

Meisterwerke spätgotischer Plastik in Württembergisch Franken in ihren stilgeschichtlichen Beziehungen

Von Adolf Schahl

Es ist eine Tatsache, daß sich Werke von Meistern zweiten Ranges viel leichter in stilgeschichtliche Verbindungen bringen lassen als Werke großer Meister, die über alle Stilmerkmale hinweg das Gepräge der Persönlichkeit ihres Schöpfers tragen. Die einzelnen formalen Elemente sind darin in einer neuen Weise zu einem Ganzen vereinigt, das der Ausdruck eben jener Persönlichkeit ist. Das mag mit daran schuld sein, daß eine Reihe von Meisterwerken spätgotischer Plastik in Württembergisch Franken sich der kunstgeschichtlichen Forschung bisher weithin zu entziehen schien. Hinzu kommt, daß zwar die spätgotische Plastik Oberschwabens und des württembergischen Neckargebietes in zusammenfassenden Darstellungen behandelt wurden, die von Württembergisch Franken und der angrenzenden fränkischen Gebiete aber — von den Arbeiten Riemenschneiders abgesehen — nur in größeren Sammelwerken zur Sprache kam und abgebildet wurde. Hier sollen nun einige Meisterwerke herausgegriffen und nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten unter Verzicht auf eine eingehende Beschreibung und Gesamtwürdigung untersucht werden, wobei es auch nicht auf „Zuschreibungen“ wird ankommen dürfen, sondern die Darlegung stilgeschichtlicher Zusammenhänge bezweckt wird, in denen sich kunstgeographische Beziehungen äußern.

Altäre

Der Hochaltar der Herrgottskirche Creglingen steht zum dortigen Marienaltar Riemenschneiders in starkem Gegensatz. Riemenschneider faßt etwa die Gestalten der Apostel zu Figurenbündeln zusammen, die von einer einzigen Bewegung durchströmt, einem Wehen ergriffen werden, das auch Maria erfaßt hat, sie trägt und hebt, um in ihren anbetend zusammengelegten Händen seinen letzten Sinn zu erhalten. Dehio hat für die Hingabe der Apostel mit ihren sehr männlichen Charakterköpfen an dieses Durchströmtwerden den treffenden Ausdruck von der „seligen Passivität“ gefunden. Am Hochaltar aber ist alles — von Maria abgesehen — höchste Aktivität. Dort lyrische Übereinstimmung, hier dramatisches Auseinandertreten in einzelne, die Handlung tragende Figuren im Geiste eines „theatrum sacrum“, das es vorzuführen gilt und dessen Bühne der Schrein ist. Jede Figur hat ihren Sockel für sich — nur Maria und Johannes sind darin verbunden. Von links nach rechts unterscheiden wir: einen halbrechts gewendeten Mann in gespreizter Schrittstellung, das Gewand nach rechts gerafft, in der erhobenen Rechten anscheinend ein Salbgefäß — also wohl Nikodemus; daneben einen überdreht stehenden Krieger, der im Begriff ist, das Schwert in die Scheide zu stecken (offenbar wurden damit dem Schächer darüber die Beine gebrochen); dann folgen halbrechts gekehrt Maria und Johannes, weiter die knieende Maria Magdalena, von halblink hinten gesehen, die Arme zum Kreuz ausgestreckt; sodann ein wiederum überdreht stehender, von hinten gesehener, im Kopf rechtshin



Creglingen, Hochaltar, Schreinansicht

(Foto-Schaffert)

gewandter Krieger, dessen Linke den Schwammstab faßt, während die Rechte an einem Schild liegt; schließlich eine seitlich gesehen schreitende Gestalt mit Judenhut auf dem herausgedrehten Haupt, in der Linken ein Buch, die Rechte weisend zum Gekreuzigten erhoben. In der Zone darüber hängt Christus zwischen den Schächern am Kreuz; zu seiner Seite schweben ein Engel mit Kelch und ein anbetender Engel. Die Altarstaffel birgt drei Halbfiguren, von links nach rechts Christophorus, Anna selbdritt und den heiligen Andreas. Im Sprengwerk erblickt man den Schmerzensmann zwischen zwei Engeln mit Marterwerkzeugen. Auf die Schreinarchitektur und die Altarflügel soll hier nicht eingegangen werden.

Ein Blatt, das dem Besucher der Herrgottskirche in die Hand gedrückt wird (Text von Pfarrer Bernhard Märkel), schreibt den Altar in Übereinstimmung mit

fachmännischen Urteilen „der Schule des Nürnberger Bildschnitzers Veit Stoß“ zu. Hier soll die Frage beantwortet werden, was an unseren Schreinformen als Schule des Veit Stoß bezeichnet werden kann und was allenfalls auf andere stilistische Beziehungen zu weisen vermöchte. Für die Eingliederung des Werkes in die Schule des Veit Stoß gibt es durchaus Vergleichbares. Im Chor der Münnerstädter Pfarrkirche hängt ein kleines Holzrelief der Kreuzigung, das sich bis zur jüngsten Erneuerung im Aufsatz des Hochaltars befand, jedoch aus einem Altar der Ritterkapelle stammt.¹ Es wurde von Berthold Daun 1903 und 1916² der Stoß-Schule zugewiesen, von Loßnitzer 1912³ in einer nicht weiter begründeten und auch nicht begründbaren Weise einem unterfränkischen Schnitzer etwa aus der Würzburger Gegend zugeschrieben. Die Verbindung zu Creglingen wurde nicht gezogen. Sie erstreckt sich bezeichnenderweise auf einzelne Figuren. Fast formgleich sind die Gestalten des rechts des Kreuzes stehenden, von rückwärts gesehenen Kriegers; der Münnerstädter Figur wurde ein knittriges, im Rücken verschlungenes Tuch übergehängt, die Creglinger Figur zeigt nur ein von der rechten Schulter fallendes, gefälteles Gewandstück. Daß die Münnerstädter Figur außerdem eine Hellebarde statt eines Schwammstabes hält, ist unwesentlich; auch ihre Rechte liegt übrigens an einem Schild. Recht ähnlich ist ferner die Figur des das Schwert zurücksteckenden Kriegers, nur daß er in Creglingen die Beine überkreuzt spreizt. Die dritte vergleichbare Figur ist die von rückwärts gegebene knieende Maria Magdalena; Haltung und Tracht entsprechen sich in großen Stücken: man vergleiche etwa die Art, wie der Mantel über die Hüfte herabgerutscht ist oder das Kopftuch von der rechten Schulter über den Rücken zum linken Arm läuft, um über diesen herabzuhängen. Ein augenfälliger Unterschied besteht nur darin, daß die Münnerstädter Maria Magdalena linkshin zur zusammengesunkenen Maria schaut, die sie zugleich mit ihrer Linken stützt, während ihre Rechte am Kreuzesstamm liegt. In Creglingen reckt sie beide Arme zum Kreuzesstamm. Es wird dabei deutlich, daß der Creglinger Meister der Nehmende ist, der Münnerstädter der Gebende: Es ist nicht so, daß das Münnerstädter Relief die Figuren des Creglinger Hochaltars verwendete, vielmehr stellt es ein Ganzes dar, aus dem der Creglinger Meister Einzelnes entnahm. Zu diesem Ganzen gehören weitere, für uns unwichtige Figuren: die Frau, welche die zusammensinkende Maria mitstützt, mehrere Büsten und Köpfe in modischem Aufputz, an deren Stelle in Creglingen die Schächer treten. Ferner kommen hier, als Eckpfeiler der Komposition, die oben bezeichneten Figuren hinzu, die sich einwärts, der Hauptgruppe zu, wenden.

Als Gesamtkomposition — dies ist indessen für unseren Vergleich unwichtig — ist das Münnerstädter Relief sicher von den figurenreichen Kreuzigungsreliefs niederdeutscher Altäre abhängig, seine Einzelheiten jedoch bezeugen die Zugehörigkeit zum Stoß-Kreis. Hierin hat Daun richtig gesehen (siehe oben). Er erinnert dabei an bestimmte Gestalten der Außenflügel des Krakauer Marienaltars (1477 ff.), auch das Relief des Tanzes der Salome vom Johannistaltar der Krakauer

¹ Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Unterfranken, X Bezirksamt Kissingen, S. 156, Abb. Fig. 123.

² Berthold Daun: Beiträge zur Stoß-Forschung, Veit Stoß und seine Schule, Leipzig 1903. — Derselbe, Veit Stoß und seine Schule, 2. Aufl., Leipzig 1916, S. 95—96, Taf. XXVIII, 2. — Ferner: Hans Neuber, Ludwig Juppe von Marburg, Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein-Main-Gebietes, IV, Marburg 1915, S. 170—171, Taf. XX, Abb. 42.

³ Max Loßnitzer: Veit Stoß, Leipzig 1912, S. 101.

Florianskirche. Ebenso gut hätte er die von Schülern gearbeiteten Figürchen der Wurzel Jesse in der Staffel des Marienaltars oder die des Rahmenaufbaues im gleichen Altar zuziehen können.⁴ Auch hat das Profil der Maria Magdalena etwas Stoßisches.

Dies wurde deshalb ausführlich dargelegt, weil die an Veit Stoß erinnernden Züge über das Münnerstädter Relief in den Creglinger Hochaltar gekommen zu sein scheinen, obwohl dazuhin eine unmittelbare Anregung durch den Krakauer Marienaltar möglich ist (dies gilt auch für die Zusammenstellung aus einzelnen Figuren, wobei die äußeren einwärts gekehrt sind). Es reichen jedoch alle diese Stilelemente nicht aus, um die kunstgeschichtliche Stellung des Creglinger Hochaltars eindeutig zu fixieren. Entscheidend hierfür sind vielmehr die vom Oberrhein kommenden Einflüsse. Ohne Nikolaus Gerhaert von Leyden (Leyen), den an ihn anknüpfenden Meister der Nördlinger Hochaltarfiguren⁵, und schließlich Erasmus Grasser wären die Creglinger Hochaltarfiguren nicht möglich gewesen. Dies gilt vor allem für die Figur der Maria, die sich am weitesten vom Münnerstädter Relief entfernt. Rudolf Schnellbach hat 1965 in der Festschrift für Werner Fleischhauer⁶ eine trauernde Maria unter dem Kreuz des Badischen Landesmuseums veröffentlicht, die er in die Nähe des auf Nikolaus Gerhaert fußenden Meisters der Dangolsheimer Muttergottes — und dies heißt des Meisters der Nördlinger Hochaltarfiguren — setzt. Zwar wird bei der Creglinger Maria nicht der Eindruck einer „mitten in einer Bewegung innehaltenden Gestalt“ erweckt. Beruht doch ihre Schönheit eben darin, daß sie die einzige „passive“ unter den sonst sehr aktiven

⁴ Loßnitzer, Taf. 1 und 4.

⁵ Loßnitzer hat — vor allem auf S. 27 ff. und 67 ff. (vgl. Taf. 20—24) — für den Meister des Nördlinger Altars den Namen Simon Leinberger vorgeschlagen, da sich der Nördlinger Rat beim Nürnberger Rat 1478 für den Nördlinger Maler Herlin verwendet, welcher dem Nürnberger Bildschnitzer Simon Leinberger einige Bilder zu einem Altar verdingt habe, die dieser noch nicht lieferte (Leinberger verspricht daraufhin Lieferung bis 3. April 1478). Daß der Nördlinger Hochaltar anscheinend 1462 gestiftet wurde, schließt eine Ausführung der Stiftung in den siebziger Jahren nicht aus. Otto Schmitt jedenfalls nahm in seinem großen Werk „Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter“, Freiburg i. Br. 1924, diesen Vorschlag an, stimmte auch der Goldschmid'schen Zuschreibung der Dangolsheimer Muttergottes an Simon Leinberger zu und vermehrte dessen Werk um weitere Zuschreibungen oder setzte mehrere Schnitzarbeiten, so den Lautenbacher Hochaltar der Zeit um 1483, mit ihm in Verbindung. Die Nördlinger Figuren datierte er „um 1478“. Damit war klargestellt, daß der Meister des Nördlinger Altars, alias Simon Leinberger, in der Nachfolge von Nikolaus Gerhaert eine Zeitlang am Oberrhein — wahrscheinlich in Straßburg — eine größere Werkstatt unterhielt. Lilli Fischel erweiterte sein Werk in ihrem 1944 erschienenen Buch „Nikolaus Gerhaert und die Bildhauer der Spätgotik“ um die Zuschreibung der Apostel und einer Verkündigung im Dom von Wiener Neustadt, ferner — sicher zu Unrecht — um eine Gruppe von Figuren an der Straßburger Münsterkanzel. Den Namen des Simon Leinberger lehnt sie ab — obwohl Loßnitzer zwei Nürnberger Plastiken abbildete, die Simon Leinberger zugeschrieben werden können — und bringt dafür, mit Rott, den noch mehr hypothetischen Hans Kamensetzer in Vorschlag. Auch M. Hasse ist im Künstlerlexikon von Thieme-Becker XXXVII, 1950 von dem Namen Simon Leinberger abgerückt; ihm folgte Rudolf Schnellbach (vgl. Anm. 6). Nach unserer Kenntnis mittelalterlichen Wanderkünstlertums — man denke an Veit Stoß! — ist es zwar durchaus möglich, daß Simon Leinberger zuerst in Nürnberg, dann in Straßburg und schließlich in Wien arbeitet; da es hier jedoch nicht um Namen gehen soll, sondern um die Darlegung stilgeschichtlicher Beziehungen, wird die neutrale Bezeichnung „Meister des Nördlinger Altars“ verwandt.

⁶ Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte, Festschrift zum 60. Geburtstag von Werner Fleischhauer, S. 115 ff. Rudolf Schnellbach: Eine oberrheinische Skulptur aus dem Kreis des Meisters der Dangolsheimer Maria.



Creglingen, Hochaltar, Kopf der Maria
(Foto-Schaffert)

Gestalten ist. Ein Blick auf diese Gestalten macht übrigens deutlich, daß auch der Creglinger Meister sehr wohl jenen Eindruck hätte erwecken können. Immerhin, nicht hier liegt das Vergleichbare, sondern in der Art, wie der vom Kopf herabfallende, die ganze Figur umhüllende Mantel dieser ihren eigenen „inneren Raum“ verleiht, der bei der Maria des Badischen Landesmuseums durch die zum rechten Unterarm greifende Linke beschlossen wird, in Creglingen durch den von Johannes nach rechts gezogenen Mantelzipfel. Diesen Raum erfüllen hier wie dort Haupt und Hände als wichtigste Ausdrucksträger. In Creglingen geschieht dies insofern noch beziehungsreicher, als hier das Haupt über die betend gefalteten Hände in einer einzigen zusammengefaßten Gebärde stillen, nicht trostlosen Schmerzes geneigt ist.

Die von Faltenlinien geformte hohlräumliche — und darin überkörperliche —, dem Ausdruck inneren Lebens dienende Bewegung: eben dies aber war die große bildhauerische Leistung Gerhaerts gewesen. Das macht ein Blick auf jede seiner Arbeiten deutlich,⁷ auch auf die bekanntesten, die Büsten eines Propheten und einer Sibylle, des sogenannten Grafen von Lichtenberg und der sogenannten Bärbel von Ottenheim. Von diesem künstlerischen Erbe zehrt auch der Creglinger Hochaltarmeister, wobei hinsichtlich der Steigerung der räumlichen Verschränkungen der gestaltlichen Bewegungsmotive der Meister des Nördlinger Altars⁵ ver-

⁷ Vgl. Otto Wertheimer: Nicolaus Gerhaert, seine Kunst und seine Wirkung, Berlin 1929, und Lilli Fischel.

mittelt zu haben scheint. Ja es ist durchaus verständlich, wenn Julius Baum⁸ Einflüsse des auch auf Nikolaus Gerhaert fußenden Erasmus Grasser auf die Creglinger Hochaltarfiguren annimmt. Dessen kurz vor 1480 entstandenen Maruskantänzer könnten die überspreizten Bewegungsstellungen der Creglinger Hochaltarfiguren angeregt haben. Besonders nahe steht unserem Altar das Grasser zugeschriebene Pfingstwunder in Salzburg-Nonnberg.

Auch der Gekreuzigte des Creglinger Hochaltars kann nicht auf Einflüsse des Stoß-Kreises zurückgeführt werden; er stellt vielmehr den Typ dar, dem der Kruzifixus des alten Friedhofs von Baden-Baden — 1467 von Nikolaus Gerhaert gearbeitet — und der des Nördlinger Hochaltars aus den siebziger Jahren angehört.

Mit all dem wurde jedoch noch nichts über die Handschrift des Schnitzers des Creglinger Hochaltars ausgesagt, sein ganz persönliches, unverwechselbares Formgepräge, das mit keinem der genannten Vorbilder übereinstimmt. Dazu gehören die eigentümlich blätterig schiefrige Faltenbildung, die parallelen flachen Faltenwülste, welche manchmal wie „plissiert“ aussehen (so am Rücken der Maria Magdalena, am Schultertuch des rechts stehenden Kriegers, an den Ärmeln), ferner Faltengrate, die steil absinkend an tiefe hohlräumliche Schluchten grenzen, sodann bei den Männern die merkwürdigen Gesichter mit den tiefliegenden Augen unter betonten Jochbögen, den vorstehenden Backenknochen und Wangenfalten, den starken Nasenrücken und aufgeworfenen Lippen. Ähnliches findet man an den Schreinfiguren des Bönningheimer Altars (der auch ein „*theatrum sacrum*“ vorführt, und zwar die Anbetung der Könige), vor allem bei dem linken König und dem Propheten rechts unten; auch in der Modellierung der beiden Mariengesichter besteht viel Übereinstimmung.⁹ Es geht damit gut zusammen, daß die Schreinarchitektur des Bönningheimer Altars oberrheinischen Gepräges ist (sie setzt den Straßburger Fronaltar des Niklas Hagenauer von 1501 voraus). Die Creglinger Hochaltarfiguren dürften um 1490 entstanden sein.

Dem Hochaltar der Öhringer Stiftskirche hat Luise Böhling seine ungefähre kunstgeschichtliche Stellung angewiesen.¹⁰ Sie brachte ihn mit dem 1479 in der Nürnberger Wolgemut-Werkstatt vollendeten Hochaltar der Marienkirche Zwickau in Zusammenhang, ebenso mit dem Halleraltar der Nürnberger Kreuzkirche, dessen Beweinung dem Meister der Zwickauer Schreinfiguren zuzuschreiben ist, der offenbar in der Wolgemut-Werkstatt oder für diese arbeitete.¹¹ Das eigentliche Beweismittel Luise Böhlings ist dabei die Verwandtschaft der Faltengebung zwischen der Öhringer Muttergottes und der Zwickauer heiligen Barbara. Nun könnte diese Verwandtschaft auch auf eine gemeinsame graphische Vorlage zurückgehen; zudem ist zu bedenken, daß Faltenmotive „wandern“. Es bestehen jedoch zwischen jenen beiden Figuren nicht nur Übereinstimmungen in der Anordnung, sondern auch der Bildung der Falten, die am Mantel als verhältnismäßig schmale Brücken von betonter Linearität hervortreten; und diese Neigung des Meisters zu mageren Falten führt ihn auch zu der feinen Parallelfältelung des unter dem Mantel erscheinenden Gewandes. Dies gilt auch für die Zwickauer Muttergottes und heilige Maria Magdalena. Von hier aus ist es nur ein kleiner

⁸ Julius Baum: Die Herrgottskirche in Creglingen, Bad Mergentheim o. J. (1925).

⁹ Luise Böhling: Die spätgotische Plastik im württembergischen Neckargebiet, Tübingen, Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, X, Reutlingen 1932, S. 17—18, Abb. 11—13.

¹⁰ Böhling, S. 19—23, Abb. 15—16.

¹¹ Vgl. dazu auch Daun im Abschnitt „Zur Wolgemut-Frage“, S. 214 ff. mit Taf. LXV bis LXXVII.



Öhringen, Hochaltar

(Foto-Günzel)

Schritt zur Faltengebung des heiligen Hieronymus und des heiligen Paulus in Öhringen. Das sind im Grunde noch die sehr verdünnten Formen des Meisters der Nördlinger Altarfiguren, dessen Freude an überdrehten Schrittstellungen auch in Öhringen weiterwirkt.

Zugleich steht der wahrscheinlich in Nürnberg ansässige Schnitzer der Öhringer Figuren unter der Einwirkung des Stoß-Kreises. Der Öhringer heilige Hieronymus ist ohne den im Dome zu Krakau¹² undenkbar. Beide besitzen völlig gleiche Haltung, nur daß der Heilige bei der Krakauer Figur die linke Tatze des aufgerichteten Löwen ergreift, während dessen rechte Tatze als pfahlartige Erhebung im Gewand sichtbar wird; es ist möglich, daß der Öhringer Meister durch jenen Wech-

¹² Zu dieser Figur vgl. Daun, S. 47 f. und Taf. XIII.



Crailsheim, Hochaltar

(Foto-Schlosser)

sel diese schwer deutbare Form vermeiden wollte. Die Übereinstimmung erstreckt sich indessen nicht nur auf die ungewöhnliche Haltung; sie besteht auch in Einzelheiten der Faltenführung, so in der Art, wie die Ärmel des Gewandes aus dem geschlitzten Überhang hervortreten. Nur die Form der Falten ist anders, eben die der Zwickauer Figuren. Zwischen diesen und den Öhringer Figuren liegt die Auseinandersetzung mit Veit Stoß. Das zeigt auch der Kopftyp des heiligen Paulus, und darauf weisen die Proportionsveränderungen in der Art der mitunter maniert gestreckten Figuren von Stoß. Als Stoßisch könnte man auch den Kopftyp der Öhringer Maria ansehen, allerdings in einer für einen Schüler bezeichnenden Verflachung; am nächsten kommt ihrem Antlitz darin das der heiligen Katharina von der Freigruppe der Bestattung der heiligen Katharina im Germanischen Museum Nürnberg, die Loßnitzer¹³ einem „Nürnberger Meister unter dem Einfluß des Veit Stoß“ gab. Zu berücksichtigen ist ferner, daß der Meister zwischen dem Zwickauer und dem Öhringer Altar um rund 20 Jahre älter geworden sein dürfte. Schon Böhling hatte — in Anknüpfung an die Tatsache der Stiftung des Öhringer Altars durch Kraft VI. von Hohenlohe (gestorben 1503) und seine Gemahlin Helene von Württemberg (gestorben 1506) — gegenüber dem Zwickauer Altar an eine spätere Entstehungszeit gedacht.

Die Schnitzfiguren des Hochaltars der Stadtpfarrkirche Crailsheim¹⁴ — im Schrein der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes Ev., Johannes d. T. und Andreas, in der Staffel eine Grablegung — wurden von Daun¹⁵ mit Nürnberg und

¹³ Loßnitzer, S. 114 ff. und Taf. 58.

¹⁴ Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis, I, 1907, Abb. zwischen S. 48 und 49.

¹⁵ Daun, S. 223 ff. und Taf. LXVIII, 2.

dem Wolgemut-Kreis in Zusammenhang gebracht. Er wies im Blick auf den Crailsheimer Johannes Ev. auf den Johannes Ev. der Beweinung des Hallerschen Altars in der Heilig-Kreuz-Kirche, mit mehr Recht jedoch auf den Johannes Ev. einer Beweinung in der Jakobskirche Nürnberg. Vor allem aber überzeugt sein Vergleich zwischen dem Crailsheimer Johannes d. T. und dem Kaiser Konstantin im Kaiser-Heinrich-Altar der Nürnberger Burg — ebenfalls der Wolgemut-Schule; hier liegt



Crailsheim, Hochaltar, Kopf des Andreas
(Foto-Schlosser)

eine Übereinstimmung nach Stellung, Faltenführung, Faltenformen und Gesichtsausdruck vor, die an denselben Meister denken läßt. Im übrigen verleugnet sich der Stoßische Einschlag nicht, wenn auch die Form von Veit Stoß schülerhaft vortragen wird: Aus starker, großzügiger Bewegtheit (man muß in der Passivform reden, denn die Bewegung hat sich der Gestalt bemächtigt) wird eine fast „nervös“ kleinteilig bewegte, flache Unruhe. Auch ist eine gewisse Neigung von Stoß zu einer, in Verbindung mit jener Bewegtheit, fast leidenden Frontalität — wiederum schülerhaft vereinfacht — unverkennbar. Stoßisch endlich muten auch die Crailsheimer Männerköpfe an, wobei man an die Apostelköpfe des Krakauer Altars oder einen der heiligen drei Könige in der Anbetung des Bamberger Altars oder auch den Maria stützenden Jünger im Marientod des Vereins Haus Wettin denken mag.¹⁶ Die Entstehungszeit kann mit „gegen 1500“ angegeben werden.

¹⁶ Eberhard Lutze: Veit Stoß, Berlin 1938, Taf. 11, 65 und 70.

Grabmäler

Die Standbilder des Schenken Friedrich V. von Limpurg († 1474) und seiner Gemahlin Susanna von Tierstein — heute inschrift- und wappenlos an der Westwand der von Schenk Friedrich V. gestifteten Kapelle der *Großkornburg* aufgestellt — wurden von Katharina Köpchen¹⁷ eingehend behandelt. Zur bildhauerischen Form stellte sie fest, die Hochreliefs wirkten als „längs der Mittelachse durchschnittene Zylinder“, die mit ihren flachen Rückseiten vor die Wand gesetzt wurden, so daß also die Figuren nicht aus der Grundfläche wüchsen, sondern dieser eher auferlegt seien, und dies erinnere an die Behandlung von (wir fügen



Großkornburg, Grabmal der Susanna von Tierstein
(Landesbildstelle Württemberg)

hinzu: rückseitig flacher und gehöhlter) Schreinplastik. In der Tat wird man den Meister unter den Schnitzern von Schreinfiguren suchen müssen. Köpchen hat ferner auf den Kontrast des Feinen, Zarten und des Schweren, Massigen hingewiesen, der etwa bei der Frauengestalt dadurch zustande kommt, daß das Faltenleben nicht tief in den Stein eindringt, sondern so über dessen Oberfläche spielt, daß allenfalls der Eindruck einer weichen, vollen Massigkeit und Stofflichkeit erreicht wird. Mit Recht legt Köpchen sodann dar, daß sich für diese Form kein Beispiel in der Haller Kunst finde und die formalen Beziehungen sich etwa auf die heilige Elisabeth des Rothenburger Hochaltars von 1466 oder die heilige Barbara und heilige Maria Magdalena der Rottweiler Lorenzkapelle von Multscher,

¹⁷ Katharina Köpchen: Die figürliche Grabplastik in württembergisch Franken im Mittelalter und der Renaissance, Dissertation Halle a. d. S., 1909, S. 22—30, Taf. II und III. Vgl. auch Beschreibung und Abbildung in den „Kunst- und Altertumsdenkmälern der Stadt und des Oberamts Schwäb. Hall“ von Eugen Gradmann. 1907.

ja auf dessen Sterzinger Muttergottes von 1457 erstreckten. Das war sehr richtig beobachtet, vor allem, wenn man bedenkt, daß auch die Figuren des Rothenburger Hochaltars der Multscher-Schule angehören; und so kommt Köpchen folgerichtig zu der Annahme, „daß ein hällischer Bildhauer seine Lehrjahre in Oberschwaben zubrachte und vielleicht in dem durch Multschers Werkstatt berühmten Ulm gearbeitet hat“: Dieser Bildhauer habe die Großkumburger Figuren in den sechziger Jahren geschaffen. So zweifelhaft die hällische Herkunft dieses Meisters ist — nirgendwo in Württembergisch Franken findet sich Vergleichbares —, so richtig ist der Hinweis auf Ulm und den Multscher-Kreis. Auch Baum hat die beiden Standbilder als Äußerungen des Multscher-Stils angesprochen.¹⁸ Köpchen zieht sogar den Vergleich zur Mechthildfigur des Grabmals der Tübinger Stiftskirche, von der sie noch annahm, sie sei 1555 von Josef Schmidt, dem Meister der Tumba und der Figur des Grafen Ludwig, gehauen worden, während die neuere Forschung sie entweder als Arbeit eines Multscher-Schülers oder als Spätwerk Multschers¹⁹ ansieht!

Für die Herkunft unserer Grabmale aus dem Multscher-Kreis gibt es nun ein eindeutiges Beweisstück, den 1760 aus dem Ulmer Münster nach Scharenstetten gekommenen Altar.²⁰ Susanna von Tierstein und die Maria des Scharenstettener Altars sind weithin formgleich. Beide haben denselben geschlossenen Umriß, weisen die gleiche Verblockung der Gestalt auf, in der das Gliedhafte zu kurz kommt und die ausgeschwungene linke Hüfte kaum wahrnehmbar ist. Die Faltentiefe ist in Scharenstetten größer, weil es sich um Schnitzarbeit in weichem Lindenholz handelt; aber auch hier vermag das Faltenleben jene Verblockung nicht zu lösen, so daß die oben angedeutete Kontrastwirkung eintritt. Die Gewandmotive als solche, samt dem unter den linken Arm geklemmten Mantel, dessen Saum geschlängelt herabfällt, stimmen völlig überein. Ein Unterschied besteht in der Handhaltung; die Hände der Scharenstettener Maria sind flach vor der Brust gekreuzt, die der Susanna von Tierstein anbetend zusammengelegt und erhoben. Aber beidemal kommen sie seltsam unorganisch — bei Susanna wie an die Figur gesteckt — aus dem Mantel heraus, und dies, obwohl bei jener Maria auch noch Ärmel sichtbar werden. Ähnliches gilt auch für die Scharenstettener Maria Magdalena. Übereinstimmungen bestehen auch in der Modellierung der lieblichen Gesichter mit kleinem, aber vollem Mund samt eingetieften Mundwinkeln, gerader Nase mit zarten Flügeln, flach gewölbten, kleinen Augen. Der Vergleich zwischen den männlichen Heiligenfiguren des Scharenstettener Schreins und der Gestalt des Schenken Friedrich V. muß unzulänglich bleiben: jene sind in Mäntel gehüllt, dieser stellt sich in modischer Tracht dar. Die in Scharenstetten erneuerten Hände scheiden für den Vergleich aus. Die Formähnlichkeiten der Gesichter erstrecken sich auch auf die Behandlung des Haares. Entscheidend für die Feststellung enger stilistischer

¹⁸ Julius Baum: Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Tübingen 1925, S. 66, Abb. 4—5.

¹⁹ J. Baum: Niederschwäbische Plastik, S. 16 und Abb. 6. Otto Schmitt: Die Grabfigur der Gräfin Mechthild von Württemberg in Tübingen, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 8, 1947, S. 179 ff. Manfred Schröder: Das plastische Werk Multschers in seiner chronologischen Entwicklung, Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte, Heft 10, Tübingen 1955, S. 6.

²⁰ Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Donaukreis, Oberamt Blaubeuren, 1914, Beschreibung S. 102—104, Abb. Taf. 7. Manfred Schröder, S. 8 und Abb. 17—20, 23—25.

Beziehungen bleibt der Vergleich zwischen den weiblichen Figuren. Gerstenberg²¹ setzte den Scharenstettener Altar in die Jahre 1440 bis 1450 und gab ihn einem Multscher-Schüler; Schröder¹⁹ möchte ihn als eigenhändige Arbeit Multschers angesehen wissen. Vermutlich entstand er in der Werkstatt Multschers unter Zuziehung eines begabten Schülers, dessen Spätwerk die gegen 1470 entstandenen Großkom-burger Standbilder sein könnten und dem vielleicht auch die formverwandten, wenn auch von einer Schwingung ergriffenen Figuren Mariae und Johannis von Staufen²² zuzuschreiben sind.

Das Grabmal für Philipp von Weinsberg (gestorben 1506) und Anna geb. von Stoffelsheim (gestorben 1509) in der ehemaligen Klosterkirche Schöntal wurde bisher kunstgeschichtlich nicht eingeordnet.²³ Die „Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Künzelsau“ von Georg Himmelheber (1962) bringen eine gute Abbildung und eine kurze Beschreibung, ferner weisen sie in der Einführung auf die „völlig neue Form der Darstellung“ in diesem, um 1510 datierbaren Doppelgrabmal hin. Diese neue Form wird wie folgt umrissen: „Die statisch-frontale, symmetrische Anordnung ist aufgegeben, die Hochrelieffiguren sind einander im Dreiviertelprofil zugewendet, die Platten sind innen ohne Begrenzung, die Wappen entsprechend nur an der Außenseite aufgereiht, die Schrift ist nicht mehr umlaufend, sondern oben auf einer Tafel (in Fraktur) angebracht. Der fortschrittliche Meister, dessen hohes Können an den portraithaften Köpfen, an den sorgfältig bearbeiteten Gewändern wie an der freien und sicher bewegten Haltung der Figuren deutlich wird, nimmt das für die Renaissance typische Ehegattendenkmal vorweg.“

Bereits 1909 hatte Katharina Köpchen²⁴ das Grabmal ausführlich gewürdigt, ohne freilich auf stilistische Beziehungen einzugehen; indessen bringt ihre Würdigung ein paar gute Beobachtungen, auf die noch einzugehen sein wird.

Vergleicht man etwa die bei Hermann Schweitzer²⁵ beschriebenen und abgebildeten Doppelgrabmale Neckarfrankens mit dem Schöntaler Werk, so wird man sogleich gewahr, daß dieses das erste Grabmal unseres Raumes ist, dessen Figuren sich aus der Frontalität oder einem reliefgebundenen Dreiviertelprofil plastisch lösen, wobei diese plastische Lösung der freien Bewegung der Gestalt im Raume dient und ihre, durch Kostümllichkeit und Porträthaftigkeit gesteigerte Lebenswahrheit erhöht; dies geschieht zugleich im Sinne einer Drehung beider Gestalten zueinander, die eine tiefere Zusammengehörigkeit räumlich zur Anschauung bringt. Genau darin aber schließt sich das Schöntaler Doppelgrabmal — und zwar als frühestes Beispiel! — einer Reihe von Arbeiten an, die Rudolf Schnellbach dem Heidelberger Meister M. L. (ob Moritz Lacher?) und seiner Werkstatt gab.²⁶ Zwischen der Gestalt des Philipp von Weinsberg und des Hans von Wolfskehl (gestorben 1505, Denkmal jedoch bezeichnet auf 1519, M. L. und dessen Zeichen) in der Katharinenkirche Oppenheim sowie dem Torso eines Rittergrabmals am gleichen Ort bestehen stilistisch die engsten Beziehungen der angedeuteten Art.

²¹ Kurt Gerstenberg: Hans Multscher, Leipzig 1928.

²² Otto Schmitt: Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, Taf. 7.

²³ Vgl. Besprechung von Adolf Schahl des Werkes „Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Oberamts Künzelsau“, Stuttgart (1962), Schwäbische Heimat 1963, S. 194—195.

²⁴ Köpchen, S. 54—59, Taf. VI.

²⁵ Hermann Schweitzer: Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 14. Heft, 1899.

²⁶ Rudolf Schnellbach: Spätgotische Plastik im unteren Neckargebiet, Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Bd. 10, Heidelberg 1931, S. 60 ff. und Taf. 54 ff.



Schöntal, Grabmal des Philipp von Weinsberg und der Anna geb. von Stoffelsheim

In sie ist das, auch auf M. L. und 1519 bezeichnete Grabmal des Hans von Ingelheim und der Margarete von Handschuhsheim einzuschließen. Daß die Rüstungen verschiedenartig behandelt sind, ist darauf zurückzuführen, daß beim Ingelheim-Grabmal Nachahmung eines bestimmten Vorbildes gefordert worden war; auch beim Weinsberggrabmal mag es sich ähnlich verhalten haben. Die tatsächlichen

formalen Unterschiede sind auf den zwischen dem Schöntaler Werk und den Handschuhsheimer sowie Oppenheimer Arbeiten bestehenden zeitlichen Abstand zurückzuführen. Dazu gehört, daß die Figuren Philipps von Weinsberg und der Anna noch von einer Schwingung getragen werden; auch verleugnet sich an beiden ein Rest von Flächigkeit nicht, wie er etwa in der herausgedrehten linken Schulter Philipps zum Ausdruck kommt. Zudem erweist sich die Faltensprache des Gewandes der Anna — worauf schon Köpchen wies — als von Riemenschneider beeinflußt, während die Faltengebung der Margarete von Handschuhsheim — was bereits Kautzsch bemerkte — von Hans Backoffen abhängig ist; dieser Backoffen-Einfluß nimmt übrigens im Werk des Meisters M. L. weiterhin zu, wie das Grabmal der 1525 verstorbenen Katharina von Bach in der Katharinenkirche Oppenheim erblicken läßt. Diese Abkehr von Riemenschneider und Hinwendung zu Backoffen liegt jedoch völlig im Bereich der möglichen Entwicklung eines Bildhauers des frühen 16. Jahrhunderts, so daß der Annahme nichts im Wege steht, es handle sich beim Schöntaler Weinsberggrabmal um ein Frühwerk des Meisters M. L.

Noch ist auf eine, nicht unwichtige Andeutung Katharina Köpchens einzugehen. Sie meint, Haltung und Blickrichtung der Weinsbergfiguren würden „einen Gegenstand gemeinschaftlichen Interesses“ voraussetzen, womit hier das „für die Renaissance typische Schema des Ehegattengrabmals vorausgenommen“ worden wäre. Das klingt zunächst unwahrscheinlich, wird aber bei näherer Berücksichtigung aller Umstände glaubhafter. Otto Buchner²⁷ bildet beispielsweise mehrere Erfurter Grabmale des 15. Jahrhunderts ab, in denen die kniend dargestellten Verstorbenen den zwischen ihnen befindlichen Gekreuzigten oder einen Schmerzensmann oder eine Muttergottes anbeten. Daß Ähnliches auch im fränkischen Raum möglich war, zeigt ein in die Zeit um 1400 zu setzendes Bronnbacher Grabmal, wo zwischen den kniend anbetenden Verstorbenen ein von einem Engel gehaltenes Schweiß Tuch erscheint.²⁸ Betrachtet man das Weinsberggrabmal genau, so kann man ein entsprechendes Zwischenstück für möglich halten; damit wäre auch die Schwingung und Emporwendung der Figuren verständlicher.

Das Grabmal des Schenken Georg I. von Limpurg (gestorben 1475) in der sogenannten Schenkenkapelle der Großkornburg steht kunstgeschichtlich immer noch beziehungslos da. Dehios Bemerkung: „Könnte als frühe Arbeit Riemenschneiders in Frage kommen“, hat Katharina Köpchen zurückgewiesen.²⁹ Ihr verdanken wir eine gute Formcharakteristik der Figur. Diese steht auf einem nach rechts gekehrten Löwen zwischen den Vollwappen ihrer Ahnen. Ihre starke Plastizität rührt davon, daß sie aus einer tiefen Nische herausgearbeitet ist. Diese wird seitlich von Säulchen mit kleinen Kapitellen begrenzt und schließt kielbogig, wobei längs des Randes krabbenbesetzte Bänder laufen, die sich oben einrollen. Ähnliche Bänder kommen aus schmalen, fialenartigen Gebilden zur Seite des Bogens. Seitlich und unten sind eigentümlich stabartige Schriftbänder angebracht; die Schrift ist erhaben gehauen und zeigt Majuskelformen. In den Ecken liegen vier Wappentartschen. Die Figur selbst ist von stracker Leibhaftigkeit, mit einer federnden Schwingung und leichten Drehung nach rechts, die dadurch gefördert werden, daß das rechte Bein vorgestellt wird, wodurch die rechte Hüfte ein wenig absinkt. Die

²⁷ Otto Buchner: Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmale, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 37, Straßburg 1902.

²⁸ Hermann Schweitzer, S. 29 (mit Abb.).

²⁹ Köpchen, S. 30 ff., Taf. IV.



Großkornburg, Grabmal von Schenk Georg I.
von Limpurg (Landesbildstelle Württemberg)

Grate des Helmes, der Halsberge, des Brustharnisches und der Beinschienen bringen zum Ausdruck federnder Spannkraft den des Schneidenden, um nicht zu sagen „Schneidigen“. Dieser wieder wird durch die elastischen Linien der Binnenkonturierung der Rüstung gesteigert. Die Arme sind, offenbar mit der angestrebten Wirkung auf eine gewisse Verkürzung, verhältnismäßig hoch genommen; die rechte Hand samt Teilen des von ihr gehaltenen Speeres ist erneuert. Sicher ist diese Form nicht mit Riemenschneider in Einklang zu bringen. Sie unterscheidet sich in ihrer Straktheit und Straffheit grundlegend von der Zickzackbrechung, die durch die Figuren des Eberhard von Grumbach (gestorben 1487) in Rimpar oder des Konrad von Schaumberg (gestorben 1495) in der Würzburger Marienkapelle geht. Riemenschneider bejaht die Gestalt, um sie in ihrer Selbständigkeit in Frage zu stellen, mehr als dies: um sie in ihrer Eigenständigkeit zu zerbrechen und unter die Abhängigkeit von tragenden und haltenden Mächten zu stellen, wie sie in der durch die Figuren gehenden Schwingung zum Ausdruck kommt. Die mit einer Körperdrehung verbundene Schwingung des Schenken wirkt völlig anders, sie gleicht der Linie eines schnellkräftigen Bogens, dessen Sehne links an der Gestalt liegt.

Die hohe bildhauerische Qualität des Schenkengrabmals verbietet es, Vergleichbares in der Menge des Handwerklichen zu suchen,³⁰ aber auch von den Meisterwerken zeitgenössischer statuarischer Grabmalkunst Südwestdeutschlands unterscheidet sich die Schenkenfigur durch ihre Standbildhaftigkeit, das feste, körperhafte Stehen im Raum, die freie Stand- und Spielbeinhaltung mit leichter Drehung und Biegung nach rechts. Schaut man sich in anderen Räumen um, so wird man etwa auf das Grabmal des Landgrafen Ludwig I. von Hessen (gestorben 1458) in der Elisabethkirche Marburg gelenkt, das 1471 von einem Wanderkünstler namens Hermann ausgeführt wurde, wobei jedoch das ornamentale Beiwerk und die Steinmetzenarbeit einem Meister Heinz, sicher Heinrich Kahl, zufielen.³¹ Darin tritt uns freilich ein Bildhauer von hohem Rang entgegen, dessen Schöpfung auch weithin an die Schenkenfigur erinnert. Aber deren Meister ist eben doch ein ganz anderer. Die Landgrafenfigur wirkt gelöster, ist organischer als Freiplastik entwickelt. Ihr rechtes Bein ist als Spielbein noch deutlicher gekennzeichnet, die dadurch zustande kommende Drehung des Unterkörpers nach rechts ist geringer, die Ausbiegung der linken Seite fehlt. Auch ist zu beachten, daß die Rüstung des Schenken graphischer behandelt ist; das gilt auch für die Löwenmähne. In der Umschrift bestehen insofern Ähnlichkeiten, als sie hier wie dort erhaben gebildet ist, nur daß die Buchstabenformen des Schenkengrabmals nicht der spätgotischen Minuskel angehören, sondern einer zur Renaissancekapitale neigenden Majuskel. Das Fazit des Vergleiches ist: Der Meister unseres Grabmals kann die Marburger Landgrafenfigur gekannt haben und mag durch sie angeregt worden sein; seine Form aber ist eine andere.

Nun führen aber vom Schenkengrabmal die Spuren zugleich in einer ganz anderen Richtung. Gröber³² veröffentlichte die Schnitzfigur eines heiligen Georg der Wiener Sammlung Figdor, die er einem Ravensburger Meister zuschreibt; auch habe sie „viel innere Verwandtschaft“ zur bekannten Ravensburger Schutzmantelmadonna. Diese Figur nun stimmt mit der des Schenken in allen wichtigen Merkmalen überein, worin sich diese vom Landgrafengrabmal unterscheidet. Spiegelbildlich seitenverkehrt weist sie dieselbe Biegung auf, wobei der Oberkörper über das Spielbein zurückschwingt, das hier mehr seitlich abgesetzt ist. Auch die Arme sind, im Ellbogen abgewinkelt, in der gleichen Weise hochgenommen. Die Übereinstimmung in der Rüstung mag zufällig sein; auffällig ist die verwandte flache Zeichnung der Kniekapseln. Nur das Haupt, dessen Augen den des Schenken ähnlich gebildet sind, wird anders gehalten: es neigt sich im Gegensinne zur Schwingung des Körpers, in einer Weise, die an Riemenschneider erinnert, der seine künstlerische Bildung ja im wesentlichen Oberschwaben, genauer gesagt: Michel Erhart, verdankt. Will man von hier aus zu der Verbindung des Riemenschneider-Namens mit dem Schenkengrabmal zurückkommen, so müßte man einen freilich völlig hypothetischen, jungen Riemenschneider der Zeit vor seiner Würzburger Niederlassung 1483 konstruieren, und dies scheint auf Grund unserer Kenntnisse unerlaubt. Wichtig ist nur die Feststellung, daß der Meister des Grabmals von Schenk Georg I. wahrscheinlich das Landgrafengrabmal in Marburg kannte und in Berührung mit der oberschwäbischen Kunst kam. Es scheint,

³⁰ Vgl. etwa bei Schweitzer.

³¹ Vgl. dazu Hans Neuber (Anm. 2), S. 37 ff.

³² Karl Gröber: Schwäbische Skulptur der Spätgotik, München 1922, Abb. 48. Hier auch Abbildung des nacherwähnten Truchsessengrabmals (vgl. dazu „Die Kunstdenkmäler des ehemaligen Kreises Waldsee“, Stuttgart 1943, S. 40, Taf. 8).

daß ihm auch das Bronzegrabmal des Truchsesses Georg I. von Waldburg (gestorben 1467) in der Waldseer Stiftskirche nicht fremd war, das ob der stracken, straffen Haltung seiner Figur bekannt ist. Auch hiervon, wie überhaupt von der Bildnerei in Bronze, könnte die Neigung des Bildhauers des Schenkengrabmals zu streifenartiger Anordnung der Schriftbänder in erhabenen Buchstaben abgeleitet werden.

Den Meister des Grabmals des Großkomburger Propstes Seifried von Holtz (gestorben 1504) in der Schenkenkapelle der Großkomburg³³ erkennen wir wieder im Grabmal des Kanonikus Theoderich Kuchenmeister (gestorben 1493) und seiner Mutter im Stiftskreuzgang Aschaffenburg.³⁴ Die Inschrift steht hier auf zwei seitlichen, schräg abfallenden Randleisten; die Beischrift auf der unteren Leiste „SVHN“ und „MVTTER“ wurden später hinzugefügt, da die Form des Grabmals der des Ehegattengrabmals gleicht. Im Feld stehen die Reliefgestalten des Sohnes und der Mutter einander gegenüber. Die Mutter ist, mit vorgestelltem linkem Bein, dem Sohne stärker zugewandt als dieser ihr, obwohl auch er mit vorgestelltem rechtem Bein leicht einwärts gekehrt ist. Er ist in derselben Tracht wiedergegeben wie Propst von Holtz. Beide tragen auf dem Haupt ein Birett, das des Aschaffener Stiftskanonikus besitzt vorn einen Grat. Über das Gewand ist hier wie dort eine oben fein gefälte Alba gelegt, über dieser erblicken wir bei jenem ein Pluviale, bei Propst von Holtz eine quastenbehängene Almutie. Die Hände fassen dort einen Kelch, hier Pedom und Schrift. Die Modellierung von Gesicht, Haaren und Händen stimmt überein. Die geringen Unterschiede in der Faltengebung erklären sich durch die spätere Entstehungszeit des Großkomburger Grabmals: es fehlen bei ihm die gotischen Knitterfalten und der Schwung des Mantelüberschlags. Der Propst wirkt dadurch in seiner plastischen Erscheinung knapper gefaßt; es paßt dazu, daß das runde Birett das Haupt kuppelig beschließt. Die Formgesinnung der Frührenaissance ist nahe. Diese Wirkung wird dadurch verstärkt, daß die Figur, vielleicht nach dem Vorbild des Grabmals von Schenk Georg I., in eine Nische gesetzt ist, die oben in einer Art spitzem, laubbesetztem Vorhangbogen mit Mitra schließt. In Aschaffenburg treten an die Stelle dieses Bogens zwei einander paarig zugeordnete, geschwungene Blatt- und Knospenstäbe. Übereinstimmung wieder herrscht in der Weise, wie die Ahnenwappenschilder in die Ecken des Feldes gesetzt wurden. Die attikaartige Inschrifttafel mit Zinnenkranz des Großkomburger Grabmals, welche die Horizontale betont, fehlt im Aschaffener Werk. Die bestehenden Unterschiede erklären sich zwanglos durch die Entwicklung des Meisters innerhalb etwa eines Jahrzehntes; er dürfte am unteren Main oder Mittelrhein zu Hause gewesen sein.

³³ Köpchen, S. 39 ff., Taf. V.

³⁴ Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Unterfranken, Stadt Aschaffenburg, München 1918, S. 142—143, Taf. XXII.