Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 36 (1934)

Heft: 1

Artikel: Eine oberrheinische Plastik der "dunklen Zeit"

Autor: Sommer, Clemens

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161673

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: 14.07.2025

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

Eine oberrheinische Plastik der „dunklen Zeit"

Von Dr. *Clemens Sommer*

Das Basler Historische Museum erwarb vor einiger Zeit die kleine Sitzfigur einer Maria aus Rufach im Elsaß. Sie stammt von einer Verkündigungsgruppe, die aus Einzelfiguren bestand. Der Ankaufsbericht meint nicht ohne Grund, daß sie «zum Köstlichsten gehört, das die oberrheinische Plastik der Spätgotik hervorgebracht hat» (Abb. 1) [1]).

Maria sitzt, in einen weiten Mantel gehüllt, auf einer lehnenlosen Bank von schlichter Profilierung. Auf den Knien hält sie ein offenes Buch, das von der linken Hand gehalten wird, während die Rechte auf der aufgeschlagenen Seite ruht. Das Haupt ist zur rechten Schulter gewandt, die Knie nach der entgegengesetzten Richtung gestellt, so daß eine feine gegenläufige Bewegung durch die Figur schwingt. Durch das Ausbreiten des Mantels an der rechten Seite und des Untergewandes in Staufalten zu Füßen wird diese Bewegung zurückgedämmt, so daß für den ersten Blick ein festgeschlossenes Dreieck entsteht, dessen Mittellinie etwas nach rechts verschoben ist.

Über die Art der ursprünglichen Anbringung der Figur läßt sich schwer etwas aussagen. Die Wahrscheinlichkeit spricht wohl dafür, daß sie mit ihrem zugehörigen Engel Teil eines vielfigurigen flachen Kastenschreines war, wie sie Ende des 14. Jahrhunderts allgemein und bis ins zweite Drittel des 15. Jahrhunderts hinein verbreitet waren. Diese Art der Verwendung wäre allerdings nicht möglich, wenn die Zeitangabe des Basler Museumsberichtes «um 1470» zuträfe. In so später Zeit ist die erwähnte Form des Kastenschreines in Oberdeutschland verschwunden und nur noch in Niederdeutschland und den Niederlanden zu finden.

Aber es sprechen starke Gründe für eine wesentliche Zurückdatierung des ausgezeichneten kleinen Werkes. Die scholligen Staufalten am Sockel täuschen eine Brüchigkeit des Gewandstiles vor, die in keiner Weise seiner Stilstufe entspricht. Ganz im Gegenteil hat gerade die Gewandbehandlung noch fast sämtliche Merkmale des weichen Stiles. Am deutlichsten wird dies bei Betrachtung der Figur in der Seitenansicht (Abb. 2). Bildungen wie die vom rechten Arm herabziehenden Falten des Mantels oder die dicht darunter sichtbare Schüsselfalte des Untergewandes, die ganze etwas teigige und zähflüssige Formengebung verraten deutlich, daß die Stilstufe etwa der Mainzer Memorienpforte oder des Saarwerdengrabmals noch nicht allzu fern ist. Auch die kindhaft kleine Bildung der ganzen Gestalt läßt hieran denken. Daneben treten aber nicht minder klar einzelne Züge hervor, die darauf hinweisen, daß die Wende zur nächsten Stufe bereits erreicht ist. Die merkwürdige Dumpfheit und «Vertrübung» des seelischen Ausdrucks, das Gehemmte und Gepreßte in der Bewegung, das man sehr wohl als eine Art von «Verhärtung» bezeichnen kann, sind Charakteristika, die Pinder für seine „dunkle Zeit" hervorhebt. [2]). Auch die schollige Bildung der Staufalten am Boden, bei denen «weich» und «hart» sich sonderbar mischen, redet diese Sprache. Es ist die Stufe, die sich in den Figuren am Grabmal Friedrich des Streitbaren († 1428) in Meißen oder in dem wundervollen Grabsteine

---

[1]) Jahresbericht des Historischen Museums Basel 1930, Abb. 1, S. 15. Erworben durch Vermittlung des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Das Material ist Nußbaumholz; die Höhe beträgt 40,5 cm, Breite 27,3. Die dick aufgetragene Fassung wohl 16. Jahrh.

[2]) Siehe die Einleitung des zweiten Bandes seiner «Deutschen Plastik» im Handbuch 1929.

Klischee Hist. Museum, Basel.

Abb. 1. Maria von einer Verkündigung, um 1430.
Basel, Historisches Museum.

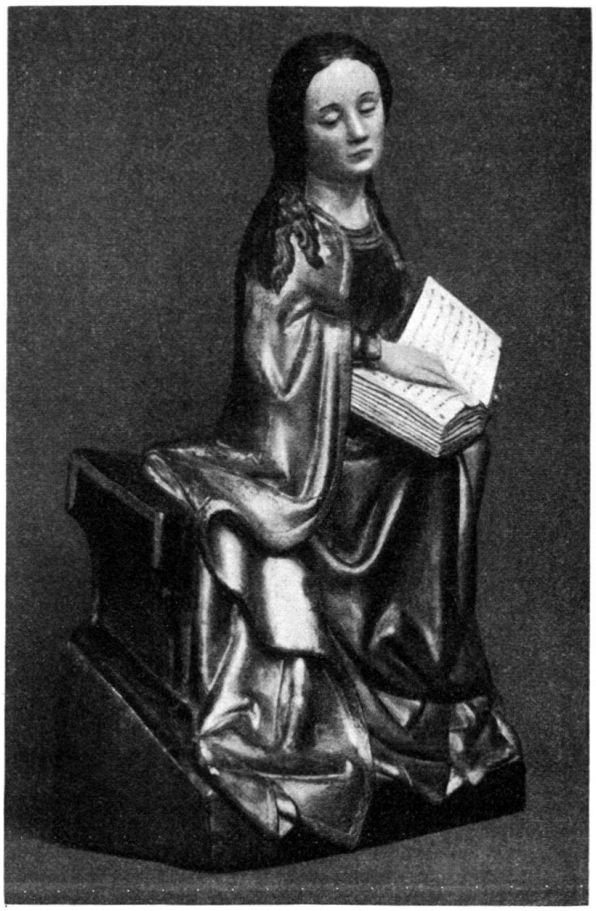

Abb. 2. Seitenansicht zu Abb. 1.

des Ulrich Kastenmayr († 1432) in Straubing manifestiert [1]). Also die Zeit um 1430 oder in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre. Die Notwendigkeit einer so frühen Datierung ergibt sich ebenso, wenn wir charakteristische Arbeiten der nächstfolgenden Stufe betrachten. Sie kennt zwei Möglichkeiten. Die eine — als extremes Beispiel dieser von Pinder die «manieristische» genannten Richtung sei das Grabmal des Johann von Brunn († 1440) im Würzburger Dom genannt [2]) — führt zu fortschreitender Erstarrung und Verschärfung der Formen. Weniger einseitig zeigt sie etwa der Altar von 1438 in Berghofen (Allgäu) oder das Epitaph des Johann von Kronberg in Aschaffenburg von 1439 [3]). Die andere — entsprechend als «barocke» Richtung bezeichnet — bringt eine neue Beweglichkeit und Lebendigkeit, die an der Oberfläche über einem zunächst noch festen schwellenden Kern ein lebhaftes Spiel kleinteiliger Bewegungsmotive entfesselt. Hier kann neben dem klassischen Beispiel der Freisinger Madonna des Jakob Kaschauer von 1443 und dem Schlüsselfelderschen Christophorus von St. Sebald in Nürnberg (1442) die 1439 gestiftete Verkündigungsgruppe von St. Kunibert in Köln verglichen werden [4]). In der Basler Figur sind beide Möglichkeiten noch latent vorhanden.

---

[1]) Abbildung in: Beschreibende Darstellung der älteren Kunstdenkmäler in Sachsen 40, 1919, Fig. 273ff., sowie: D. Kunstdenkm. von Bayern NB. 6, Stadt Straubing, Taf. 12.

[2]) D. Kunstdenkm. von Bayern UF 12, Stadt Würzburg, Fig. 48.

[3]) D. Kunstdenkm. von Bayern UF 19, Stadt Aschaffenburg, Taf. 23.

[4]) Abbildung von allen drei in: W. Pinder, D. deutsche Plastik des 15. Jahrh. München 1924, Taf. 33—35.

In der oberrheinischen Plastik steht die Rufacher Verkündigungsmaria sonderbar zusammenhanglos. Allerdings läßt die geringe Anzahl hier erhaltener Skulpturen der ersten Jahrhunderthälfte eine Entwicklungslinie kaum erkennen. Aber Werke wie die Röttelner Grabsteine des Markgrafen Rudolph III. († 1428) und seiner Gattin, oder die Geburt Christi aus Molsheim im Berliner Deutschen Museum zeigen keinerlei verwandte Züge [1]). Sie sind zierlicher, eleganter und beweglicher, der trübe schwerflüssige Zug, der die Basler Figur charakterisiert, fehlt ihnen. Sie ist die einzige Vertreterin der «dunklen Zeit» in diesem Gebiet.

Dagegen besteht zweifellos eine Verwandtschaft mit einem wichtigen Werke, das bedingt dem oberrheinischen Kreise zuzurechnen ist, den Skulpturen, die an dem merkwürdigen Treppengehäuse des Konstanzer Münsters, dem sogenannten „Schnegg", angebracht sind [2]). Die Rufacher Maria erweckt fast den Eindruck, als sei sie eine Vorstufe der entsprechenden Figur dort (Abb. 3). Sitz und Haltung, die Drapierung des Gewandes, der trübe Ausdruck und die gepreßte Bewegung entsprechen sich weitgehend. Auch den Engel wird man sich bei der Basler Figur wohl in ganz der gleichen Haltung ergänzen müssen. Aber das Formale ist wesentlich verändert und zwar in dem Sinne der oben angedeuteten Entwicklung. Der zähe weiche Fluß der Gewandmassen hat einer brüchigen kleinteiligen Struktur Platz gemacht, die innerhalb eines festgeschlossenen Umrisses die Oberfläche völlig auflöst. Also eine Veränderung, die deutlich einer zeitlichen Entwicklung entspricht. Da die Figuren des Schnegg mit Sicherheit in die Zeit der Erbauung dieser Prachttreppe, in die Jahre zwischen 1438 und 1446, zu datieren sind, ergibt sich auch von hier aus eine zeitliche Fixierung der Rufacher Maria in die erste Hälfte der dreißiger Jahre.

Aber diese Beziehung führt auf eine weitere und bedeutsamere Spur. Man hat die Plastik des Konstanzer Schnegg immer wieder in Parallele gesetzt mit den Malereien des Konrad Witz. Dies war zweifellos richtig gesehen. Für die Basler Figur gilt das Gleiche in einem weit höheren Maße. Tatsächlich finden sich ihre nächsten Verwandten auf den Bildern des Basler Malers [3]).

Die gedrückte Proportionierung, der zwergenhafte Wuchs mit den allzu kurzen Armen und verhältnismäßig großen Händen ist allen Witzschen Gestalten gemeinsam. Vor allem seine frühe Schöpfung, der Basler Heilspiegelaltar, zeigt sie ausnahmslos. Auf dem Genfer Altar ist sie — zum Teil wenigstens — einer gestreckteren Bildung gewichen. Am deutlichsten zeichnet sich die Verwandtschaft bei einem Vergleich der Synagoge in Basel ab. Der kleine Oberkörper mit den kurzen ungelenken Armen, die Hände ziemlich groß und langfingrig, ohne bestimmte Akzentuierung der Gelenke, die einzelnen Finger merkwürdig weit in den Handrücken eingeschnitten; die Haare in ziemlich kurzen Wellen auf den Schultern ausgebreitet und in einzelnen Lockensträhnen auseinandergelegt, rahmen ein Gesicht von sehr verwandter Formung. Die Trübung des seelischen Ausdrucks, bei der Synagoge auch im Motivischen erklärt, blickt ebenso aus vielen anderen Gesichtern, bei denen nichts diese Stimmung begründet. Auch die Maria der Nürnberger Verkündigung des Konrad Witz wendet sich fast unwillig mit verschlossener, herber Miene dem göttlichen Boten halbwegs entgegen, mit einer der Basler Figur völlig entsprechenden Gegenläufigkeit der Bewegung. Das unsichere gleitende Sitzen auf der Bank, die stark nach vorne geneigt einen hohen Augenpunkt voraussetzt, ist bei der oberen Reihe der Heilspiegeltafeln leicht zu vergleichen, das Ausbreiten der gestauten Gewandmassen über den ganz verhüllten Füßen ebenso. Hier kommt es zu Faltenbildungen genau derselben Struktur, bei denen der Einzelvergleich sich erübrigt. Vermerkt

---

[1]) D. Kunstdenkm. d. Großherzogtums Baden 5, Kreis Lörrach, Taf. 5. — O. Schmitt, Oberrheinische Plastik, Freiburg 1924, Taf. 6.

[2]) D. Kunstdenkm. des Großherzogtums Baden 1, Konstanz, s. 153.

[3]) Gute Abbildung der Witzschen Gemälde bei: H. Graber, K. W., Basel 1922.

Abb. 3. Relief der Verkündigung vom „Schnegg" — Konstanz, Münster.

sei nur der röhrenförmige Faltenzug, der an der Verkündigungsmaria zur klareren Teilung der Knie dient; er findet sich z. B. auf der Tafel mit Esther und Ahasver an beiden Gestalten. Überhaupt ist es, als ob genau der gleiche schwere und zähe Stoff diese Figuren alle umhüllte und sie zu festen kubischen Bildungen zusammenschlösse. — Weiter scheint mir der völlige Verzicht auf schmückendes Beiwerk der Art des Konrad Witz zu entsprechen. Auf den Innenseiten des Heilspiegelaltares tragen die Gewänder allerdings meist reiches Ornament, dagegen zeigen sich die Gestalten der Außenteile fast ganz ohne Schmuck und aus den kahlen Räumen, die sie umschließen, spricht eine ähnliche Nüchternheit wie aus der derbprimitiven Form der Bank, auf der Maria die Heilsbotschaft entgegennimmt. Die Verkündigungsszene in Nürnberg atmet gleichen Geist. Als einzigen Schmuck tragen hier die Mäntel des Engels und der Maria ein glattes Strichmuster auf dem Saum, das in ähnlicher Form am Mantel der Rufacher Maria wiederkehrt [1]).

Kurzum, fast jeder Einzelzug des plastischen Werkes läßt sich an Witzschen Gestaltungen belegen, das aber darüber hinaus sich geistig gänzlich verwandt erweist. Die herbe Verschlossenheit, die sonderbare Einsamkeit, die alle Gestalten des Malers umweht, die sie trotz allen thematischen Beziehungen voneinander isoliert und wie mit einem unsichtbaren Mantel umkleidet, geht auch von der Gestalt der Maria

[1]) Ich verweise hier noch besonders auf die schöne Zeichnung des K. W. im Berliner Kupferstichkabinett (Madonna im Zimmer), bei der alle herangezogenen Vergleichspunkte klar hervortreten. Graber, Taf. 30.

aus, macht, daß man das Fehlen des zugehörigen Engels fast zu vergessen geneigt ist und sich dem eigenartig kühlen Zauber dieses kleinen Kunstwerkes ohne die Frage nach seiner eigentlichen Umgebung überläßt.

Was hat die enge Zugehörigkeit dieser Skulptur zur Kunst des Konrad Witz nun zu bedeuten? Zunächst für die Datierung eine erneute Bestätigung des frühen Ansatzes. Und zwar erwies sich, daß sie mit der Stufe des Malers aufs engste verbunden ist, die wir im Basler Heilspiegelaltar kennen. Also wiederum die erste Hälfte der dreißiger Jahre, die wir auch von anderem Ausgangspunkt als mutmaßliche Entstehungszeit feststellen konnten.

Des Weiteren ergibt sich aus der Stärke der Verwandtschaft durchaus die Möglichkeit, daß wir in der Rufacher Maria tatsächlich eine Arbeit von der Hand oder aus der Werkstatt des Basler Malers vor uns haben. Das oft zitierte Gedicht von der Malersfrau und dem Mönch, das stets auf ihn bezogen wird, spricht ja deutlich genug von einer Doppeltätigkeit des Malers und seiner Werkstatt [1]). Man hat seine Stichhaltigkeit immer wieder bezweifeln wollen. Die Basler Figur mag als Zeugnis seiner Wahrhaftigkeit auftreten.

---

[1]) Abdruck des ganzen Gedichtes bei: H. Th. Bossert, Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz, Rep. f. Kunstwissenschaft 32, 1909, S. 497ff., wieder abgedruckt bei: M. Escherich, K. W., Straßburg 1916, S. 30ff.