Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 19 (1912)

Artikel: Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg
Autor: Fleischli, Johann
Kapitel: 9: Die Stilelemente der freiburgischen Altarplastik
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-333372

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

schienen 1505) übernommen und durch dieses Werk Gemeingut der französischen Kunst wurde[1]. Der gleiche Typus findet sich auch auf der 1520 datierten Steinkanzel in Romont.

9. Die Stilelemente der freiburgischen Altarplastik.

Die Höhepunkte der Entwicklung der deutschen Plastik fallen in den Anfang und das Ende derselben. Die Ideale dieser beiden Blüteperioden sind entgegengesetzter Art. Die Plastik des 13. Jahrhunderts war Monumentalkunst, ihr Empfinden architektonisch. Die abstrakte rhythmische Schönheitslinie im Aufbau der Figur, im Ausdruck der Geste, die Harmonie in der Verteilung der Massen, in der Gruppierung mehrerer Körper zu einer Gesamtheit, im Verhältnis derselben zur Umgebung: das waren die wesentlichen Wirkungselemente jener Kunst. In allmählichem Uebergange vollzieht sich die Entwicklung zum entgegengesetzten Ideal des spätern 15. Jahrhunderts. An Stelle des Typischen beginnt die Einzelbeobachtung zu treten, die feine Wahrnehmung und naturgetreue Wiedergabe individueller Züge, der Realismus. Die Kunst wird intimer, aber gleichzeitig auch kleinlicher und alltäglicher. Der monumentale Charakter geht ihr verloren. Sie wird unklar im Ausdruck der Linie, unsicher in der Massenverteilung. Dem Gewinn an Naturwahrheit entspricht ein ebenso großer Verlust an monumentaler Kraft. An Stelle der architektonisch gebundenen Kunst der Hütten tritt die individuelle Freiheit des einzelnen Meisters. Immerhin eine stark beschränkte Freiheit: gehemmt durch das künstlerische Milieu einer Stadt oder eines Territoriums, dem gegenüber sich in der Regel die Eigenart der einzelnen Werkstatt nicht zu behaupten vermag. Die Gegensätze schleifen sich ab und gehen in der lokalen Eigenart auf.

* * *

Wie diese Untersuchung wiederholt gezeigt hat, ist die

---

[1]) Vgl. hierüber Mâle, L'art. religieux de la fin Moyen-âge en France, Paris 1908, S. 220 f, dazu Abb. 100, S. 223 und 98, S. 220.

freiburgische Plastik der Geilerschen Werkstatt aufs engste mit der ulmischen verknüpft. Ihre Wurzeln sind in Ulm zu suchen. Um zu einer Feststellung ihrer Eigenart zu gelangen, muß daher ein Blick auf die Ulmer Plastik um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts geworfen und die freiburgische Kunst im Zusammenhang mit dieser betrachtet werden [1].

Syrlin (nach 1492) und der jüngere Syrlin (ca. 1455 bis ca. 1521) hatten die Ulmer Plastik auf jene Stufe von monumentalem Charakter und Naturwahrheit erhoben, auf der in Nürnberg die reifen Werke von Adam Krafft stehen. Ihnen gelingt es, den menschlichen Körper zum ausschließlichen Träger des plastischen Lebens zu gestalten und diese beherrschende Stellung des körperlichen Organismus auch in den Funktionen der Gewänder zur Geltung zu bringen. Bei ihnen zuerst erhält die Miene jene Sicherheit und Ausdrucksfähigkeit, in der, unterstüzt durch eine seit Jahrhunderten nicht mehr erreichte innere Wahrheit der Geste, die Regungen des Innenlebens restlos sich offenbaren. Die Weiterentwicklung könnte, unter Beibehaltung aller erlangten Vorzüge, nunmehr auf eine gelinde Vereinfachung ausgehen. Diese höchste Vollendung wird zu Nürnberg in den Spätwerken Kraffts, den Stationen zum Johannesfriedhof, und in den Meisterwerken der Vischerschen Hütte, den Statuetten und Reliefs vom Sebaldusgrab und vor allem den beiden Statuen des Innsbrucker Maximiliansgrabes, vielleicht den reifsten Schöpfungen dieser Epoche der deutschen Plastik, erreicht. Ulm hat den genannten Schöpfungen nichts zu vergleichen. Es fehlte ihm der Künstler, der, geläutert an der überlegenen Formenwelt der italienischen Renaissance, den Schritt hätte tun können, der in Nürnberg von Adam Kraffts Stationen zu den Sebaldusreliefs führte. In Ulm wurde dieser Schritt nicht getan; höchstens in den Bingener Skulpturen des jüngeren Syrlin mag noch ein kleiner Fortschritt über den Stil des Vaters hinaus im Sinne der Vereinfachung wahr-

---

[1]) Dem zur Charakteristik der Ulmer Kunst Gesagten liegt Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911, S. 121 ff zu Grunde.

genommen werden. Allein das sind Ausnahmen. Das Wesen der letzten Epoche ist nicht Aufschwung, sondern Verfall. Das starke Gefühl für den organischen Bau des Körpers verschwindet. Das Leben der Gewänder wird wieder ornamental, wie es anderthalb Jahrhunderte zuvor war. Aber die Falten sind nicht mehr architektonisch empfunden, sondern kraus und verwirrt, und im Dienste einer malerischen Absicht, der mehr an einem berauschenden Gesamteindruck liegt als an der Gediegenheit der Einzelformen. Dies zeigt sich auch in den Köpfen, von denen sowohl die männlichen als die weiblichen je einem Grundtypus zu folgen scheinen, dessen Ideal bei den Frauen ein ovales Gesicht mit leicht betontem Jochbein, doch zurücktretendem Kinn, sehr kleinem Mund und gesenkten Augenlidern ist, während man bei den Männern breite ländliche Typen mit flatternden Haaren und struppigen Bärten, mit modischen Kopfbedeckungen bevorzugt.

An Stelle der frühern statuarischen Komposition gewinnt jetzt die Reliefgruppe die fast ausschließliche Herrschaft. Selbst die Landschaft wird wieder Gegenstand der plastischen Gestaltung.

Bei aller Geschlossenheit des Stils innerhalb der drei Jahrzehnte zwischen 1500 und 1530 sind doch seine Aeußerungen mannigfaltig. Neben der Richtung, die unter Syrlins Einwirkung organisch gestaltet, d. h. den menschlichen Körper als Träger des plastischen Lebens auch in der Gewandung geltend zu machen und ebenso mittelst der Geste erhöhte Ausdrucksfähigkeit zu erlangen sucht, steht jene andere, bei der die Körperform ihre die Gestaltung der Figur bestimmende Rolle eingebüßt und das Gewand eine selbständige Bedeutung erlangt hat, die ihm nicht zukommt.

* * *

Julius Baum hat als Grundstimmung der gesamten ulmischen Kunst die Neigung zur Ruhe und Tiefe hervorgehoben, wobei er unter Neigung zur Tiefe das Streben der Ulmer Kunst versteht, insbesondere in das Gefühlsleben einzudringen und dasselbe in bewegte Formen, in Ausdruck der Geste umzusetzen. Die ulmische Kunst ist in ungewöhnlichem Maße Ausdruckskunst.

Gewiß spricht auch in der freiburgischen Altarplastik die Geste zur Offenbarung des innern Lebens in hohem Grade mit. Allein dieses Innenleben ist ein viel weniger tiefes, die Geste eine ungleich weniger beseelte als etwa in den Meisterwerken Syrlins. Dagegen ist das andere Charakteristikum der Ulmer Kunst, die Neigung zur Ruhe, auch der Grundakkord der Freiburger Plastik. Beschauliche Andacht, frommes Versenken des Gemütes in Gott: das ist die herrschende Stimmung. „Friede den Menschen auf Erden!" Die am meisten wiederkehrenden Darstellungen sind Anbetungsszenen. Dreimal ist die Anbetung der Hirten, ebenso oft die Anbetung der Könige behandelt. Den gleichen Stimmungsgehalt offenbaren Mariä Tempelgang, Verkündigung (zweimal), Heimsuchung und die Darstellung im Tempel. Aber auch wo herbere Töne angeschlagen werden, äußert sich wiederum nicht der in stürmischer, leidenschaftlicher Bewegung hervorbrechende Schmerz, sondern die stille Trauer, das verhaltene Schluchzen. Die Beschneidung Jesu, Christus am Kreuze, Kreuzabnahme, Beweinung und Grablegung Christi, der Tod Mariä sind Szenen, die solche Stimmung auslösen.

Neben diesen Vorgängen still beschaulichen und elegischen Charakters treten solche mit bewegtem dramatischem Leben zurück, und wo sie verwendet werden, übernimmt die Malerei deren Darstellung (Abendmahl, Himmelfahrt Mariä). Nur im Kreuzigungsrelief des Freiburger Altars ist ein hochdramatischer Vorgang plastisch bewältigt. Ein zweiter Versuch, einem solchen im Relief beizukommen, ist in der Kindermordzene des Hauteriver Werkes gescheitert.

Das Streben nach Ruhe führte in der schwäbischen Kunst und der ulmischen insbesondere dazu, den Altarschrein mit schlicht nebeneinander gereihten Standfiguren zu füllen. Einzig in einer leichten Betonung der Mitte erscheint die Anordnung gelinde differenziert. Die Basis der Mittelfigur ist erhöht. Der Schrein hat eine rein repräsentative Aufgabe, zum Erzählen sind die Flügel da.

Demselben Prinzip scheinen in der Regel die freiburgischen Altäre gefolgt zu sein. Ersichtlich ist dessen An-

wendung am Grandsoner Altar. Daß die Werke aus Hauterive und Cugy im Schrein ebenfalls Statuen enthalten haben, ist durchaus anzunehmen. Es wäre auffallend, wenn sich von beiden Schöpfungen nur die Flügelreliefs erhalten hätten, die Schreinreliefs aber verschollen wären. Wohl möglich ist es, daß die beiden Standfiguren in der Taufkapelle zu Cugy Schreinstatuen des Altars gewesen sind. Abweichend von dieser Norm gibt der Freiburger Altar im Schrein die hochdramatische und figurenreiche Kreuzigungsszene, zu der die Anregung vielleicht von flämischen Werken der Rheinlande ausgegangen ist.

* * *

Im Altar der Franziskanerkirche offenbart sich ein Kompositionsgeschick, das den übrigen Werken mehr oder weniger abgeht. Seine sämtlichen Reliefs zeigen geschlossene, konzentrierte Gruppen, die sich im Schrein organisch der Gesamtkomposition einfügen. Ihm nahe zu kommen vermag etwa noch die Grablegungsszene auf dem Werk aus Cugy. Bei allen übrigen Gruppen ist die Komposition mehr oder weniger aufgelöst; die bloßen Füllfiguren sind weggelassen, auch wo die Vorlagen solche in Menge boten. Eine gewisse Leere macht sich fühlbar. Bei dem Werk aus Cugy hat es zwar der Schnitzer verstanden, auch die weniger geschlossenen Gruppen durch eine bewegte Linienführung zusammenzuhalten. Auch bei den Grandsoner Reliefs ist der innere Zusammenhang noch gewahrt, während auf dem Hauteriver Werke eine mehr äußere Aneinanderreihung Platz greift.

Die Mängel der Komposition zu decken, wird Aufgabe der Polychromie. Noch Riemenschneider hatte auf die farbige Behandlung seiner Werke fast durchweg verzichtet, wohl wissend, daß diese die plastische Wirkung verringern müsse. Die Ulmer Plastik konnte ihrer nicht mehr entraten, ebenso wenig die freiburgische. In den Grandsoner Reliefs ist es der festlich-freudige Eindruck eines glänzenden Farbenspiels, der das Auge fesselt und die lockere Komposition wie die allzu nüchterne Behandlung des Raumes übersehen läßt. Gleicherweise vermag in dem Fragment im Kloster Montorge

(Bisenberg) die effektvolle farbige Behandlung in Verbindung mit der kühnen Raumwirkung des groß angelegten architektonischen Beiwerkes das Interesse festzuhalten, das der ziemlich gleichgültig behandelten Szene abgeht. Die Altäre aus Hauterive und Cugy sind durch Restaurationen der ursprünglichen Wirkung der Polychromie beraubt worden. Wohl hatten auch hier rauschende Farbenakkorde die Schwächen der Komposition übertönt. Bezeichnenderweise hat man sich beim Freiburger Altar mit der Vergoldung begnügt. Bei einer anspruchsvollen polychromen Behandlung würden die Einzelheiten der Komposition nicht zur Geltung kommen.

* * *

Bis in die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts hinein hatte sich die Ulmer Plastik auf ihre wesentliche, statuarische Aufgabe beschränkt und das Relief abgelehnt. Die ersten und zugleich hervorragendsten Beispiele malerischer Reliefkomposition sind die Flügel des Blaubeurer Altars (1493—1494). In keinem der folgenden Werke spricht das landschaftliche Element in so hervorragendem Maße mit. Noch wagt es aber die Plastik nicht, sich landschaftlicher Sujets zu bemächtigen. Sie überläßt diese Aufgabe der Malerei. Dagegen erscheint das Architektonische in plastischer Behandlung.

Später, in den Altären aus Attenhofen und Reutti, beginnt sich die Plastik auch in primitiven Landschaftsdarstellungen zu versuchen. In dem letztern Werke macht sich zugleich ein bescheidenes Streben nach Raumwirkung geltend. — Diese plastisch behandelten landschaftlichen Motive — es sind die Bergwiesen mit ihren Hirten und Schafen — übernehmen die freiburgischen Schnitzer direkt von den ulmischen Altären, sind aber in dem Freiburger Werke gleichzeitig darauf bedacht, den malerischen Reiz des Sujets durch die Zugabe eines trotzigen Burgenbaues zu erhöhen.

Die Freiburger Altarplastik geht aber noch einen bedeutenden Schritt weiter. Kein ulmischer Schnitzer hatte es unternommen, auch das landschaftliche Milieu seiner Szenen zu schildern. Dagegen versetzen die Freiburger Künstler ihre

Darstellungen mitten in schroffe Gebirgslandschaften hinein, die namentlich auf den Reliefs aus Cugy einzelne Szenen geradezu erdrücken. Allerdings sind die gewaltigen Felsmassen keineswegs auf malerische Wirkung gestimmt; auch die spärlichen, schablonenhaft behandelten Bäume vermögen nicht, ihre wuchtige Schwere zu entlasten. Architektonische Motive sind hier fast ganz ausgeschaltet. In ärmlicher Behandlung zeigen sie die Reliefs aus Altenryf und Stäffis. Kahle Wände begrenzen den Raum. Die einzige dürftige Gliederung besteht, wo es gut geht, in einer kleinen Oeffnung, in die der Kopf eines Zuschauers hineingesetzt ist. Während im linken Flügel des Grandsoner Werkes die Gruppe des Altars zu Blaubeuren der Hauptsache nach kopiert ist, geht der Schnitzer an dessen ungemein malerischer Behandlung der Architektur achtlos vorüber. Dagegen verdanken die Meisterwerke der Freiburger Altarplastik, der Altar in Freiburg und das Fragment im Kloster Montorge, ihren malerischen Reiz zum guten Teil der Wirkung des architektonischen Beiwerkes. Auf dem Flügel in Montorge werden die Figuren fast zur Staffage.

In dem Streben nach plastischer Raumgestaltung sind die Freiburger Schnitzer über die ulmischen hinausgekommen. Im Blaubeurer Altar ist die Darstellung des Hintergrundes der Malerei überlassen. Die Reliefs aus Attenhofen erscheinen in die Fläche gerückt. Nur im Altar zu Reutti hat die Plastik mit recht bescheidenen Mitteln auf Tiefenwirkung hingearbeitet. Dagegen erscheinen die Innenräume des Hauteriver Werkes in perspektivischer Behandlung. Hier wie in den übrigen Reliefs stehen die Figuren im Raume, losgelöst von den Wandflächen und Felsabhängen. Im Freiburger Altar und im Fragment des Klosters Montorge erzeugt die Anwendung der perspektivischen Gesetze die Illusion ferner landschaftlicher Hintergründe.

Allen Werken gemeinsam ist die gleichmäßige Verteilung der Figuren im Raume. Nirgends sehen wir Störungen des Gleichgewichtes durch Häufung von Figuren. Ueberall ist die Disposition klar, auf den ersten Blick zu überschauen.

*
* *

In der Ulmer Plastik war um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein Rückschlag gegen den Realismus der ersten Jahrzehnte eingetreten. Mit dem Verzicht auf ein Durchdringen zum Wesentlichen, zum Studium des menschlichen Organismus, setzt bereits der Verfall der süddeutschen Plastik ein. Die weitere Entwicklung ist nur noch ein Umsetzen der körperlichen in ornamentale Struktur. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts hört die Fähigkeit des organischen und ruhigen Gestaltens auf. Immer mehr verliert der Körper in der ruhigen Form wie in der Bewegung an Ausdruckskraft, immer selbständiger wird das Leben des Gewandes, immer schematischer die Miene. An Stelle der runden, flüssigen Biegungen der Gewänder treten harte Falten und Brechungen. Die Bewegungen werden gezwungener, die Hände breit und fleischig. Die Haare fallen in schweren Strähnen.

Gegenüber diesem erstarrten Schematismus bewahrt die freiburgische Kunst eine gewisse Frische und Unmittelbarkeit der Auffassung, die sich besonders in den Bewegungsmotiven und der Gewandbehandlung äußert.

Die Figuren der Männer erscheinen meist etwas untersetzt, auffallend schlank dagegen die nackten Körper Christi und der beiden Schächer auf dem Schrein in Freiburg und den Reliefs aus Cugy. Die Frauenkörper, auf den Freiburger Reliefs ebenfalls ziemlich gedrungen, werden in den spätern Werken etwas schlanker. Mit einer Sicherheit, die den Malereien der freiburgischen Altäre abgeht, hat die Plastik die Figuren in ihren verschiedenen Bewegungen erfaßt. Mögen die Menschen sitzend, knieend, stehend, schreitend, sich beugend dargestellt werden; fast nirgends läßt sich unnatürliche, gezwungene Haltung wahrnehmen, auch da nicht, wo die Vorlagen noch mit dem Ausdruck ringen, wie Schongauers Anbetung der Könige. Als Ausnahmen lassen sich etwa die knieende Madonna des Freiburger Werkes und besonders jene des Hauteriver Reliefs der „Geburt Christi“ anführen.

Von der Vertrautheit der Freiburger Schnitzer mit der Anatomie des menschlichen Körpers zeugen die Darstellungen des nackten Jesuskindes wie des Leichnams Christi, der be-

sonders in den Reliefs aus Cugy mit herbem Naturalismus behandelt ist. Auch in den Funktionen der Gewänder sind die Körperformen auffallend scharf betont. Nur die Schreinstatuen in Grandson folgen jener andern, im Schrein des Blaubeurer Altars vertretenen Richtung, die dem Gewande ein vom Körper unabhängiges, selbständiges ornamentales Leben gibt.

Wie die ausgehende Ulmer Kunst die Kraft individueller Charakteristik eingebüßt hatte und in der Darstellung der Männer- wie der Frauenköpfe sich mit der Wiederholung stereotyp gewordener Schemen begnügte, so hält sich auch in der Freiburger Altarplastik die Ausdrucksfähigkeit der Köpfe auf bescheidener Höhe. Am beteutendsten zeigt sich das Charakterisierungsvermögen im Schreinrelief des Freiburger Altars. Nicht ohne Erfolg bemüht sich hier der Künstler, seiner Vorlage im Ausdruck persönlichen Innenlebens nahe zu kommen. Die beiden gestikulierenden Zuschauer und der Berittene links im Hintergrunde, der Hauptmann, der Fußsoldat rechts im Vordergrunde sind Charakterfiguren, die zu fesseln vermögen. Ihnen an die Seite zu stellen ist etwa das Krämerpaar auf dem Werke in Montorge. Vor allem aber ist es das edle Antlitz der Madonna mit dem Ausdrucke des in stiller Ergebung getragenen Leides, das unsere Teilnahme wachruft. Dagegen sind ihre weiblichen Begleitfiguren gleichgültige Erscheinungen, ebenso die schläfrige Maria des linken Flügels und der etwas sentimental aufgefaßte hl. Josef. Auf allen übrigen Reliefs ist eigentlich keine Einzelfigur mehr, die Interesse zu wecken vermöchte. Es sind harmlose, ruhige, selbstgenügsame Alltagsmenschen, die sich hier zusammenfinden. Die Männerköpfe ziemlich breit, mit niedriger, schiefer Stirn, starker, eckiger Nase, reichem Bart- und Haarwuchs. Die Frauenköpfe, auf dem Freiburger Altar in ähnlich breiter Behandlung gegeben, nehmen auf den folgenden Werken einen länglichen, ovalen Schnitt an, mit gesenkten Augenlidern, kleinem Mund und etwas zurücktretendem Kinn, doch ohne die in der Ulmer Kunst übliche Betonung des Jochbeins. Namentlich die Ma-

donna entbehrt nicht einer gewissen Anmut. Mehr als die Köpfe der Männer spiegeln jene der Frauen innere Seelenstimmungen wieder. Wahr, wenn auch nicht tief, ist der Ausdruck der Trauer auf Frauenköpfen der Reliefs aus Freiburg und Cugy, auch auf der Beschneidungsdarstellung des Hauteriver Werkes.

Die Haarbehandlung zeigt sich besonders bei dem Freiburger Altar in ausgeprägter Eigenart, die am besten an den Köpfen der hl. Johannes und Magdalena im Schrein und der hl. Maria und Josef auf dem linken Flügelrelief zu erkennen ist. Es sind reiche, schwere Locken, die entweder in schraubenartig sich windenden Ringeln oder in bewegten Wellen herabfallen. Schon flüchtiger zeigt sich diese Behandlung in den Werken aus Estavayer und Hauterive, während sie in den Reliefs aus Cugy in ihrer schablonenhaften Manier den Eindruck einer unverstandenen Nachahmung hervorruft. Man vergleiche den Kopf des Johannes auf der „Beweinung“ und „Grablegung“, den Engelskopf in der Auferstehungszene. — Fremd sind der Freiburger Altarplastik die steifen Strähnen und struppigen Bärte der ulmischen Werke jener Zeit.

Die Charakteristik innerer Stimmungen wird durch das Geberdenspiel der Hände wirksam unterstützt und damit einigermaßen ergänzt, was der Ausdrucksfähigkeit der Köpfe abgeht. Es sind etwas schwere, steife, ungelenke Hände. Am leichtesten gibt sie das Werk aus Cugy. Sichtlich hat sich der Schnitzer bemüht, die Hände des hl. Josef auf dem linken Flügel des Freiburger Altars als Arbeiterhände zu charakterisieren. Die Bewegungen sind im großen Ganzen natürlich. Doch ist es dem Schnitzer des Freiburger Schreins nicht gelungen, in die schlaff herabfallenden Hände der Madonna die nötige Schmiegsamkeit hineinzulegen.

Die Gewandbehandlung entbehrt eines einheitlichen Charakters. Während Geiler in den schweren, doch weichen, flüssigen Gewandfalten des Freiburger Schreins und des Reliefs im Kloster Montorge jene Richtung zur höchsten Reife weiter entwickelt, die in den Schreinfiguren des Rothenburger Hochaltars vertreten ist — auch in der Ulmer Plastik finden

sich Werke, die der Herlinwerkstätte nahe stehen — verfallen die Gewänder der Flügelreliefs aus Freiburg, Grandson, Cugy einer unklaren, unruhigen Behandlung, die in scharfen, willkürlichen Brechungen sich ergeht. Das Hauteriver Werk vollends verrät mit seinem kleinlichen steifen Gefältel die Unfähigkeit zu ruhigem, organischem Gestalten.

Diesen Leistungen gegenüber steht der anspruchsvolle dekorative Gewandstil der Schreinstatuen des Grandsoner Altars, der mit jenem der Blaubeurer Schreinfiguren identisch ist.

* * *

Wenn wir demnach zusammenfassend festzuhalten suchen, in welchem Verhältnis die freiburgische Kunst zur ulmischen stehe und was jene an Zügen lokaler Eigenart aufweise, so ergibt sich folgendes Resultat:

Die Freiburger Altäre fallen zeitlich in den Ausgang der Verfallperiode der ulmischen Plastik; ihre Entstehung wird nach oben mit den letzten Jahren des zweiten, nach unten mit der Mitte des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu begrenzen sein. Der Ulmer Kunst war es nicht vergönnt, eine Renaissance zu erleben. Dagegen erscheinen in den freiburgischen Altären bereits die ersten Spuren des neuen Stils, den Geiler in der Folgezeit zum vollen Siege führen sollte.

Soweit unter den ikonographischen Quellen plastische Werke in Betracht kommen, läßt sich nur von solchen der ulmischen Kunst eine direkte Uebertragung auf freiburgische Altäre feststellen. Vom Blaubeurer Altar übernommen ist die Gruppe des Christkindes mit den Engeln im linken Flügel des Freiburger und des Grandsoner Altars, auf letzterm auch die Mutter Jesu und die beiden Tiere. In enger Anlehnung an die Gruppe des Blaubeurer Werkes ist auch die „Anbetung der Könige“ auf dem Freiburger Flügelrelief komponiert. Nur in vereinzelten Anklängen wirken Erzeugnisse der außerulmischen Plastik nach, so Riemenschneiders Schreingruppe zu Dettwang. Für die meisten Altarskulpturen sind jedoch Dürers Holzschnitte und Kupferstiche die Vorlagen gewesen, die mit größern oder geringern Abweichungen ins

Relief übertragen wurden. Dazu kommen einige Umformungen von Stichen Schongauers[1]. Den nämlichen Quellen ist auch die Malerei gefolgt.

Mit der ulmischen Kunst gemeinsam hat die freiburgische die Grundstimmung der Ruhe, die sich in der Auswahl der Szenen, der Mäßigung im Ausdruck der Affekte, der repräsentativen Behandlung des Schreins kundgibt. Nur der Freiburger Schrein stellt eine Abweichung dar. In Ulm wie in Freiburg äußern sich die Regungen des Empfindungslebens vornehmlich durch die Geste.

In der Verwertung landschaftlicher Motive schließt sich die freiburgische Plastik direkt der Entwicklung an, die in der Ulmer Kunst seit Ende des 15. Jahrhunderts wahrzunehmen ist; doch schreitet jene insofern über die ulmische Kunst hinaus, als sie auch das landschaftliche Milieu ihrer Szenen plastisch darstellt. Mehr als die Ulmer Künstler haben die freiburgischen, mit bewußter Anwendung der perspektivischen Gesetze, auf Raumwirkung hingearbeitet. Die architektonischen Motive sind in den Hauptwerken der Freiburger Plastik, dem Altar in Freiburg und dem Fragment in Montorge mit einem malerischen Reize behandelt, der jenem der Blaubeurer Flügel wenig nachsteht, außerordentlich nüchtern dagegen in den Werkstattarbeiten. Ihre Dürftigkeit wird hier umso fühlbarer, als auch die Komposition in der Regel etwas lose erscheint. Doch läßt eine intensive Farbenwirkung diese Schwächen weniger inne werden.

Die Fähigkeit individueller Charakteristik, in der Geiler in seinen eigenhändigen Werken die Erzeugnisse der ausgehenden Ulmer Plastik übertrifft, hält sich in den Werkstattarbeiten auf ungefähr gleicher Höhe. Zwar werden die Köpfe nicht einfach kopiert. Besonders in der Haarbehandlung gehen die Freiburger Schnitzer ihre eigenen Wege. Auch bewahren

---

[1]) Die Uebernahme von Entwürfen des Kupferstichs war bei Bildhauern und Malern durchaus gebräuchlich. Die Einwirkung der Schongauersche Stiche auf die Plastik hat H. A. Schmid im Repertorium für Kunstwissenschaft 1892, S. 19; E. v. Keyserling in der Allg. Ztg. (Beilage 29) 1899; W. Josephi in den Mitt. des Germ. Museums 1903 behandelt.

sie sich gegenüber der lebensfremd gewordenen Ulmer Kunst eine frische Unmittelbarkeit in der Erfassung der Bewegungsmotive und einen scharfen Blick für die anatomische Struktur des menschlichen Körpers.

In der Gewandbehandlung sehen wir in Ulm wie in Freiburg das Nebeneinander zweier Richtungen, deren eine dem Kleide eine selbständige dekorative Aufgabe zuweist und es demgemäß unabhängig vom körperlichen Organismus behandelt, deren andere im Gewande ein Ausdrucksmittel körperlichen Lebens sieht und daher die Körperformen als leitendes Motiv seiner Funktionen erscheinen läßt. Der erstern Richtung folgen die Grandsoner Schreinstatuen, der zweiten die Reliefs des Grandsoner Werkes wie der übrigen Altäre. Jene ulmische Schöpfung, in der beide Richtungen sich vereinigt finden, der Hochaltar in Blaubeuren, ist von maßgebendem Einfluße auf die freiburgische Altarplastik geworden. Seine Schreinfiguren sind die Vorläufer jener des des Grandsoner Werkes; seine Flügelgruppen sind denen der Freiburger und Grandsoner Flügel zu Grunde gelegt, teilweise direkt auf diese übertragen. Die Werkstattarbeiten unter den freiburgischen Reliefs entbehren der Klarheit und Konsequenz in der Durchbildung der Gewänder, der organischen Gestaltung von Figur und Kleid aus einem Gusse. Geilers eigene Werke dagegen, der Schrein in Freiburg und das Flügelrelief in Montorge, zeigen bereits eine überlegene Ruhe und geläuterte Einfachheit, die in die Renaissance unmittelbar hinüberleitet.

Kein Zweifel, daß Geiler aus der ulmischen Schule hervorgegangen ist und in Freiburg auch Mitarbeiter aus derselben beschäftigt hat. Während aber in Ulm kein Meister sich fand, der die erstarrende Kunst zu beleben und den Anschluss an die Renaissance herbeizuführen imstande gewesen wäre, war Geiler eine hinreichend starke Individualität, um seiner Kunst soviel Kraft und Saft zu bewahren, daß die Keime der Renaissance Wurzel fassen und in seinen Spätwerken köstliche Blüten treiben konnten.