

# Schwäbische Plastik in ausländischen Sammlungen

Von Gertrud Otto

Die hier zusammengestellten Einzelbildwerke schwäbischer Plastik sind Zufallsfunde von einer Reise. Da sie von hoher Qualität und – soweit ich sehe – der deutschen Kunstgeschichte noch nicht bekannt sind, sollen sie hier veröffentlicht werden.

Das Victoria and Albert Museum in London bewahrt unter seinen italienischen Skulpturen die nur 15,8 cm hohe Statuette einer sitzenden alten Frau (Abb. 1), die vollplastisch aus Birnenholz gearbeitet ist. Auf einer mit Renaissanceornamenten verzierten Bank sitzt die völlig nackte Alte ruhig und frontal, die Arme unter der Brust gekreuzt, den Kopf ein wenig geneigt, mit dem Ausdruck einer stillen Ergebenheit im Gesicht. Das Werkchen besticht durch die Feinheit der Arbeit, die subtile Oberflächenbehandlung, die Licht und Schatten in dem dunklen Holz genau in Rechnung stellt, und durch die menschliche Haltung bei diesem an sich wenig ansprechenden Vorwurf.

Es scheint mir zweifellos, daß wir hier eine Schöpfung Gregor Erharts aus seiner Augsburger Zeit vor uns haben. Der Kopftypus der alten Frau trägt unverkennbar die Züge, die auch jungen Frauengestalten des Meisters eigen sind. Von der frühen Madonna in Weißnau und derjenigen des Hochaltars in Blaubeuren bis zur Schutzmantelmadonna in Frauenstein und zum Spätwerk der hl. Maria Magdalena (der „Belle Allemande“) im Louvre ist dieses Oval des Kopfes mit schmaler Nase, breiter Stirn und sehr hohem Haaransatz zu beobachten, das auch das Londoner Figürchen kennzeichnet. Die inhaltliche Darstellung war für Gregor Erhart nicht die erste dieser Art. In der Dreiergruppe der „Vanitas“ im Kunsthistorischen Museum in Wien hat er auf früherer Stufe das Thema der Vergänglichkeit menschlicher Kraft und Schönheit schon einmal gestaltet, damals in der Gegenüberstellung von Jugend und Alter<sup>1</sup>. Während er aber in diesem früheren Werk die Zeichen des Verfalls in aller Kraftheit und mit der Unbarmherzigkeit des jungen Menschen aufzeigte, ja den Naturalismus nahezu in die Karikatur hexenhafter Züge übersteigerte, mildert der reife Meister die Darstellung. Ohne zu beschönigen, weist er die Alterserscheinungen eines schlaffen, runzeligen Körpers auf, arbeitet er Sehnen und Adern an den hageren Armen und Beinen heraus. Aber er verlegt jetzt den Schwerpunkt des Ausdrucks in die Züge der Alten, die in ihrer stillen Resignation

Mitleid und nicht Abscheu erregt. Das Schicksal des einzelnen ist hier viel tiefer erfaßt als in der krassen Alten der Wiener Vanitas.

Es gibt eine Reihe thematisch gleicher Figürchen, die Planiscig<sup>2</sup> zusammengestellt und deren paduanischen Ursprung er nachgewiesen hat. Alle sind in gleicher Stellung wiedergegeben. Zwei Bronzestatuetten sind in Budapest und Paris erhalten, eine weitere Holzstatuette, wie die in London als deutsche Arbeit zu erkennen, besitzt die Sammlung Gerngross in Wien. Planiscig deutet all diese Statuetten als „Hexen“. Wie wenig diese Bezeichnung das Wesen der Londoner Statuette trifft, wie sehr vielmehr auf die Vergänglichkeit des Irdischen, also eine „Vanitas“ angespielt ist, macht der Ausdruck der alten Frau deutlich. Daß auch keine Maria Ägyptiaca oder Maria Magdalena gemeint sein kann, wie Planiscig erwägt, geht aus der ganz andern Lösung hervor, die Gregor Erhart für diesen Vorwurf in der Figur im Louvre gefunden hat, die er nicht büßend, sondern in strahlender Schönheit und Jugend wiedergibt.

Mit der Statuette in London, die um 1515 anzusetzen sein dürfte, wird das Lebenswerk Gregor Erharts um ein kleines aber wertvolles Werk bereichert. Es dokumentiert gleichzeitig die nahe Beziehung, die der Meister zur paduanischen Kunst unterhalten hat. Der Austausch zwischen Italien und Augsburg wird hier in einem Fall deutlich faßbar.

Die Londoner Statuette der alten Frau war 1865 aus der Sammlung Pourtalès in St. Petersburg als deutsche Arbeit erworben worden. Ihre ursprüngliche Herkunft ist unbekannt<sup>3</sup>. Sie scheint weit gewandert zu sein, das mag man aus dem Umstand entnehmen, daß sie auf der Unterseite einen wohl anlässlich einer Renovierung angebrachten Zettel trägt, der in Schriftzügen des 19. Jahrhunderts die Worte „Asiento de la Vieja“ (Sitz der Alten) aufweist. Die spanische Bezeichnung ist bei dem Wort Vieja in phonetischer Schreibweise mit einem kyrillischen X wiedergegeben. Gregor Erhart, „des Kaisers Bildhauer“, hat von Maximilian I. wiederholt Aufträge erhalten. Daß er nicht nur für kirchliche Zwecke, sondern auch für Sammlungen von Kunstkennern tätig war, ist durch die Vanitas-Gruppe in Wien bezeugt. Wenn das Londoner Figürchen ursprünglich auch in Habsburger Besitz gewesen sein sollte, wäre seine spätere Verbringung nach Spanien leicht erklärlch.



Abb. 1. Sitzende alte Frau, London, Victoria and Albert Museum

Ein Kleinwerk wie die Londoner Statuette ist auch die reizende Sitzmadonna (Abb. 2) im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen. Sie hat nur eine Höhe von 22,3 cm, ist aus Nußbaumholz in Hochrelief gearbeitet und war ursprünglich ganz vergoldet. Heute ist diese Fassung nur noch teilweise erhalten. Die Herkunft des Figürchens ist unbekannt<sup>4</sup>. Nach dem Katalog gilt es als flämische Arbeit.

Die jungmädchenhafte Maria sitzt auf einer gepolsterten Bank und neigt sich dem Kinde zu, das auf ihrem Schoß nach einer Traube greift, die ihm die Mutter mit der Rechten entgegenhält. Die bewegte Gewandung betont die Waagerechte und lässt aus einem Strudel kreisender Falten nur die (in der Photographie überbetonten) Knie und die nackten Füße hervortreten.

Wer Arbeiten von Daniel Mauch kennt, wird in dieser kleinen Madonna sofort ein Werk seiner Hand vermuten. Das feine geneigte Köpfchen ist in seiner physiognomischen Eigenart wie dem Zauber gefühlssbetonter Stimmung eng verwandt mit der Madonna des Hochaltars in Geislingen<sup>5</sup> oder der Maria Salomä des Sippenflügels in Sonthofen<sup>6</sup>. Das muntere Kind ist eine Wiederholung sowohl des Geislanger Knäbleins wie auch des Jesuskinds vom 10 Jahre früher entstandenen signierten Mauchaltar aus Bieselbach von 1510. Am meisten aber gemahnt das Madonnenfigürchen von Antwerpen an ein signiertes Werk Daniel Mauchs, das sich ebenfalls in Belgien findet: die schöne Madonna von Dahlem<sup>7</sup>, einem Dorf in der Nähe von Lüttich. Mit ihr hat die kleine Sitzmadonna nicht nur die allgemeinen Stilmerkmale gemeinsam, ihr steht sie auch zeitlich am nächsten. Die lyrische Grundstimmung Mauchscher Gestalten ist in diesen beiden Madonnen zu einer seltenen Holdseligkeit gesteigert und findet in der formalen Reife ihre Entsprechung. Beide Figuren werden auch von dem gleichen renaissancehaften Faltenstil bestimmt, der den Parallelfaltenstil weiterbildet und hier in konzentrischen Kurven die Gieder umspielt. Selbst die besondere Form der Haare, bei denen langfallende Strähnen immer wieder durch stark gelockte, plastisch hervorgehobene Querlagen unterbrochen werden, ist identisch. Eine gewisse Einwirkung von niederländischem Manierismus ist unverkennbar.

Wie die Madonna von Dalhem wird auch die kleinere in Antwerpen für die Privatandacht eines einzelnen geschaffen worden sein. Auch sie um 1535.

Aber das Museum Mayer van den Bergh besitzt noch weitere Arbeiten Daniel Mauchs. Zwei 0,95 m hohe, ungefasste Relieftafeln (Abb. 3 und 4) in Nußbaumholz, ein Martyrium der hl. Katharina und ihre Erhebung auf den Berg Sinai, aus Spanien stammend und 1900 in Paris erworben, „deutsche Arbeiten“ laut Katalog, tragen den unverwechselbaren Stil Daniel Mauchs. Auf der ersten Tafel ist das Martyrium der Heiligen dargestellt. Rechts sieht man das Marter-Rad, das durch die Einwirkung des Himmels zerbricht und im Bersten eine Anzahl Zuschauer erschlägt. Links kniet die betende Katharina in Erwartung ihrer



Abb. 2. Sitzende Madonna, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

Enthauptung, zu der eben der Scherge in der Mitte das Schwert aus der Scheide zieht, während drei Männer im Hintergrund als Aufsichtspersonen der Szene beiwohnen. – Auf der andern Tafel tragen sechs Engel den Leichnam der Heiligen auf den Berg Sinai, wo er bestattet wurde. Beide Darstellungen sind mit großer Anschaulichkeit gegeben, Schreck, Bestürzung und Nachdenklichkeit sprechen aus den Zügen der Beiwohner des Martyriums, begeisterte Hingabe aus der Heiligen, freudiger Eifer aus den Zügen der Engel. Die stilistische Verwandtschaft dieser Tafeln mit andern Arbeiten Daniel Mauchs ist so eng, daß sich ein näherer Nachweis von Übereinstimmungen erübrigen könnte. Am nächsten vielleicht kommt den Tafeln in Antwerpen eine andere vielfigurige Relief-

darstellung, die Krönung Mariens vom Altar aus Maggmannshofen im Allgäu, die unter der Assistenz vieler Heiliger vor sich geht. Das schöne Bildwerk wurde durch A. Schädler<sup>8</sup> für Daniel Mauch gesichert. Es steht heute in einer Privatkapelle in Kempten. Von den weiblichen Heiligen dieses Altars gleichen mehrere, besonders auch die hl. Katharina, der heiligen Märtyrerin in Antwerpen. Ebenso wiederholen Männertypen aus den Getroffenen der Radszene einzelne Heilige wie den Stephanus von Maggmannshofen. Die drei Zuschauer der Enthauptung sind bekannte Mauchgestalten, die auch auf Sippendarstellungen wie der im Münchner Nationalmuseum<sup>9</sup> auftreten. Von den Engeln, die Maria auf den Berg Sinai tragen, erkennt man in dem mittleren im Hintergrund den



Abb. 3. Martyrium der hl. Katharina, Relief, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

jugendlichen Johannes Ev. des Maggmannshofer Reliefs wieder. Besonders fällt der strahlende Engel auf, der sich im Vordergrund aus der Gewandung der Heiligen herausschält. Er stimmt nach Geste, nach Ausdruck und Gesichtszügen mit dem Putto überein, der rechts zu Füßen der Madonna von Geislingen hervorstürmt. Das gleiche Motiv ist ein drittes Mal abgewandelt in dem linken Putto der Madonna zu Dalem. Dieser spätesten Figur des Meisters kommt auch

die Katharina der Emporhebung physiognomisch bereits nahe. Im Faltenstil sind die beiden Reliefs in Antwerpen in ihrer bewegten Linienführung und den typischen Zangenbildungen noch ganz wie die späteren Werke Mauchs auf schwäbischen Boden gearbeitet. Nach Material und Herkunft dürften sie aber viel eher in Belgien entstanden sein. Daraus ergäbe sich für die Katharinentafeln ein zeitlicher Ansatz bald nach 1530.



Abb. 4. Erhebung der hl. Katharina, Relief, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

Die drei Werke Mauchs im Museum Mayer van den Bergh bringen in die späten Schaffensjahre des Meisters etwas mehr Licht. Aus den Urkunden<sup>10</sup> weiß man, daß Daniel Mauch 1529 Ulm verlassen hat, um „seiner narung nachzufaren“. Die fortschreitende Reformation machte diesen Schritt wohl nötig, zumal Mauch dem alten Glauben treu geblieben war. Zunächst ging er ohne seine Frau, die offenbar ein schwieriger Charakter war, denn der Rat muß sie

wegen Ungehorsams vermahnen und ihren Mann auffordern, „sich alher zu seiner hawsfrowen ze tun oder sie aber zu ime zu nemen“. Mauch entscheidet sich für das letztere und erhält vom Rat einen zunächst fünfjährigen Urlaub. Der Sohn klagt im Mai 1529 in einem Brief aus Erfurt, daß er jetzt „vivis parentibus orphanus“ sei. Dieser 1504 in Ulm geborene Sohn des Bildhauers, Dr. Daniel Mauch<sup>11</sup>, der an 22 Universitäten immatrikuliert war und in Diensten einfluß-

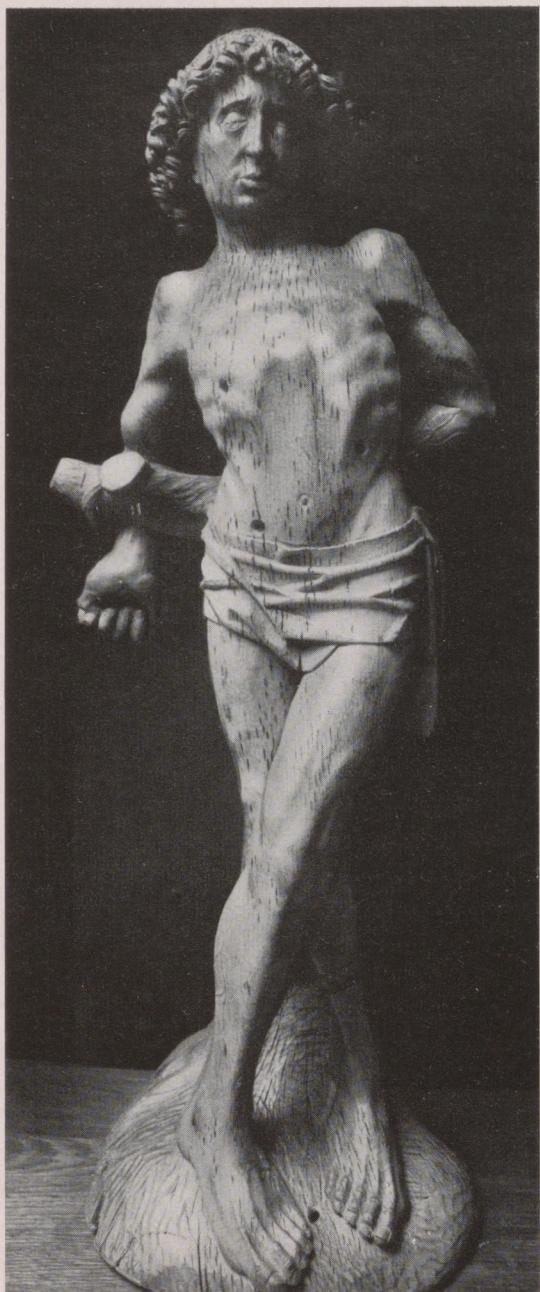


Abb. 5. Hl. Sebastian, Gent, Museum voor Schone Kunsten

reicher Persönlichkeiten weit in der Welt herumkam, hielt sich als Sekretär Georgs von Österreich, des Fürstbischofs von Brixen, wiederholt und für längere Zeit in den Niederlanden auf. Er mag den Vater veranlaßt haben, sich dort niederzulassen. In Lüttich dürfte der alte Mauch seine Werkstatt errichtet haben.

Die Madonna in Dalhem ist für den Humanisten Berselius geschaffen, der Mönch in St. Laurent in Lüttich war, und in der Abtei von St. Jacques in Lüttich liegt Mauch mit seiner Frau begraben. Wie die von seinem Sohn verfaßte lateinische Epitaphinschrift besagt, ist Daniel Mauch am 16. November 1540 gestorben, nachdem ihm seine Frau am 14. Juli des gleichen Jahres vorangegangen war. Aus der Inschrift erfahren wir auch, daß der Bildhauer 1477 geboren wurde, seine Frau, Rosa Stockerin, 1483<sup>12</sup>.

Zwischen Mauchs Ankunft in Belgien um 1530 und dem Tod des Berselius 1535 muß die Madonna in Dalhem entstanden sein, im gleichen Zeitraum, vermutlich vor der Berseliusfigur, die kleine Muttergottes in Antwerpen, die nun als weiteres Werk die Tätigkeit und nicht nur den Aufenthalt des Bildhauers in den Niederlanden bezeugt. Auch die beiden Katharinenreliefs werden, obwohl aus Spanien stammend, in Lüttich gearbeitet sein. Beziehungen des Sohnes Mauch zu Valencia, wo Georg von Österreich 1539 bis 1544 Fürstbischof war, bis er die Erzdiözese Lüttich übernahm, könnten einen Kauf vermittelt haben. Da Daniel Mauch 10 Jahre lang in Belgien lebte, bis er mit 63 Jahren starb, dürfte noch manches Werk seiner Hand zutage kommen, wenn man in belgischen Kirchen systematische Umschau hielte.

Zum Schluß sei noch ein hl. Sebastian (Abb. 5) bekanntgemacht, der im Museum voor Schone Kunsten in Gent steht, ein schönes Werk aus Eichenholz, ungefaßt, 1,25 m hoch. Es wurde 1903 in Amsterdam erworben und gilt als ein Werk der Schule von Cleve<sup>13</sup>. Der Heilige steht mit gekreuzten Beinen vor dem Stamm, an den er mit beiden Armen gebunden ist. Die Hände verkrampfen sich, der Brustkorb ist vorgewölbt, jeder Muskel ist gespannt. Leidvoll aber gefaßt sind die Züge des Heiligen.

Man kennt diese Züge aus der Ulmer Kunst. Der unbekannte Bildhauer, der 1469 die Skulpturen vom Altar zu Tiefenbronn<sup>14</sup> und vorher die meisten Holzfiguren am Sakramentshaus im Ulmer Münster geschaffen hat, bringt solche Gestalten mit kompakter Haartolle, mit der langgezogenen Nase, von der zwei Falten zum Mund herunterlaufen und mit den ernsten Augen, die in tiefe, etwas schräg stehende Winkel eingebettet sind. Besonders der Johannes Ev. des Tiefenbronner Altars ist mit dem Sebastian in Gent eng verwandt. Für die Behandlung des nackten Körpers darf man auf den toten Christus der Kreuzabnahme des gleichen Altars hinweisen. Unser Sebastian ist später, erst in den 80er Jahren entstanden und noch eindringlicher charakterisiert. Die Stilrichtung, die durch den Meister des Tiefenbronner Altars seit den

späten 60er Jahren in der Nachfolge Hans Multschers eingeleitet worden war, ist in der Ulmer Kunst bis in die 90er Jahre nachweisbar. Unter diesen Werken darf der hl. Sebastian in Gent als eine besonders markante, eigenhändige Schöpfung des Meisters angesehen werden.

<sup>1</sup> Abb. bei G. Otto, Gregor Erhart, Berlin 1943, Abb. 54.

<sup>2</sup> L. Planiscig, Andrea Riccio, Wien 1927, S. 90 ff.

<sup>3</sup> Für gütige Mitteilungen bin ich Mr. Pope-Hennessy vom Victoria and Albert Museum zu Dank verpflichtet.

<sup>4</sup> Nähere Angaben über die drei Bildwerke verdanke ich Mr. de Coo vom Museum Mayer van den Bergh. – <sup>5</sup> Abb. bei Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Reutlingen 1927, Abb. 367. – <sup>6</sup> Otto, Pantheon VI, 1930, Abb. S. 561.

<sup>7</sup> Abb. neuerdings bei Feulner-Müller, Geschichte der

deutschen Plastik, München 1953, Abb. 260, und bei Baum, Kraft und Innigkeit, Leinfelden 1953, Abb. 48. Die von Borchgrave d'Altena, Revue d'Art 1925 bekannt gemachte Madonna von Dalhem ist von der belgischen Kunstgeschichtsforschung wiederholt behandelt worden (Zitate in Pantheon V, 1930, S. 294). In die deutsche Fachliteratur wurde sie durch Wilm, Pantheon V, 1930, S. 167 ff. eingeführt. – <sup>8</sup> A. Schädler, Das Schöne Allgäu 1950, S. 72 ff. – <sup>9</sup> Abb. bei Otto, Ulmer Plastik, Abb. 371. – <sup>10</sup> Vgl. Rott, Quellen und Forschungen zur Süddeutschen und Schweizer Kunstgeschichte, Altschwaben, Stuttgart 1934, S. 61 ff. – <sup>11</sup> Vgl. Nägele, Aus dem Leben eines schwäbischen fahrenden Scholaren, Römische Quartalschrift 25, 1911, S. 4 ff. – <sup>12</sup> Die Angabe verdanke ich Mr. J. Brassine in Lüttich nach seinen Aufsätzen in der Chronique Archéologique du Pays de Liège 1926 und 1927. – <sup>13</sup> Nach gütiger Mitteilung von Mr. Eekhout vom Museum Voor Schone Kunsten in Gent. – <sup>14</sup> Abb. bei Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911, Taf. 5.

## Das Hausgerüst im unteren Neckartal

Von Heinrich Winter

Die Bürgerhäuser in unseren Altstädten am unteren Neckar vermochten länger ihr altes, charakteristisches, oft „schwäbisch“ genanntes Fachwerkgefüge zu bewahren, als dies bei den Bauernhäusern in den ungeschützten Dörfern der Fall sein konnte. Wandert man den Neckar abwärts und beobachtet dabei die alten Fachwerkbauten, dann spürt man ein allmählich fortschreitendes, im einzelnen kaum greifbares, in der Endwirkung aber ganz deutliches Anderswerden im Wand- und Gerüstgefüge. Es ist nicht leicht, dem baulichen Laien diesen Vorgang zu schildern wegen der dabei unvermeidbaren Verwendung von Fachausdrücken. Doch wird jeder Leser, der sich um das Verständnis bemüht, die bau- und kulturgeschichtlich interessanten Vorgänge begreifen, und unsere schönen und reichen Fachwerkstädte werden für ihn außergewöhnlich an Reiz gewinnen. Als Erstes und Wichtigstes müssen wir uns einen festen Grund schaffen, von dem aus wir die Bauten erfassen und werten können. Ihn vermag am besten das wohl älteste Fachwerkhaus dieses Raumes, die Jugendherberge in Bad Wimpfen, zu liefern.

### Die Jugendherberge in Bad Wimpfen

Von der Straße aus ist ihr Fachwerkgefüge nicht zu erkennen, daher ist die Existenz dieses wichtigen Gebäudes so lange verborgen geblieben. Der Straßengiebel ist in Massivbau ersetzt und die sichtbare

Traufe ist verputzt. Erst wenn man auf dem hinteren Altan, dem Gemeinschaftsraum der Jugend, sitzt, wenn man sich an dem Blick satt getrunken hat, der durch die wundervollen Arkaden der alten Kaiserpfalz weit hinaus und hinab über den Neckar und das Hohenlohische Land gleitet und sich dem Haus und seinem hinteren Giebel zuwendet, erst dann erkennt man das alttümliche Fachwerkgefüge. Sind erst einmal unsere Augen hierfür geöffnet, dann schauen sie auch die innere, noch fast vollkommen erhaltene und sichtbare Gerüstkonstruktion, da die Innenwände nicht verputzt und tapeziert sind. Das Auffällige am Bau, äußerlich und innerlich gesehen, ist das Durchlaufen aller senkrechten Ständer durch beide Vollgeschosse. Man kann daher nicht von einem Stockwerksbau, nur von einem Geschoßbau sprechen. Ursprünglich besaß der zweigeschossige Baukörper zwölf durch beide Geschosse durchlaufende Außen- und vier Innenständer. Von den zwölf Außenständern sind nur noch fünf erhalten und sichtbar, alle am hinteren, der heutigen Straße abgekehrten Giebel. Die vier Innenständer stehen noch unversehrt und sind im Treppenhaus deutlich erkennbar. Grundrisslich war und ist das Haus längs aufgeschlossen, das heißt, der Eingang liegt in der Mitte der Giebelseite und die Längsdiele zieht parallel zum First mitten durch das Haus. Wenn dieses innerlich sicher auch mehrfach umgebaut worden ist, so kann einiges doch