folgezeit fehlen. Im Ganzen gut verstanden und schön sind die Hände der Maria, zumal die Linke, die des Kindes Beinchen so anmuthig und doch fest hält.

Der Faltenwurf ist noch keineswegs in allen Einzelheiten auf Naturstudium gegründet, aber die Drapierung ist ganz selbständig durchdacht und wie sich die Stoffe anlegen und umbiegen, auch in dem besseren Motivieren des Gewandes durch den Körper, z. B. bei dem leicht vordrückenden rechten Knie, vor allem aber in dem reicheren, jedoch noch nicht scharfbrüchigen Detail der mehrfach wie bei dem Auffall des Kleides und der linken Mantelseite wirklich schönen Falten zeigen sich sehr erhebliche Fortschritte. Die einfache Grösse in der Behandlung dieser Maria erscheint als ein Nachklang des schlichten Stiles des 14. Jahrhunderts, die neue Kunst des schliessenden Mittelalters aber kündigt sich in ihr an durch die lebensvolle Gestaltung der bedeutenden, reiferen Schönheit.

Im wesentlichen denselben Stil, wenn auch nicht auf gleicher Höhe, beobachten wir an der um Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Holzstatue der Hammerthaler Muttergottes in der hl. Geistkirche zu München,¹⁾ die aus Tegernsee stammt. Auch hier ist der Mantel sehr frei drapiert und ein origineller, lebendiger Einfall ist, dass sich das Kind das Ende von Mariens Schleier über den Kopf zieht. Die Madonna in Hohenfurch²⁾ zeigt in der Hauptsache auch noch diesen Stil, geht aber doch schon mehr in den für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts charakteristischen Schnitzstil mit seinen scharf gebrochenen Falten über, wie ihn trotz deutlicher Nachwirkung des Stiles der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch ausgeprägter die Maria in Kirchloibersdorf³⁾ zeigt, die wohl bald nach Mitte des Jahrhunderts entstand.

An den Marien werden wir vor allem den Fortschritt in zartem Empfinden, in feinem Durchbilden und den wachsenden Sinn für Anmuth und Schönheit studieren, die Gruppe der Pietà, des Vesperbildes dagegen ist besonders geeignet, die Entwicklung dramatischer Momente zu verfolgen, des Leidens in dem Heiland, der ausgerungen, des innigsten, tiefsten Schmerzes in der Mutter, welche die Leiche des geliebten Sohnes betrauert.

Die Pietà, der wir schon im 14. Jahrhundert begegneten, scheint in der Wende zum

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1010 und Tafel 152. Etwa 1 Meter hoch.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 581 und Tafel 76. 1,20 Meter hoch.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 2009 und Tafel 243. 1,20 Meter hoch.

15. und in dessen erster Hälfte nach den zahlreichen aus dieser Zeit erhaltenen Denkmälern eine ganz besondere Verehrung genossen zu haben. Unter diesen Bildwerken lassen sich zwei Gruppen unterscheiden, die eine einfacher, grosszügiger in den Falten charakterisiert sich als die ältere und ist etwa in die Jahrhundertwende zu setzen, die zweite reicher im Detail mit jenen Wiederholungen und Häufungen der Falten, die wir als charakteristisch für den Stil des zweiten Viertels des Jahrhunderts beobachteten.

Bei dem ersten Blick über eine grössere Reihe dieser Pietäs wird man überrascht sein, wie verwandt dieselben unter einander sind (Tafel 5 Nr. 1—3) und man kam dadurch wiederholt auf den Gedanken, dass ein naher Zusammenhang zwischen diesen Werken bestehe, dass die Gruppe auch örtlich ziemlich eng begrenzt, einen bestimmten Ausgangspunkt habe, ja dass sie wohl auf ein gemeinsames Vorbild zurückzuführen sei.¹⁾

Bei näherer Betrachtung ist dies jedoch nicht wahrscheinlich, die entschiedene Verwandtschaft, sowie die übrigens doch auch recht erheblichen Unterschiede erklären sich vielmehr wieder aus der Eigenart mittelalterlicher Kunst, so dass wir auch hier eine Reihe selbständiger Arbeiten vor uns haben wie bei den Marien, was aber natürlich so wenig wie bei diesen häufiges Kopieren berühmter Wallfahrtsbilder ausschliesst, die dann aber wie bei jenen das Original eben einfach schwach und unselbständig wiederholen.

Da die Frage für die mittelalterliche Kunstgeschichte ein allgemeineres Interesse besitzt, so greife ich, namentlich um die Originalität der einzelnen Werke etwas näher zu belegen, einige besonders bezeichnende Beispiele dieser Gruppe heraus.

Als eine der frühesten dieser Pietäs ist wohl die im Museum in Freising zu bezeichnen,²⁾ die schon dieselbe Komposition wie die folgenden zeigt, auch mit ihnen, im Gegensatz zu den älteren, das annähernd richtige Grössenverhältniss Christi gemein hat. Die schlanke Gestalt der Maria aber mit ihrer originellen, hübschen Drapierung besitzt den ausgesprochenen Stil des 14. Jahrhunderts. Der Körper Christi ist gut verstanden, der Ausdruck schweren Leidens bei ihm wirklich empfunden. Leider hat die Gruppe namentlich Maria und besonders deren Kopf durch mehrfaches rohes Uebermalen sehr gelitten.

Die Terracotta-Pietà der Frauenkirche in München (Tafel 5 Nr. 2)³⁾ gehört gleichfalls dieser älteren Gruppe an und ihr verwandt erscheint die Holzfigur in Lohkirchen (Tafel 5 Nr. 1),⁴⁾ die gleiche Entwicklungsstufe zeigt auch die Steingruppe in Halsbach.⁵⁾

Eine sehr bedeutende Pietà aus Sandstein (0,95 Meter hoch), leider schlecht modern bemalt, findet sich in der Klosterkirche zu Gars⁶⁾. Sie gehört der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, was auch das Epitaph des 1455 gestorbenen Ritters Oswald Tollinger, vielleicht ihres Stifters, bestätigt, das nahe bei diesem Vesperbild hängt und auf dem es abgebildet ist. In dieser tüchtigen Pietà ist der charakteristische, schmerzbewegte Kopf der Maria gut

¹⁾ Der Gedanke, dass die Gruppe auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehe, in den Kunstdenkmälern Bayerns, S. 273, unter Beziehung von Tiroler Werken und mit dem Hinweis auf Italien bei Atz: Kunstfreund, III. 5 und VII. 19.

²⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 345, 0,50 Meter hoch.

³⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 983 und Tafel 147.

⁴⁾ Bezirksamt Mühldorf. Abbildung wird auch in den Kunstdenkmälern Bayerns erscheinen. 1,14 Meter hoch.

⁵⁾ Bezirksamt Altötting. Stein 0,84 Meter hoch.

⁶⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1951 und Tafel 248.

durchgebildet, auch der Christi wirklich ergreifend. Sehr schön bewegt sind die Hände der Maria, die übrigens gleich dem Stil von Christi Bart noch stark an das 14. Jahrhundert erinnern, jedoch sind sie schon voller und weicher gebildet. Auch das Grasse des schmerzverzerrten Brustkorbes und Leibes Christi erinnert an charakteristische Züge von Crucifixen des 14. Jahrhunderts. Ebenso erkennt man bei den grosszügigen weichgeschwungenen Falten das Anknüpfen an das 14. Jahrhundert, nur sind sie reicher, zuweilen wie bei dem Schleier der Maria sogar überreich.

Sehr alterthümlich erscheint die Pietà in Pähl¹⁾ durch die vergriffenen Proportionen bei Christus, die einfache, flache Behandlung der Falten und die schlichte, fast rohe Ausführung. Die Gruppe, deren Eindruck die abscheuliche moderne Bemalung wesentlich beeinträchtigt, gehört jedoch in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts und ist merkwürdig wegen der Durchbildung des Kopfes der Maria, der, wenn auch derb, doch wirklich packend den Schmerz der Mutter ausspricht, wie auch der Kopf Christi trotz aller Mängel etwas ergreifendes hat, und dies starke persönliche Empfinden beweist auch, dass wir es mit einem Original zu thun haben, zwar eines unbeholfenen aber eines selbständig fühlenden Künstlers.

Den Uebergang zur zweiten Gruppe charakterisieren die beiden Pietàs aus Secon, jetzt im bayerischen Nationalmuseum zu München²⁾ und für die spätere Phase der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind gute Beispiele die Pietà in der Schlosskapelle zu Winhöring³⁾ und die in Moosburg (Tafel 5 Nr. 3).⁴⁾

Die Aehnlichkeit dieser Vesperbilder ist allerdings so gross, dass bei einem Vergleich aus dem Gedächtniss, wo wir nur gewisse Hauptzüge festhalten, der Gedanke des Zurückgehens auf ein gemeinsames Vorbild nahe liegt. Sie erklärt sich vor allem aus dem gleichen Vorwurf, dessen einfachste Lösung man ruhig wiederholte. Das Thema Maria, die den Leichnam Christi betrauernd in ihrem Schoss hält, lässt sich ohne Gewaltsamkeit, die zu Ehren der Originalität in der mittelalterlichen Kunst nicht denkbar ist, kompositionell nur sehr wenig variieren und jedenfalls nicht so, dass damit ein markanter Unterschied gegeben wäre. Als Beleg erinnere ich an Darstellungen der Pietà, die sicher in keiner Beziehung zu diesen oberbayerischen Skulpturen stehen, wie die etwa einen Meter hohe Steingruppe des 15. Jahrhunderts in der Taufkapelle von S. Marco in Venedig, wie die interessante Steingruppe aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts in S. Fermo in Verona, wo auch die Verwandtschaft der Schossfalten der Maria bei der sonst doch so ganz anderen, echt oberitalienischen Figur zu beachten ist, ja selbst ein Blick auf Michelangelos Pietà in St. Peter in Rom ist hiefür lehrreich oder auf jenes niederländische Gemälde der Pietà des 16. Jahrhunderts in der älteren Pinakothek zu München (Katalog Nr. 134), das in so vielen Wiederholungen vorkommt und das auf Quinten Massys zurückgeführt wird. Diese

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 711, Stein 0,54 Meter hoch.

²⁾ Katalog, Band VI, Nr. 337 und Tafel 9, Kalkstein 0,75 Meter hoch und 338 und Tafel 8, Kalkstein 0,272 Meter hoch.

³⁾ Bezirksamt Altötting. 0,78 Meter hoch.

⁴⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 417 und Tafel 49, Holz 0,90 Meter hoch. Weitere Pietàs der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in: Weiterskirchen (Kunstdenkmale, S. 1403) Holz. — Parsberg (Ebenda, S. 1477) Holz. — Truchtlaching (Ebenda, S. 1882) Holz. — Irsing (Ebenda, S. 1797) Stein. — Heilig Kreuz (Ebenda, S. 1791) Holz. — Glon (Ebenda, S. 289) Holz. — Schmiechen (Ebenda, S. 546) Holz.

Werke beweisen ebenso wie die Pietà in Magdeburg¹⁾ oder jene im Museum zu Lübeck,²⁾ dass zu gleicher Zeit derselbe Gegenstand in sehr verschiedenen Gegenden ähnlich dargestellt wurde.

Der zweite Grund der scheinbar nahen Zusammengehörigkeit jener Vesperbilder liegt in der stilistischen Verwandtschaft, die natürlich innerhalb derselben Gruppe, hier also der oberbayerischen, eine besonders nahe ist und dadurch leicht übersehen lässt, dass wir in den Pietàs thatsächlich eine Reihe ganz selbständiger Originale haben, die sogar sehr bezeichnend sind für das individuelle Empfinden, dessen Vertiefung und stetige Zunahme in der spätmittelalterlichen Plastik.

Vergleichen wir z. B. die Pietà der Münchener Frauenkirche, die zu Lohkirchen und Halsbach mit den beiden Pietàs aus Seeon und denen von Winhöring und Moosburg, so ist ihnen allen gleich aber auch mit anderen Pietàs gemeinsam, dass Maria auf einer Bank sitzt, deren Seiten häufig einfaches gothisches Ornament ziert, dass auf ihrem Schooss der Leichnam Christi liegt und zwar den Kopf stets auf der rechten Seite der Maria, deren Rechte natürlich Christi Oberkörper unterstützt, während die Linke entweder auf den Händen Christi liegt oder sie dieselbe auf ihre Brust legt, auch mit ihr an das Ende des Schleiers greift. Christi Füße stehen auf dem Boden, die Hände sind auf dem Leib über einander gelegt.

Trotz dieser im Ganzen ja gegebenen gleichen, steifen Haltung des Leichnams finden sich in ihr nun aber doch beachtenswerthe Unterschiede, bald sind die Füße ganz nah herangezogen, bald etwas weiter weggestellt, der Oberkörper liegt flacher oder ist mehr aufgerichtet, das Haupt Christi liegt, was für den Ausdruck wesentlich, je nach der Unterstützung durch die Hand und den Arm der Maria ganz verschieden auf.

Bei der Terracottagruppe der Frauenkirche unterstützt die Hand der Maria den Kopf so, dass er hoch gehalten wird, während sie bei den Gruppen in Lohkirchen, Winhöring, aus Seeon und besonders in Moosburg mehr unter den Oberkörper oder den Hals greift, so dass der Kopf tief herabhängt. Die Gestalten sind also, was bei Kopien undenkbar wäre, verschieden in der Stellung und diese Verschiedenheit wird durch die Art, wie Maria den Körper unterstützt, motiviert, sie zeigen also selbständiges Erfinden in der Haltung, ebenso wie das schmerzdurchfurchte Antlitz Christi verschiedenes Empfinden zeigt, wofür z. B. besonders interessant der Vergleich der beiden hierin sehr feinen Pietàs aus Seeon ist.

Dass der Kopf der Maria bald ruhig gehalten, bald etwas zur Seite geneigt oder zurückgelegt ist, fällt wohl weniger auf, als dass dasselbe Kopftuch stets ähnlich umgelegt ist. Aber jene unterschiedliche Haltung des Kopfes spricht natürlich auch in Folge verschiedener Durchführung wesentlich andere Stimmungen aus, was wieder bestimmt gegen die Vorlage von Kopien spricht. Während die Maria der Frauenkirche und die der Gruppen aus Seeon in tiefem Schmerz den verstorbenen Sohn ansehen, lehnt sich jene in Halsbach aufseufzend zurück und sieht die in Winhöring oder Moosburg starr vor Schreck gerade aus.

Wie sich in der Haltung gewisse leise, für die künstlerische Auffassung aber wesentliche Unterschiede finden, wie namentlich das Empfinden ein selbständiges und deshalb verschiedenartiges ist, so auch die Durchführung. Man beobachte nur die verschiedene

¹⁾ Zeitschrift für bildende Kunst 1893, S. 115.

²⁾ Nr. 46 und 79, S. 36, des Führers durch das Museum zu Lübeck 1899.

Bewegung und Durchbildung der Hände der Maria und das Gewand, besonders in den Schossfalten. In der Drapierung an den Knien und in der Weise, wie Kleid und Mantel Mariä auf der linken Seite auf dem Boden aufliegen, kehren ja gewisse allgemeine Motive regelmässig wieder, wir finden diese aber, weil durch den Stil bedingt, auch bei anderen gleichzeitigen Werken und im einzelnen ist der Verlauf und die plastische Durchführung dieser Falten wie auch bei dem Schleier der Maria so verschieden, dass wir schon desshalb sicher keine Kopien haben.

Ebenso zeigt der Leichnam Christi zwischen mehreren Denkmälern eine gewisse Verwandtschaft, die aber nur in der gleichen Stilphase gründet. Wir finden dieselbe daher auch beim Vergleich mit anderen Darstellungen des nackten Körpers des leidenden Heilandes wie mit der um 1400 entstandenen überlebensgrossen Steinfigur des „Eccehomo“ in der Münchener Frauenkirche¹⁾ oder mit dem Schmerzensmann am östlichen Portal der Südseite der Frauenkirche.²⁾ Gewisse Oberflächlichkeiten und Fehler wiederholen sich häufig, ein scheinbar konventioneller Charakter ist daher innerhalb derselben Zeit leicht möglich, weil eben wirklich gründliches Naturstudium immer noch fehlt. Gegenüber den älteren Perioden aber zeigt sich doch mancher Fortschritt und wiederholt beweisen, wie etwa bei der Pietà in Lohkirchen die Durchbildung des Halses, der Arme und Kniee selbständige Naturbeobachtung, wesshalb auch in ihren Mängeln wie Vorzügen die Durchführung dieser Körper bei näherer Betrachtung doch wichtige Verschiedenheiten zeigt.

Abgesehen von den Marienstatuen und Pietàs, denen etwa noch Maria und Johannes von einer Kreuzigungsgruppe in Bayerischzell³⁾ und die gleichen Figuren im Museum zu Weilheim,⁴⁾ sowie eine um Mitte des Jahrhunderts entstandene Krönung Mariä in Wartenberg⁵⁾ anzureihen wären, hat sich von weiblichen Holzfiguren nicht viel Erhebliches erhalten, als Beispiele mögen genannt werden die sehr beachtenswerthe Statue der hl. Margaretha in Unter-Soechering,⁶⁾ die hübsche Figur der hl. Ursula in Gumpertsdorf,⁷⁾ eine Margaretha in Günzelhofen⁸⁾ und die hl. Ottilia in Tayng,⁹⁾ als rohe Arbeit vielleicht der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mag noch die Anna selbdritt im Museum zu Weilheim¹⁰⁾ angeführt werden.

Für die Entwicklung der oberbayerischen Plastik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich einige recht charakteristische Beispiele unter den Holzfiguren der männlichen Heiligen. Den Stil des beginnenden 15. Jahrhunderts mit seinen weichgezogenen, einfachen Falten vertritt vorzüglich die Statue des hl. Petrus mit gut durchgebildetem Kopf und für die Zeit charakteristischem Vollbart, die in dem durch seine Gemälde so wichtigem Altar der Streichenkapelle steht.¹¹⁾

Für die oft recht grosszügigen Drapierungen bietet Johannes der Täufer eine tüchtige Figur im Museum zu Freising ein treffliches Beispiel (Tafel 4 Nr. 5), während der Petrus in Meilham (Tafel 4 Nr. 4)¹²⁾ charakteristisch ist für den Anschluss an das 14. Jahrhundert, namentlich auch in der Stilisierung der Haare, in den Mantelfalten dagegen für den Versuch reicheres Detail zu geben und das Gewand durch den Körper zu motivieren,

¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 983. ²⁾ Ebenda, S. 992 und Tafel 141. ³⁾ Ebenda, S. 1436.

⁴⁾ Ebenda, S. 736. ⁵⁾ Ebenda, S. 1304. ⁶⁾ Ebenda, S. 730. ⁷⁾ Ebenda, S. 198. ⁸⁾ Ebenda, S. 462.

⁹⁾ Ebenda, S. 1295. ¹⁰⁾ Ebenda, S. 736.

¹¹⁾ Kunstdenkmale Bayerns, S. 1861 und Tafel 237. Auf dem Hochaltar dieser Kirche eine Holzfigur des heiligen Nikolaus aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Ebenda, S. 1859). ¹²⁾ Ebenda, S. 2018.

die Figuren Christi und der Apostel in der Ramsau¹⁾ und die nahe verwandte Folge in Schellenberg²⁾ sind ebenfalls für den Beginn des Jahrhunderts sehr bezeichnend. Etwas fortgeschrittener zeigt diesen Stil die tüchtige und gut erhaltene Statue des hl. Stephanus im Museum zu Freising (Tafel 4 Nr. 6), der Faltenwurf der bei dem rechten Arm heraufgezogenen Dalmatica ist sehr frei und plastisch behandelt, der Kopf fein modelliert. Ein gutes Werk der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist auch die Holzfigur Johannes des Täufers in St. Alban.³⁾

Eine bedeutende Arbeit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist die fast lebensgrosse Holzfigur des Salvator mundi in Pullach,⁴⁾ die eingehend modern restauriert wurde. Die Figur Christi, der wie die Statue in der Ramsau links die Weltkugel hält, mit der Rechten segnet, ist ziemlich gut verstanden. Er ist mit einfachem Chiton bekleidet und mit einem Mantel, dessen Ende von der rechten Schulter herabhängt, die Falten zülig, theilweise sogar recht plastisch behandelt, zeigen grossen Wurf, namentlich in dem Mantel, wie er unter dem Arm durch zur linken Schulter herübergeworfen ist. Der Ausdruck des fein durchgebildeten Kopfes, der den Mund leise öffnet, ist schmerzlich bewegt.

Die sitzende Figur des hl. Egidius in Lengmoos⁵⁾ mit guter Charakteristik des Stoffes bei der Dalmatica und reichen Falten bei der Casula strebt in dem Kopf nach scharfer Individualität, wie wir sie an manchen Grabsteinen der Zeit bewunderten. Namentlich durch die charakteristische Behandlung des Kopfes ist auch der sitzende Petrus mit mächtiger gothischer Tiara im Museum zu Wasserburg⁶⁾ interessant, mit tief durchfurchter Stirne, scharfen Falten unter den Augen und stark modellierten Wangen. Auch der Kopf des lebensgrossen sitzenden hl. Antonius in Holzen,⁷⁾ einer zwar nicht feinen aber für diese Gruppe recht bezeichnenden Arbeit, ringt trotz allem Unbeholfenen entschieden nach Ausdruck in dem lang über die Brust herabwallenden Barte aber charikiert er fast die strenge Stilisierung und symmetrische Weise des 14. Jahrhunderts.

Die reiche Thätigkeit der Plastik Oberbayerns in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die in einer Reihe trefflicher Arbeiten bereits ein hochentwickeltes Können zeigt, legt den Grund zu der Blüthe dieser Kunst gegen Ende des 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts, die sich am bedeutendsten in der Münchener Schule entfaltet. Schon als die Grundlage der wichtigen Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance verdient die

1) Höhe des Christus 0,85 Meter, der Apostel 0,72 Meter. Abbildung wird in den Kunstdenkmälen Bayerns erscheinen.

2) Christus 0,88 Meter, die Apostel 0,70—75 Meter hoch.

3) 0,89 Meter hoch, Bezirksamt Mühldorf. Abbildung wird in den Kunstdenkmälen Bayerns erscheinen.

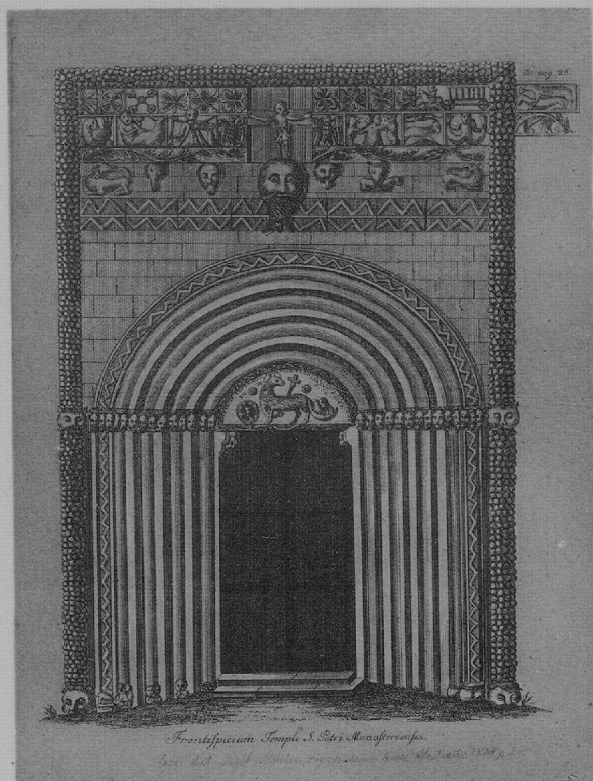
4) Höhe 1,65 Meter, Kunstdenkmale, S. 807 und Tafel 109.

5) Kunstdenkmale Bayerns, S. 2014 und Tafel 248, 0,81 Meter hoch.

6) Kunstdenkmale Bayerns, S. 2100 und Tafel 250. Die Figur stammt aus Altenhohenau, 1,11 Meter hoch. Statuen des heiligen Petrus haben sich aus dieser Zeit noch mehrfach erhalten, so: Lanzing (Bezirksamt Laufen). — Westerndorf (Kunstdenkmale, S. 1691). — Petrus und Paulus in der Langengernkapelle (Ebenda, S. 305). — Von den Holzfiguren dieser Zeit nenne ich noch: St. Martin in Niederstraubing (Ebenda, S. 1273). — St. Martin in Pastetten (Ebenda, S. 1282). — Einer der hl. drei Könige in Landsberg (Ebenda, S. 500). — Drei Figuren im Museum zu Weilheim (Ebenda, S. 736).

7) Bezirksamt Altötting. 1,30 Meter hoch.

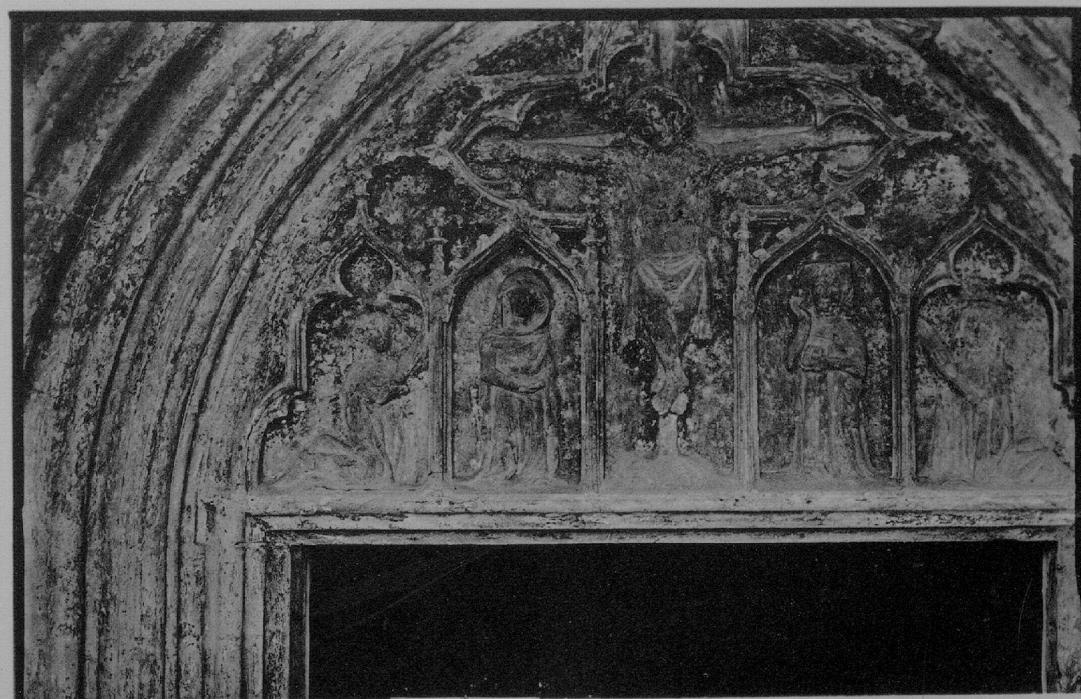
ältere oberbayerische Plastik sorgfältiges Studium. Sie lohnt dasselbe vor allem aber auch dadurch, dass sie ein klares Bild des Entwicklungsganges der mittelalterlichen Skulptur bietet, dass sie einführt in deren individuelles Leben und zeigt, wie sie allmählich fortschreitet im plastischen Sehen und Gestalten und sich mit und durch die Fortschritte der Form immer mehr vertieft. Ein solcher Einblick in das Leben und Streben der mittelalterlichen Plastik aber führt am besten zu tieferem Verständniss dieser Kunst, das für uns weit schwerer zu gewinnen ist, als man gewöhnlich glaubt, weil das Können, Denken und Fühlen des mittelalterlichen Meisters so wesentlich von dem des modernen Künstlers verschieden ist.



1. Portal von Münchsmünster.
12. Jahrhundert.



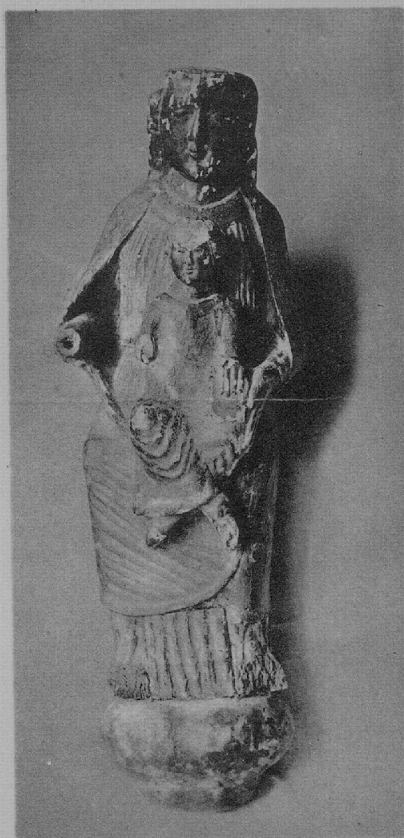
2. Taufstein in Altenstadt.
12. Jahrhundert.



3. Portal in Ettal.
1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.



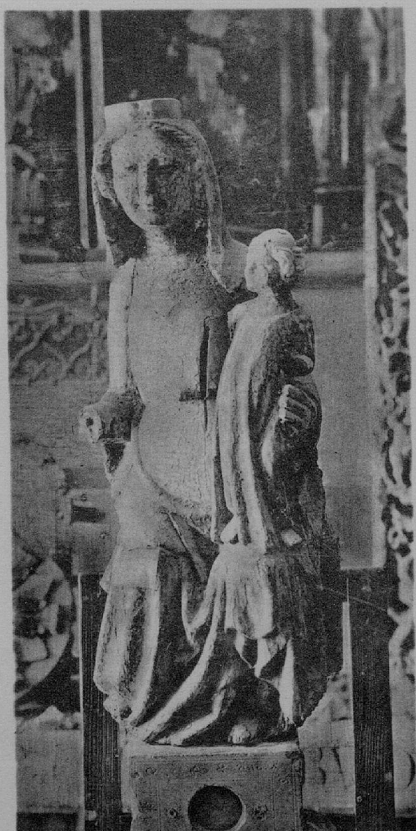
1. Bischof in Freising. 12. Jahrhundert.



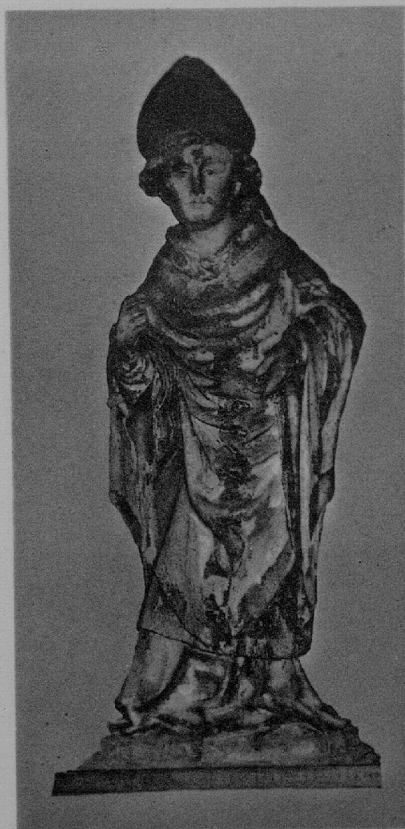
2. Maria aus Gars. 12. Jahrhundert.



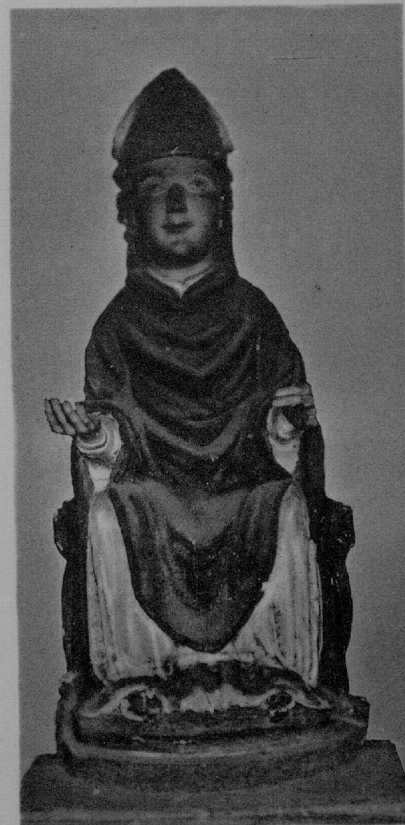
3. Maria in Alt-Oetting. Anf. d. 14. Jahrh.



4. Maria in Freising.
1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.



5. Bischof in Freising.
2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.



6. Bischof in Freising.
1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.



1. Grabstein des Abtes Johannes Zipfler
in Raitenhaslach. † 1417.



2. Grabstein des Probstes Petrus Pyentzenauer
in Berchtesgaden. † 1435.



3. Grabstein des Georg Frauenberger in Gars.
† 1435.



1. Maria in Ober-Wittelsbach.
Um 1400.



2. Maria in Weildorf.
Um 1400.



3. Maria in Thalhausen.
Gegen Mitte des 15. Jahrhunderts.



4. Petrus in Meilham.
1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.



5. Johannes der Täufer in Freising.
1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.



6. Stephanus in Freising.
1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.



1. Pietà in Lohkirchen.
Beginn des 15. Jahrhunderts.



2. Pietà in München.
Beginn des 15. Jahrhunderts.



3. Pietà in Moosburg.
Gegen Mitte des 15. Jahrhunderts.



4. Maria aus Seeon.
Anfang des 15. Jahrhunderts

