

Der Goldschmied Paul Schongauer und seine Werke

Autor(en): **Moser, Ludwig**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **11 (1950)**

Heft 2

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163569>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Goldschmied Paul Schongauer und seine Werke

VON LUDWIG MOSER

TAFELN 25-40

Wenn es der Forschung der letzten Jahre – begünstigt durch den Zufall – gelungen ist, nach der Aufdeckung von Martin Schongauers gewaltigen Breisacher Fresken durch Josef Sauer¹ auch Goldschmiedwerke seines bedeutenden Bruders Jörg, der nacheinander in Basel und in Straßburg seine Werkstatt hatte, zu entdecken² und so sich, da ja auch Stiche und Zeichnungen eines weiteren der fünf Brüder, Ludwigs, in mehreren graphischen Kabinetten bekannt sind, langsam ein Begriff der Gesamtleistung dieser so wichtigen oberrheinisch-schwäbischen Künstlerfamilie zu formen beginnt, fehlt uns für die beiden weiteren Brüder des großen Kolmarers, die Goldschmiede Kaspar und Paul, die Möglichkeit, von der vorhandenen schriftlichen Überlieferung unmittelbar die Brücke zu im Südwesten Deutschlands, in der Schweiz und im Elsaß etwa existierenden Werken zu schlagen.

Über Martin Schongauers Bruder Kaspar, den dritten dieses Namens aus der uns bekannten Generationsfolge – Vater und Großvater trugen ja den gleichen –, erfahren wir aus Scheurls Bericht vom Empfang des jungen Dürer in Kolmar³ bloß die Tatsache seiner Anwesenheit und Teilnahme und seinen Beruf, so daß beim Mangel urkundlichen Materials – nur ein Urbar von 1471 nennt in einer späteren Korrektur seinen Namen – sogar seine Existenz angezweifelt und eine durch Mißverstehen Dürerscher Erzählung entstandene Verwechslung mit dem Vater angenommen worden ist⁴. Das Leben und Wirken des Paul Schongauer dagegen ist etwa ebenso reichlich durch Urkunden belegt wie das seines Vaters und seiner Brüder Martin und Jörg – und mehr als dies, die Geschichtschreibung einer nachfolgenden Generation hat ihm wie diesen beiden letzteren ehrende Worte gewidmet. Um so dringender haben wir Ursache, uns um Art und Bedeutung seiner Arbeiten zu kümmern!

Paul Schongauer in Leipzig. Zum erstenmal tritt uns Paul Schongauers Name nicht etwa in der Heimat Kolmar oder einer der oberrheinischen Städte entgegen, sondern in – Leipzig,

¹) Josef Sauer, Der Freskenzyklus des Breisacher Münsters, *Oberrheinische Kunst V* (1932), S. 184–193. – Der Freskenzyklus im Münster zu Breisach, Freiburg i. Br. 1934.

²) Ludwig Moser, Das Reliquienkruzifix von St. Stephan zu Karlsruhe. Seine Verwandten, sein mutmaßlicher Meister: Jörg Schongauer. Ungedrucktes Manuskript für die «Oberrheinische Kunst», 1944. – Jörg Schongauer und das Kreuzreliquiar in St. Stephan zu Karlsruhe, «Baden» I, Heft 2, Karlsruhe 1949, S. 39/40. – Hans Reinhardt und André Rais, Neue Beiträge zu einigen Stücken des Basler Münsterschatzes. *Historisches Museum. Jahresberichte und Rechnungen*, 1946. Basel 1947, S. 27–39, insbesondere 33–39.

³) Christoph Scheurl, *Vita reverendi patris domini Anthonii Kressen... per Christophorum Scheurl iuris utriusque doctorem condita*, Nürnberg 1515. Zitiert bei Eduard Flechsig, *Martin Schongauer*, Straßburg 1944, S. 56/57, übersetzt S. 56.

⁴) Durch Flechsig, der da aber vielleicht doch überkritisch gewesen ist, im selben Zusammenhang, S. 57.

wo ja auch sein Bruder Martin im Wintersemester 1465/66 an der Universität immatrikuliert gewesen ist. Wir dürfen annehmen, daß die Schongauer, möglicherweise schon von ihrem als Kaufmann tätigen Großvater in Augsburg her, Geschäftsfreunde, vielleicht sogar Verwandtschaft in Leipzig besaßen⁵. Solches konnte wohl zu einer Niederlassung in der mächtig aufstrebenden sächsischen Handelszentrale bestimmen. Denn nichts Geringeres besagt die Urkunde, ein Eintrag in der Leipziger Bürgerliste des Jahres 1478. Er lautet⁶:

«Uff Sonnabendt nach Vocem Jucunditatis Paull Schongauer goldschmidt civis factus de Kolmar. Dedit pro jure civili 1 β xx gr. et portabit literas suae nativitatis Michaelis. Fideiussit Hans Craß.» – Zu Deutsch: «Auf Sonnabend nach Vocem Jucunditatis (2. Mai) ist Paul Schongauer, Goldschmied aus Kolmar, Bürger geworden. Hat für das Bürgerrecht 1 Schilling 20 Groschen gegeben und wird seinen Geburtsbrief Michaelis bringen. Dafür hat sich verbürgt Hans Craß.» Dieser Bürge war der Ratsherr Hans Craß, der in der Petersstraße zu Leipzig ein Haus besaß.

Das Dokument gestattet wichtige Rückschlüsse. Zweifelsohne hatte nach ihm Paul Schongauer Lehre, Wanderschaft und Gesellenzeit beendet und wollte sich als Meister seines Handwerks zu Leipzig niederlassen, sich auch wohl hier verheiraten. Doch ist keineswegs sicher, daß er bereits zwei Jahre als Geselle bei einem eingewanderten Meister gedient und sein Meisterstück in Leipzig gemacht habe, wie die Ordnung der dortigen Goldschmiede vom 23. September 1493⁷ bestimmt, denn erfahrungsgemäß hat eine solche schriftliche Zusammenfassung häufig zur Folge, daß nicht mehr zeitgemäße Gewohnheiten oder Nachlässigkeiten endgültig als Mißbrauch abgestellt werden – vorher aber fröhlich hatten gedeihen können. Es ist also sehr wohl möglich, ebenso infolge solcher Verhältnisse wie auf Grund der ausdrücklich vorgesehenen Ausnahmen⁸, daß Paul Schongauer erst vor kurzem in Leipzig Aufenthalt genommen hatte, als er dort das Bürgerrecht erwarb. Der Umstand, daß ein Ratsherr sich für die nachträgliche Beibringung des unerläßlichen Geburtszeugnisses verbürgte, bedeutet also noch nicht außergewöhnliche Protektion. Paul war Meisterssohn, der die Meisterwürde vielleicht sogar schon besaß, und so hatte er Anspruch darauf, von der Ableistung der zwei Leipziger Gesellenjahre entbunden zu werden.

Angenommen, daß er mit vierzehn Jahren in die Lehre kam, hier etwa fünf Jahre aushielt und dann noch drei Jahre als Geselle wanderte, so wäre er bei seiner Niederlassung in Leipzig 22 Jahre alt gewesen. Natürlich konnten – und gerade bei Goldschmieden war dies leicht der Fall, da der Beruf hohe technische Anforderungen stellte – Lehr- wie Gesellenzeit auch länger gedauert haben⁹. Wir gehen daher kaum fehl, wenn wir annehmen, daß Paul Schongauer zwischen 1453 und 1456, also rund 1455, zu Kolmar geboren wurde.

Ob er seine Lehrzeit dort in der väterlichen Werkstatt durchgemacht hat oder anderswo, an welchen Orten und bei welchen Meistern er gearbeitet, wissen wir nicht und können nur ernstlich

⁵) Vgl. Flechsig, a.a.O., S. 92/93. – Gustav Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1885–1909, Bd. III, S. 49–114; Zur frühesten Leipziger Kunstgeschichte. Hierin: S. 49–69, I. Bildende Kunst, S. 57–59 über Martin Schongauer, S. 59 Anm. Paul Schongauer. – Derselbe, Die Schongauer in Leipzig, Kunstchronik, N. F., Bd. 18, Leipzig 1906/07, Sp. 326.

⁶) Vgl. Flechsig, a.a.O. (zitiert nach Wustmann), S. 65. – Erwähnt bei Albert Schröder, Leipziger Goldschmiede aus fünf Jahrhunderten (1350–1850). Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs, Leipzig 1935, Bd. 17/18, S. 198, Nr. 1342. – Erich Alfred Wolf, Die Leipziger Goldschmiede-Innung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, Diss., Leipzig, S. 191.

⁷) Vgl. Albert Schröder, a.a.O., S. 245–247, nach dem Zunftbuch I, Bl. 8–13. Abschrift aus dem Jahre 1530 im Ratsarchiv unter LXIV, 50. – In Artikel I der Ordnung sind auch solche Einwanderer, die schon einmal Werkstatt gehalten und in einer anderen Stadt Bürgerrecht besessen, hiervon entbunden, ebenso Meistersöhne. Vgl. Schröder, S. 245.

⁸) Flechsig, a.a.O., S. 66, hat diese letzteren nicht beachtet!

⁹) Ein Schongauer der folgenden Generation, Ludwig, hat in Frankfurt a. M. vier Jahre gelernt; ein Lehrling Jörg Schongauers hatte einen Vertrag über acht Jahre! Vgl. W. K. Zülch, Eine Schongauer-Urkunde. Der Cicerone, Jg. 18, Leipzig 1926, S. 618. – Flechsig, a.a.O., S. 59.

vermuten, daß er einen beträchtlichen Teil seiner Wanderschaft in östlicheren Gegenden Deutschlands verbracht haben müsse.

Pauls Tätigkeit in Leipzig hat dort keine heute noch nachweisbaren Spuren hinterlassen; auch aus anderen sächsischen Orten läßt sich nichts mit seinem Namen in Verbindung bringen. Das ist vielleicht zum Teil auf die Vernichtung kirchlichen Kunstgutes, besonders der Heiligenfiguren und Reliquiare aus Edelmetall in der Reformationszeit, zurückzuführen¹⁰. Aber irgendwelche Hindernisse scheinen sich zuletzt auch seinem künstlerischen und geschäftlichen Erfolg in Sachsen entgegengestellt zu haben – oder war er durch Spekulation, Bürgerschaft oder dergleichen in Schwierigkeiten geraten? Auf jeden Fall kehrte er nach rund zehnjährigem Aufenthalt Leipzig den Rücken und begab sich wieder in die oberrheinische Heimat.

Paul Schongauer in Basel und Colmar. Nach seiner Rückkehr treffen wir ihn erstmals in Basel an, wo sein Bruder Jörg nachweislich seit 1482 – in Wirklichkeit wohl schon länger – als Goldschmied ansässig war und 1485 volles Bürgerrecht und Zunftgerechtigkeit erworben hatte.

Und zwar erteilt er am 12. März 1489 eine Vollmacht vor Gericht¹¹: «Jovis post Invocavit: Item paulus schongower von Colmar der goldschmidknecht / git vollen gwalt hanns kopffdrayer Burger ze basel / von matheus rüdler von zwickow och ein goldschmid yetz zue friburg / Im brißgow wonend / XIII Rinischer guldin Inzebringen güttlich oder rechtlich etc.»

An dieser Gerichtsnotiz fällt auf, daß Paul, der in Leipzig zweifellos eigene Werkstatt unterhalten hatte – denn wozu sonst hätte er sich in die Bürgerliste eintragen lassen? – als Goldschmiedsknecht, das heißt als Geselle, bezeichnet wird. Er arbeitet also nicht selbständig, sondern in der Werkstätte eines andern Meisters, und da wir bald nachher Paul Schongauer seinen Bruder Jörg als Bürgen stellen sehen, ist mit Sicherheit dieser als sein Arbeitgeber zu vermuten.

Vierzehn rheinische Gulden sind zu dieser Zeit ein Betrag, der sehr ins Gewicht fällt; wir wundern uns daher nicht, daß ihre Einziehung keineswegs leicht vonstatten gehen will, und so kommt es denn zum Prozeß zwischen Paul Schongauer und Matthäus Rüdler¹².

Am 26. März 1489 finden wir darüber zwei Einträge:

«Jovis ante letare: ... in gericht komen sind die Erbaren paulus schongouwer der Goldschmid eins» und der Vertreter des Goldschmieds «Matheus Rüdler» zu Freiburg i. Br. andernteils. Rechtshandel zwischen Paul Schongauer und Matheus Rüdler, dem Goldschmied zu Freiburg i. Br. (Gerichtsarchiv, Urteilsbuch A 37).

«vff donrstag nach oculi.» In dem Rechtshandel «zwischen Matheus Rüdler dem Goldschmid eins vnd paulsen Schongouwer dem Goldschmid zu Basel, anders teils» stellt letzterer als Bürgen «den Erbaren Meister Jorgen Schongouwer den Goldschmid zu Basel sinen Bruder» (Gerichtsarchiv, Vergichtbuch C 14).

Mittlerweile hören wir auch von Martin Schongauer, der offenbar zu Besuch bei seinen Brüdern in Basel weilte, am 15. Juni 1489:

«vff montag nach trinitatis: Da gitt gwalt Martin Schoungouwer der Moler, Burger zu Brisach Paulo sinem Brueder / zue Gerspach¹³ allerley ze handeln.» (Gerichtsarchiv, Urteilsbuch A 37).

Martin Schongauer arbeitete damals an seinem gewaltigen letzten Werk, den Fresken im Westteil des Breisacher Münsters. Die nicht unbeschwerliche Reise nach dem im Hochschwarzwald gelegenen Gersbach mußte ihm unter diesen Umständen besonders lästig werden; vielleicht

¹⁰) Vgl. Albert Schröder, a.a.O., S. 29–31. II. Das Kirchensilber. – Für dieses war besonders das Jahr 1539 durch einen Massenverkauf nach Nürnberg verhängnisvoll. Eine Übersicht des ehemals in den Leipziger Kirchen Vorhandenen geben die Inventare im Anhang, S. 247–253.

¹¹) Vgl. Emil Major, Die Stammtafel der Familie Schongauer, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jg. 12, Leipzig 1919, S. 101–106. Hier S. 103, Gerichtsarchiv, Urteilsbuch A 37.

¹²) Major, a.a.O., S. 104.

¹³) Gersbach ist ein Dorf im südlichen Schwarzwald und liegt zwischen Zell im Wiesental und Todtmoos.

fielen für ihn auch gesundheitliche Gründe in die Wagschale, und so bediente er sich der Hilfe seines jüngeren Bruders, um offenbar mehr oder weniger dringliche Geschäfte in Gersbach zu erledigen.

Von dessen Prozeß mit Matthäus Rüdler hören wir erst wieder gegen Ende des folgenden Jahres, am 4. November 1490:

«Donrstag nach allerheiligen tag: ... in gericht kommen sind die Erbaren Hanns Hardegk, als volmechtiger Anwald Mathiss Rüdlers des Goldtschmids zu Friburg Im Brissgouw eins und Paulus Schongouwer der Goldschmid des anndern teils / vnnd offnet der obgemelt Anwald ettlich Clag stuck nemlich wie der obgemelt Mathiss ettlicher zuesagung kunst halb So Er paulsen abkoufft hett zue costen vnd schaden kommen were ouch ettlich kleider vnnd werckzug hinder paulsen in behaltnuss wise zue libtzig gelassen¹⁴ die Im Pauls one recht vertriben hett alles nach lutt eines bericht zedels in recht verhorrt mit beger Im deren vffrichtung ze erstatten etc. Dartzue paulus reden liess wie er zue verruckten zyten dem Cleger hett müssen burgschafft geben zue recht... Es wird erkannt, dass Mathiss Rüdler in XIII tagen den nechsten... in eigner person hie zue Basel vor Gericht erschinen sin Clag widerumb anheben paulus Schongouwer sin gegenanttwurt dazue fürwendden, vnnd andenn bescheen lassen was recht sye / wa aber Mathiss Rüdler in solicher Zytt nit erschien alsdenn mogen paulus Schongouwer vnnd sin brueder meister Jörg vmb das Sy vermeinen Sy von mathissen lidig ze erkennen witter anruffen darumb alsdenn ouch bescheen sol was recht ist» (Gerichtsarchiv, Urteilsbuch A 38).

Am 11. November erscheint dann Matthäus Rüdler persönlich zur Vernehmung.

«Donrstag ante Othmari: Zwischen Mathis Rüdler dem Goldschmid von Friburg Im Brissgouw ein und Paulsen Schongouwer dem Goldschmid des anndern teils. Alsdenn Mathiss im recht erschinen ist...» Mathis Rüdler setzt zu seinem Bürgen ein «Peter von Wissenburg, Bürger zu Basel» (Gerichtsarchiv, Urteilsbuch A 38).

Paul Schongauer hatte also seinen Prozeß verloren, da die Gegenforderung Rüdlers als zu Recht bestehend anerkannt wurde. Er hatte diesen bei einem Handel mit «Kunst», das heißt Kupferstichen und Holzschnitten¹⁵, übervorteilt und ihm von Rüdler in Leipzig zur Aufbewahrung anvertraute Werkzeuge und Kleider veräußert, ohne Vollmacht dazu zu besitzen. Paul erscheint bei dieser ganzen Angelegenheit nicht gerade in günstigem Lichte, er mag aber aus einer Notlage heraus gehandelt haben, die sein Urteil bis zu einem gewissen Grade trübte, so daß er die Ansprüche Matthäus Rüdlers an ihn zu gering einschätzte oder gar vergessen hatte.

Im folgenden Jahre 1491, am 19. Mai, wird eine wichtige Tatsache beurkundet:

«Donrstag ante spiritus domini: da gitt gwalt meister Jorg Schongouwer meister paulin sinem brueder zue Brisach sine Erbrecht daselbs vnnd allenthalben sin schulden in ze ziechen in der besten form» (Gerichtsarchiv, Urteilsbuch A 39).

Denn Martin Schongauer war im Januar des Jahres zu Breisach gestorben, und da er weder eine Witwe noch Kinder hinterließ, so beerbten ihn seine Brüder. Daß Jörg Schongauer seinem Bruder Paul so weitgehende Vollmacht erteilte, beweist ein – wie die Erfahrung immer wieder lehrt – durchaus nicht selbstverständliches Vertrauen in dessen Rechtlichkeit. Aus dem Wortlaut der Urkunde kann nicht auf einen Wohnsitz Paul Schongauers in Breisach geschlossen werden, die Worte «zue Brisach» bezeichnen vielmehr den Ort seiner erwarteten Tätigkeit. Jetzt auch wird Paul «Meister» genannt, was in den vorhergegangenen Dokumenten nicht der Fall ist. In der Zwischenzeit muß er also in Basel eine eigene Werkstatt eröffnet haben. Wann dies geschah, können wir nicht feststellen, denn da die nach der Ersterwähnung in den Basler Urkunden für ihn gebrauchte Bezeichnung «Goldschmied» die Meisterrechte nicht ausschließt, kann Pauls Selbständigwerden schon länger zurückliegen.

¹⁴) Paul Schongauer muß also noch um 1488 in Leipzig ansässig gewesen sein.

¹⁵) Vgl. Flechsig, a.a.O., S. 68. Möglicherweise auch Zeichnungen.

Der Tod des zu gutem Wohlstand gelangten und berühmten Bruders Martin scheint eine Erbteilung in bestem Einvernehmen zwischen den überlebenden anderen Brüdern und bei Paul wie bei Ludwig Schongauer die Übersiedelung nach Kolmar veranlaßt zu haben. Ob sie bei Paul im Jahre 1492 schon vollendete Tatsache war, ist unsicher, auf jeden Fall empfangen Ludwig, Kaspar und Paul Schongauer im Sommerhalbjahr 1492 zusammen den jungen Dürer, als er auf seiner Wanderschaft zum Studium der Werke Martins in Kolmar eintraf, wie Christoph Scheurl berichtet¹⁶. In diesem Jahre noch oder im darauffolgenden 1493 scheint Paul in Kolmar Hausbesitzer geworden zu sein, denn dessen bedurfte er zur Erlangung des Bürgerrechts, das er am 16. Februar 1494 erhielt. Der Eintrag in der Bürgerliste lautet¹⁷:

«a. d. 1494 uff sonnentag die altt fasnacht (= Sonntag Invocavit)... Eodem die Meyster Paulus Schongouwer goldschmydt ff. c. (= factus civis) uff sinem huse inn der Schedelgasse nebens dem Augustinern gesselin nebens dem huse zur gigen.»

Paul Schongauer ist in der Folge in Kolmar zu Ansehen und guten Einkünften gelangt, was angesichts der Rolle, die hier schon sein Vater als Ratsherr und sein verstorbener Bruder als berühmter Maler und Stecher gespielt hatte, verständlich ist. Er selber war zweifellos ein unternehmerischer Kopf. In eigenen wie in fremden Geschäften erscheint sein Name vielfach in Verträgen, welche der Kolmarer Rat registrierte. Vor allem in den Urkunden der Jahre 1514 und 1515 wird er häufig erwähnt¹⁸. Er muß auch einen nicht unbeträchtlichen Handel in Edelmetallen betrieben haben, was mehr einzutragen pflegte als die Ausübung des Handwerks, und der Kolmarer Rat bediente sich seiner sachverständigen Vermittlung in Münzsachen. Unter den Kaufhausrechnungen von 1515 befindet sich der Nachweis einer Zahlung der Stadt an einen Knecht Paul Schongauers, der Münzsilber nach der Basler Münze verbracht hatte¹⁹. Die Stadt Kolmar hatte Silberbarren nach Basel geschickt, um sie dort ausprägen zu lassen und hatte mit deren vorschriftsmäßiger Legierung Paul Schongauer beauftragt. Dieser Handel mit Edelmetall, den Paul unternahm, hatte seine natürliche Grundlage in dem Bergbau des Weiler- und des Lebertales, die Kolmar benachbart waren. Die Betätigung als Händler scheint während seiner letzten Lebensjahre in den Augen der Mitbürger überwogen zu haben, denn die in den Kaufhausrechnungen des Jahres 1517 auftauchenden «Erben des Silberkrämers»²⁰ sind offensichtlich diejenigen Paul Schongauers. Wir werden bald sehen, daß diese Einschätzung durch die öffentliche Meinung, wenn sie tatsächlich stattfand, keineswegs den Nagel auf den Kopf traf. Die Vermutung, Paul Schongauer sei im Jahr vorher gestorben, bestätigt das Jahrtagsverzeichnis des St. Martins-Stiftes. Der Eintrag lautet:

«Mgr Paulus Schongouwer legavit v β pro se uxore et liberis suis qui obiit 29 aprilis anno XVI.» – «Meister Paul Schongauer hat vermacht 5 Schilling für sich, seine Gattin und Kinder. Er ist verstorben am 29. April im Jahre sechzehn²¹.»

Der Meister hinterließ einen Sohn Hans, der gleichfalls das Goldschmiedehandwerk ergriffen hatte, also wohl die väterliche Werkstatt wenigstens teilweise übernahm, und eine Witwe, Gertrud, die im folgenden Jahr mit dem Goldschmied Michel Ungerlin verheiratet erscheint²². Wie aus dem Vermächtnis an St. Martin allenfalls zu vermuten ist, waren dem Vater andere Kinder

¹⁶) Wie er sagt, nach Dürers eigenen Angaben, die Scheurl zur Richtigstellung von Jakob Wimpfelfings Irrtum in Kapitel LXVIII der Epithome rerum Germanicarum über dessen Schülerschaft bei Martin Schongauer verwendet: Vita reverendi patris domini Anthonii Kressen per Christophorum Scheurl iuris utriusque doctorem condita, Nürnberg 1515. Zitiert bei Flechsig, a.a.O., S. 56/57, ebenda Übersetzung.

¹⁷) Vgl. Flechsig, a.a.O., S. 43-45 und 69/70.

¹⁸) Vertragsprotokolle der Jahre 1514 und 1515, Kolmar, Stadtarchiv. Zitiert bei Charles Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge, Kolmar und Paris 1872/73, S. 398.

¹⁹) Kauffhaus-Rechnungen 1515, Kolmar, Stadtarchiv ebenda.

²⁰) Kauffhaus-Rechnungen 1517, Kolmar, Stadtarchiv. Vgl. Gérard, a.a.O., S. 399.

²¹) Anniversarienbuch des St. Martinsstiftes, Fol. 35b, Kolmar, Stadtarchiv. Zitiert bei Flechsig, a.a.O., S. 70.

²²) Vgl. August Scherlen, Topographie von Alt-Colmar, Kolmar 1922-29, Bd. I, S. 207/08.

und eine Gattin im Tode vorangegangen. Hans Schongauer wird in einem Vertrag des Jahres 1532²³ erwähnt und starb im Jahre 1541²⁴. Er hatte seinerseits Nachkommen, die den Namen Schongauer in Kolmar bis nahe an die Schwelle des 17. Jahrhunderts lebendig erhielten.

Aber damit sind die geschichtlichen Zeugnisse für Paul Schongauer, sein Leben und Wirken nicht erschöpft. Die Urkunden zeugen für ihn im wesentlichen als Bürger, als Künstler aber feiert ihn gemeinsam mit seinen Brüdern Martin und Jörg, insbesondere aber mit dem letztgenannten, das Lob des Schlettstädter Humanisten und Historikers Beatus Rhenanus, der die beiden «aurifices aequae praestantes», «gleichermaßen hervorragende Goldschmiede» nennt²⁵.

Das will nicht wenig heißen, denn wir kennen ja heute gut gesicherte Arbeiten des Jörg Schongauer und zählen sie zu den edelsten Werken der Goldschmiedekunst im Ausgang des 15. Jahrhunderts! Aber, wie wir schon oben feststellten, eine Vertragsurkunde, die den Namen Paul Schongauer mit einem bestimmten Werk verknüpfte, eine Meistermarke, deren Bild auf ihn wies, ja auch nur irgendeine mit einem Werk verbundene Überlieferung, auf die man sich stützen könnte – dies alles fehlt!

Werke von Paul Schongauer. Wir müssen also versuchen, ob sich nicht aus den verschiedenen Nachrichten über das Leben Pauls Anhaltspunkte gewinnen lassen, von denen aus eine kleinere oder größere Gruppe von Goldschmiedearbeiten im Umkreis des Wohnsitzes des Künstlers sich ihm mit ausreichenden Gründen zuweisen läßt. Diese aus seinem Lebenslauf bekannten Tatsachen lassen folgende Schlüsse zu:

1. Es muß sich um hervorragende Werke handeln. Das Zeugnis des Beatus Rhenanus wiegt schwer. Er war ein kritischer Kopf²⁶, gehörte zu der unmittelbar folgenden Generation²⁷ und hatte, abwechselnd in Straßburg, Basel und Schlettstadt wohnhaft, ausreichende Gelegenheit, den künstlerischen Ruf der Brüder Jörg und Paul Schongauer, Arbeiten von ihrer Hand und wenigstens den jüngeren der beiden auch persönlich kennen zu lernen.

2. Mindestens ein Teil der Gruppe weist vermutlich Beziehungen zu Arbeiten Jörg Schongauers auf, da Paul ja nach seiner Rückkehr aus Leipzig in Basel mit diesem längere Zeit zusammengearbeitet haben dürfte.

3. Da Paul Schongauer fast mit Sicherheit einen Teil seiner Wanderzeit in östlicheren Gegenden Deutschlands zugebracht hat und anschließend rund zehn Jahre in Leipzig ansässig war, sind mit großer Wahrscheinlichkeit Einwirkungen östlicher deutscher Kunst in seinem Gesamtwerk festzustellen.

4. Die Tatsache, daß er seine Werkstatt etwa 23 Jahre hindurch in der Vaterstadt Kolmar betrieb, und zwar von 1493–1516, läßt erwarten, daß die allgemeine künstlerische Tätigkeit in der Gegend von Freiburg–Breisach–Kolmar sich vor allem in seinen späteren Werken spiegelt.

Wir dürfen uns bei der Forschung nach stilistischen Einflüssen nicht auf Goldschmiede- und Metallarbeiten beschränken, da, vor allem auf der Wanderschaft, die Möglichkeit, bedeutenden Originalwerken jederzeit nahezukommen, nicht gegeben war. Sie ruhten in den Schatzkammern und Sakristeien und kamen vielfach nur an bestimmten Tagen zur Aufstellung. Der wandernde Geselle war also, soweit er sich nicht gerade bei einem Meister in Arbeit begab, auf das Studium der andern Kunstgebiete, der Architektur, Malerei und Plastik, besonders der letzteren, geradezu angewiesen – wie auch diese in besonderen Fällen ungescheut Anleihen beim Goldschmied machten.

²³) Vertragsprotokolle 1532, Kolmar, Stadtarchiv. Vgl. Gérard, a.a.O., S. 399.

²⁴) Vgl. Flehsig, a.a.O., S. 70.

²⁵) Vgl. Beati Rhenani Selestadiensis Rerum germanicarum libri tres, Basel 1531, Buch III, S. 147. Colmaria.

²⁶) Vgl. seine Würdigung bei Franz Schnabel, Deutschlands geschichtliche Quellen und Darstellungen in der Neuzeit, Berlin 1931, Bd. I, S. 74.

²⁷) Geb. 22. August 1485 in Schlettstadt, gest. 20. Juli 1547 in Straßburg.

1. DIE PAXTAFEL IM KLOSTER LICHTENTAL²⁸

Das Kloster Lichtental bei Baden-Baden besitzt eines der merkwürdigsten Stücke oberrheinischer Goldschmiedekunst, das in den uns hier interessierenden Kreis gehört. Glied des Zisterzienserordens, von einer badischen Markgräfin gegründet, nahm es weibliche Angehörige im wesentlichen des Adels und Patriziates, nicht wenige auch des Fürstenhauses auf und erhielt von diesen vielfache Stiftungen.

Auch im vorliegenden Fall handelt es sich um eine solche. Wir sehen eine runde Kußtafel (Abb. 1, 2) mit von hinten zu öffnendem Reliquienbehälter aus Silber, teilvergoldet. Auf der Vorderseite befindet sich eine kleine Darstellung des Jüngsten Gerichts, oben Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes. Unten in der Mitte geöffnete Gräber und ein Auferstehender, links Petrus mit drei Seligen, rechts der zwei Verdammte hinabschlingende Höllenrachen. Alles dies ist, Gesichter und Fleishteile ausgenommen, vergoldet. Die Rückseite mit dem Deckel trägt eine gravierte Darstellung des Schiffes der hl. Ursula. Den erhabenen Kapselrand fassen drei gedrehte Stäbe ein, in den Kehlen zwischen diesen liegen Ranken, vorn mit Halbedelsteinen und (ausgebrochenen) Perlen, hinten mit fünfblättrigen Blüten. Oben trägt ein Granatapfel die Öse. Im Inneren befinden sich in ovaler Fassung des 18. Jahrhunderts auf goldgesticktem rotem Samt Reliquien der zwölf Apostel. Der Durchmesser beträgt 11,3 cm. Beschau oder Meistermarke fehlen.

Um die Darstellung der Rückseite zieht sich im Schrägrande die gotische Minuskelschrift: «dises · patzē · hat · lavsen · machen · frow · adelhait · von · hewe · geborne · grefin · zu · eberstain · und · frow · bechta · grefin · von · sultz · geborn · von · hewen.»

Stifterinnen sind die Gräfin Adelheid von Eberstein, die nach 1442 den ursprünglich dem geistlichen Stand angehörenden, wohl erheblich älteren Grafen Friedrich von Hewen heiratete, und deren beider Tochter Bertha, Gemahlin des Grafen Johann von Sulz.

Der bereits weichere Fall der Falten, das entschiedene Streben nach plastischer Durchbildung der nackten Körper, die Sorgfalt, mit der auf der Gravierung die Glieder durch das Gewand hindurch spürbar gemacht werden, ebenso kostümliche Einzelheiten, wie der quergestreifte Hemdlatz des zweiten Schiffers von links, legen nahe, das Stück ziemlich spät anzusetzen, wohl um 1492–95.

Im Umkreis oberrheinischer Goldschmiedearbeiten sucht man zunächst umsonst nach verwandten Stücken. Der Dialekt der Widmungsinschrift (lausen statt lassen) zeigt oberschwäbische Eigenheiten²⁹, die sich aber aus Herkunft und Umwelt der Auftraggeberinnen – der Freiherr von Hewen war bischöflich konstanzer Obervogt zu Bischofszell, der Graf von Sulz Hofrichter in Rottweil – ausreichend erklären lassen.

Aber der Stil der Darstellungen zeigt ein Gepräge, das der selbst in realistischen Schilderungen immer wieder sich durchsetzenden Noblesse und Vergeistigungstendenz oberrheinischer Kunst, die das höfische Erbe Burgunds nur langsam preisgibt und deren Naturalismus an heiligen Gestalten das asketische Moment betont, aufs stärkste widerspricht.

Die Komposition des Jüngsten Gerichts erscheint im wesentlichen in der knappen Form, welche die volkstümlichen Erbauungsbücher der Zeit in ihren Holzschnitten zeigen, ohne aber besondere stilistische Anknüpfungsmöglichkeiten zu liefern³⁰. Nahe kommt in dieser Hin-

²⁸) Vgl. G. H. Krieg von Hochfelden, Geschichte der Grafen von Eberstein in Schwaben, Karlsruhe 1836, S. 293/94. – E. Lacroix, P. Hirschfeld, H. Niester, O. Linde, J. Alfs, Die Kunstdenkmäler der Stadt Baden-Baden, Karlsruhe 1942, S. 485/86, Abb. 392/93.

²⁹) Der Verfasser erhielt diesen Hinweis durch seinen Kollegen Konservator Dr. Friedrich Wielandt, der die Sprache der Konstanzer Urkunden aus seiner ehemaligen Tätigkeit am dortigen Stadtarchiv genau kennt.

³⁰) Vgl. Albert Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Leipzig 1920ff., Bd. I, Abb. 303; Bd. III, Abb. 543; Bd. IV, Abb. 576; Bd. V, Abb. 368 u. a.

sicht auch ein Haarlemer, also niederländischer Druck³¹. Aber verspricht es nicht besseren Erfolg, wenn wir uns der Plastik zuwenden? Da scheint allerdings von besonderer Bedeutung die Gruppe von Grabdenkmälern, welche sich in der Kathedrale und anderen Kirchen von Tournai, teils mit der Szene des Jüngsten Gerichts, teils jener der thronenden Muttergottes oder der Dreieinigkeit in verwandten Anordnungen finden³². Und, sind wir schon so weit, zeigen nicht an unserem Stück die drei Hauptfiguren des Gerichts größere oder geringere Verwandtschaft mit jenen auf des Roger van der Weyden gewaltigem Altargemälde im Hospital zu Beaune wie, was noch auffälliger, weil noch enger sich berührend, mit Martin Schongauers Nachzeichnung von dessen Weltenrichter im Louvre³³? Insbesondere die von dessen linkem Knie zum rechten Fuß abwärts ziehende Faltengrube kann nicht übersehen und verkannt werden, trotz schrägeren Verlaufs an dem Christus der Paxtafel, ebensowenig die neben der rechten Hüfte aufliegende Mantelpartie.

Aber von all den bisher genannten Beispielen sticht der Kopftyp und Gesichtsausdruck der Figuren schroff ab. Wie bei der Kleidung ist eine plastische kraftvolle Wirkung mit einfachsten Mitteln auf kleinstem Raume angestrebt – und erreicht! Das Gesicht der Maria ist breit wie das einer Bäuerin, die Nase knollig und aufgeworfen. Johannes der Täufer besitzt eine noch weniger aristokratisch anmutende; sie sitzt zwischen starken Backenknochen und über einem struppigen Schnauz- und Backenbart. Das Haupthaar fällt in einer strähnigen Masse auf Schultern und Stirn. Das Gesicht des Weltenrichters ist fast unbärtig, das Kinn sehr ausgeprägt, der Mund schräg verzogen, die Nase gleichfalls knollig. Auch hier fällt das Haar strähnig in die Stirn und kaum gelockt als schwere Masse zu beiden Seiten des Hauptes herab. Der fast brutale Ausdruck dieses Hauptes harmoniert mit der athletischen Bildung der nackten Körperteile und der Energie der richterlichen Scheidungsgeste. Die gleiche Haarbehandlung wie bei den Hauptfiguren finden wir bei den Verdammten und Seligen, nur der hl. Petrus trägt Locken. Dafür ist sein Mund noch mehr verzerrt, die Nase noch knolliger – er gleicht einem betrunkenen Banditen. Trotz alledem wirkt das Ganze ausgesprochen stark und bedeutend, wozu die ungemein entschiedene axiale, vom Kreis umschlossene Komposition am meisten mit beiträgt.

Dieselbe Meisterschaft des szenischen Aufbaus im gegenständlich gegebenen Rahmen zeigt die gravierte Rückseite mit dem Martyrium der hl. Ursula und ihrer Gefährten. Vor einem durch wenige kühne Linien charakterisierten Landstreifen liegt das Schiff mit den heiligen Pilgern auf den Wellen des Rheins. In der Mitte vor dem Mast die Königstochter selbst mit leicht abwehrender Geste, rechts von ihr der legendäre Papst Cyriakus, ganz links am Heck des Schiffes zwei Steuerleute mit Rudern; rechts vorn stürzt, von einem Pfeil der heidnischen Hunnen getroffen, die erste der Märtyrerinnen über Bord.

Die Mitte der Szene ist durch den Mast und die vor ihm stehende hl. Ursula energisch betont, dem rechts oben an einer Rahe befestigten Segel entsprechen links unten die Ruderstangen und die Angabe einer Uferausbuchtung. Der Himmel ist durch Sterne symbolisch angedeutet.

Auffallend skizzenhaft wirkt die Bildung der Gesichtszüge. Bei einer ganzen Reihe der Köpfe werden Wangen und Kinn durch im Winkel zusammenstoßende Kreissegmente konstruiert. Faltschatten wird durch einfache Strichverbreiterung und Vertiefung, körperliche Rundung durch parallele, nur an verschwindend wenigen Stellen durch Kreuzschraffur wiedergegeben.

Wir haben es hier mit einem ziemlich robusten Angriff gegen Schönheitsbegriffe zu tun, wie sie in der höfischen Welt des Westens ausgebildet und vom bürgerlichen Patriziat übernommen

³¹) «Sonderentrost», Haarlem 1484; Abbildung bei Wolfgang Schöne, Dieric Bouts und seine Schule, Berlin 1938, Bd. II, Tafel 46a.

³²) Vgl. Grete Ring, Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert. Belgische Kunstdenkmäler, herausgegeben von Paul Clemen, München 1923, Bd. I, S. 269–291, insbesondere Abb. 283. – Stan Leurs, De Kathedraal van Doornik, Antwerpen 1935, Bd. II, Abb. 33, 36. – Paul Rolland und Stan Leurs, De Parochiekerken van Doornik, Antwerpen 1935, Abb. 67.

³³) Jakob Rosenberg, Martin Schongauer, Handzeichnungen, Tafel 23.

worden waren³⁴. Auch der Realismus der niederländischen Kunst hat die höfischen Ideale, die im Gegenteil in der um die Herzöge von Burgund gescharten Gesellschaft eine außerordentliche Neubelebung erfuhren, nur langsam aufgegeben. Insbesondere die Gestalten eines Roger van der Weyden verraten die zähe Lebenskraft eines aristokratisch-asketischen Idealismus, dessen repräsentatives Streben und Fähigkeiten durchaus nicht verkannt werden dürfen. Erst mit dem Auftreten des Hugo van der Goes vollzieht sich ein Typenwandel: die heiligen Gestalten werden zu Menschen aus dem einfachen Volk; es ist Holland, dessen Grundeinstellung zu Gesellschaft, Mensch und Gott sich anmeldet. Noch stärker setzt sich diese Richtung dann bei Geertgen tot Sint Jans und dem Meister der *Virgo inter Virgines* durch³⁵. Wieweit sie auch in der Plastik spürbar wurde, läßt sich aus dem geringen, in den nördlichen Niederlanden von dieser noch vorhandenen Material nicht abschätzen. Bei Geertgens Frauengestalten finden sich öfters die «Stupsnasen», wie sie unser Stück aufweist³⁶.

Nun ist es aber für die deutsche Kunst charakteristisch, daß sie ein in vieler Beziehung engeres Verhältnis zu den volksmäßigen Quellen besitzt als die der westlichen und südlichen Nachbarn – was es ihr allerdings auch schwerer machte, zu allgemein gültigen Formulierungen zu gelangen. Dies hängt natürlich sowohl mit dem Umstand zusammen, daß es nie zur Ausbildung einer alle andern überragenden und überdauernden Hofhaltung kam, und in weiten Gebieten, vor allem Bayerns und Niedersachsens, auch die Städte nicht in dem Maße in der Gesamtkultur den Ton angaben wie anderwärts, als mit den Gegebenheiten stammesmäßiger Veranlagung. So finden wir etwa – lange vor den genannten holländischen Meistern – in Erfurt die Werke des Niedersachsen Konrad von Einbeck, der die Schmerzensmutter als heulende Bäuerin bildet³⁷. Aber das ist um 1416 und hat zur besonderen Formenwelt unseres Künstlers keine Beziehung.

Verwandtschaft mit Arbeiten von Bernt Notke. Weiter nordöstlich zeigen sich gerade in den letzten vier Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts Erscheinungen und ein geistiges Klima, die zu den Gestalten der Lichtentaler Paxtafel eine ursprüngliche Verwandtschaft aufzuweisen scheinen. Es handelt sich um Lübeck. Hier lebt und arbeitet um diese Zeit eine der größten künstlerischen Begabungen des damaligen Deutschland, der Bildhauer und Maler – wahrscheinlich auch Goldschmied – Bernt Notke³⁸.

In dessen Werk nun kommen die Typen vor, nach denen wir suchen. Ungezwungen erklären sich zunächst einmal die Anklänge an niederländische Plastik, wie wir sie angedeutet haben. Im Umkreis Lübecks gibt es die bekannten Schnitzaltäre dieser Herkunft sowie bodenständige Werke, die, wie z. B. ja auch solche Notkes, ihren Einfluß erfahren haben³⁹. Auch die Komposition des Jüngsten Gerichts, im wesentlichen durchaus der unserer Paxtafel entsprechend, mit allen Eigenheiten niederländischer Vorbilder, ist hier vertreten, wie die Altargruppe aus der Kapelle zu Tramm, heute im St.-Annen-Museum (Mitte 15. Jahrhundert) zu Lübeck, beweist⁴⁰.

Bei Notke finden sich mit sichtlicher Vorliebe Köpfe dargestellt, die – weit über die genannten holländischen Beispiele hinausgehend – die aufgeworfenen Nasen, gleich jenen der Maria und des Johannes des Täufers der Lichtentaler Paxtafel, zeigen. Ungemein sprechend ist da vor allem die Statue des schwedischen Königs Karl VIII. Knutsson Bonde (Abb. 3), aber auch das Stifterbildnis des Bischofs von Aarhus, Jens Jversen, am Altar der dortigen Dom-

³⁴) Vgl. hierüber grundlegend Georg Weise, *Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien*, Halle a. S. 1939.

³⁵) Vgl. Friedrich Winkler, *Die altniederländische Malerei*, Berlin 1924, S. 145 ff.

³⁶) Vgl. z. B. ebenda, S. 177, Abb. 110 («*Ecce homo*»), Utrecht, Erzbischöfl. Museum.

³⁷) Vgl. Herbert Kunze, *Die gotische Skulptur Mitteleuropas*, Bonn 1925, Tafel 52/53.

³⁸) Vgl. Walter Paatz, *Bernt Notke und sein Kreis*, Berlin 1939.

³⁹) Vgl. Paatz, a.a.O., bes. S. 42, 49/50, 56 (Anm. 65), 60.

⁴⁰) Vgl. Joh. Baltzer, F. Bruns und H. Rahtgens, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck*, Lübeck 1928, Bd. IV, S. 571–574, Abb. S. 573.

kirche⁴¹ läßt in dieser Hinsicht wirklich nichts zu wünschen übrig. Man mag nun die verhältnismäßig späte Entstehungszeit des Karl Knutsson⁴² ins Feld führen und den Zufall der Porträtähnlichkeit für diese Nasenbildung verantwortlich machen, aber in der Tat tritt sie auch in anderen Werken Notkes und seines Kreises auf, wenn auch nicht in so stark ausgeprägter Form⁴³, und, was das wichtigste ist, sie läßt sich als Eigenheit des Lübecker Stils bis in die Anfänge des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen. Dies beweist insbesondere die Figur des hl. Johannes aus Mölln und beweisen, mit etwas zarteren Zügen, auch die etwa gleichzeitigen Statuen der klugen und törichten Jungfrauen der Lübecker Burgkirche, die heute Besitz des St.-Annen-Museums sind⁴⁴. Zweifellos handelt es sich nicht um eine Grotteskform, sondern um ein, im Einzelfall vielleicht etwas extrem geprägtes, niederdeutsches Schönheitsideal. Wir sehen es, wenn auch nur von Fall zu Fall, so doch fast 100 Jahre lang über jeden Wechsel des Stils und der Mode triumphieren.

Ähnliche Übereinstimmung zeigt die Haartracht. Mit Ausnahme des hl. Petrus tragen die Figuren des Jüngsten Gerichts auf der Lichtenaler Paxtafel schlichtes Haar, das grob gekämmt über die Stirne ins Gesicht und an den Wangen vorbei auf die Schultern fällt, bisweilen aber auch nur bis zu den Ohren reicht. Diese Haartracht findet sich schon bei den Schächern in Notkes Frühwerk, dem Kreuzigungsaltar von Kirke Stillinge⁴⁵, zu starkem künstlerischem Ausdruck aber gesteigert bei den Prophetenfiguren (Abb. 4) des großen Triumphkreuzes des Lübecker Doms, das mindestens zum Teil als eigenhändige Arbeit des Künstlers anzusprechen ist⁴⁶.

Auch die gravierte Darstellung des Martyriums der hl. Ursula auf der Rückseite der Lichtenaler Paxtafel enthält Züge, die sich in Werken des Notke-Kreises wiederfinden.

Da fällt zunächst bei einer Reihe von Köpfen, insbesondere dem der hl. Ursula selbst, der eigenartige Umriß des Untergesichtes auf. Hier fehlt jeder Wille, auf feinere Einzelheiten einzugehen: die beiden Wangen werden durch Kreisbögen gebildet, deren unterer Schnittpunkt dann das Kinn vorstellt. Auch im ganzen ist die Liniensprache skizzenhaft, wenn auch energisch, völlig entgegengesetzt den Gewohnheiten, die wir in Graphik und Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts am Oberrhein in Übung wissen⁴⁷. Die genannte Manier, den Gesichtsumriß zu ziehen, entdecken wir wieder in Teilen des Aarhuser Altars von Bernt Notke. Wir erwähnen hier die drei Marien (Abb. 5) aus dem Auferstehungsbild, die aber auch in Tracht und kecker Improvisation der Gestalt recht verwandt mit den Jungfrauen des Ursulamartyriums anmuten, ferner die zusammenbrechende Muttergottes (Abb. 6) und die Maria Magdalena auf dem Bilde des Kreuzestodes Christi, dann auf dem Schlutuper Altar im St.-Annen-Museum zu Lübeck die hl. Anna⁴⁸ – ganz besonders ausgeprägt aber die hl. Anna selbdritt des Altars in Djursdala, den Harald Busch dem Bernt Notke, Paatz aber dem zu dessen weiterem Kreis gehörenden «Maler der Revaler Passion» zuschreibt⁴⁹.

⁴¹) Vgl. Paatz, a.a.O., Tafel 97/98, 37 und 43.

⁴²) Paatz, a.a.O., S. 98, datiert ihn zwischen 1484 und 1489.

⁴³) So bei der Maria aus dem Mittelschrein des Revaler Altars, 1483, Paatz, a.a.O., Tafel 59, bei den hll. Anna und Elisabeth ebenda, Tafel 60/61, bei dem Stockholmer St. Jürgen, Tafel 78/79, dem hl. Laurentius aus Vodder, Paatz, a.a.O., Tafel 104.

⁴⁴) Vgl. Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts, München 1924, Tafel 21, 22.

⁴⁵) Paatz, a.a.O., Tafel 15. Um 1476/77.

⁴⁶) Paatz, a.a.O., Tafel 27. 1477. Nach jetzt erfolgter Ablösung der entstellenden Fassung des 19. Jahrhunderts erkennbar. Schriftliche Mitteilung von Prof. Paatz. Vgl. auch den Bericht von Max Hasse, Kunstchronik, Jg. 2, Nürnberg 1949, S. 98–100.

⁴⁷) Vgl. etwa die Sorgfalt selbst der ganz kleinen Goldschmiedevorlagen des Meisters E. S. (L. 199, Abb. bei Max Geisberg, Der Meister E. S., Leipzig 1924, Tafel 39).

⁴⁸) Vgl. Paatz, a.a.O., Tafel 208.

⁴⁹) Vgl. Harald Busch, Meister des Nordens. Die niederdeutsche Malerei 1450–1550, Hamburg 1940, S. 43 und Abb. 60 – Derselbe, Kunsthistorik Tidskrift, Jg. 8, Stockholm 1939, S. 33f. – Vorher J. Roosval, Gaz. d. B.-A., 1937, S. 23. – C. G. Heise nimmt rheinisch-westfälischen Ursprung an, Z. d. D. V. f. Kw. 1937, S. 179. – Paatz, a.a.O., S. 213 und Tafel 209.

Auch eine andere physiognomische Eigenheit verbindet die Lichtentaler Paxtafel mit dem Notke-Stil: wir meinen die Schiefheit des Mundes, die, zweifellos bewußt als ausdruckssteigerndes Mittel angewandt, gerade am Antlitz des Weltenrichters wie dem des die Seligen empfangenden hl. Petrus überrascht. Sie findet sich, wenn auch zum Teil als Zeichen des Schmerzes, bei Christus und Heiligenköpfen des Aarhuser wie des Revaler Altars⁵⁰ – aber auch andere Maler Niedersachsens, z. B. der Meister von 1473, verraten Vorliebe für die Anwendung dieses Ausdrucksmittels⁵¹. Und wie in der Plastik, so erscheinen auf den Gemälden die verwilderten Haare und Bärte gerade bei heiligen Personen: Christus selber (Abb. 7), Propheten – besonders charakteristisch am Aarhuser Altar – und andere⁵².

Leider ist es unmöglich, Werke der Lübecker Goldschmiede aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zum Vergleich heranzuziehen, was in diesem Zusammenhang auch deshalb wertvoll wäre, weil für Notke selbst ursprüngliche Zugehörigkeit zu diesem Gewerbe vermutet wird⁵³. Die Einschmelzung fast allen Edelmetallgerätes in Lübeck zum Nutzen von Jürgen Wullenwevers, seines Bürgermeisters (1533–1535) leichtfertigem Krieg gegen Dänemark, macht jeden Versuch, von der Lichtentaler Paxtafel eine unmittelbarere Verbindung zu Lübecker Goldschmieden und ihrem Stil zu finden, zunichte: Bernt Notkes Modelle und Entwürfe zu derartigen Arbeiten wie den beiden Elbinger St.-Jürgen-Reliquiaren⁵⁴ oder der Dolchscheide im St.-Annemuseum zu Lübeck⁵⁵ stammen entweder aus einer zu späten Entwicklungsstufe des Meisters, oder beruhen auf zu verschiedenen technischen Voraussetzungen, als daß man sie hier heranziehen könnte. Am ehesten noch mögen Gravierungen, die der Lichtentaler Darstellung des Ursulamartyriums die künstlerischen Anregungen gegeben haben, Grundlage einer Entwicklung gewesen sein, welche schließlich zu dem großartigen Realismus der Grabplatte des Hermen Hutterock (Abb. 9) und seiner Gattin in der Lübecker Marienkirche⁵⁶ geführt haben; man achte besonders auf den Gesichtstypus der hl. Katharina (Abb. 8) und die skizzenhafte Linienführung und Modellierung – beide letztere freilich durch den ausführenden Gelbgießer nicht unbeträchtlich vergrößert!

Wir haben, um unseren Nachweis zu führen, größtenteils auch Werke herangezogen, die erst ins Ende des 15. Jahrhunderts, ja in den Anfang des folgenden gehören – also nicht als Vorstufen des Stils der Lichtentaler Paxtafel gewertet werden können. Das sollen sie auch nicht; sie legen aber die ernste Vermutung sehr nahe, daß unter verschollenen Werken aus dem Kreise des Bernt Notke sich das eine oder andere befunden haben mag, das diese Rolle gespielt hat. Eine persönliche Beziehung zu dem aufstrebenden Lübecker Meister ist bei dem Künstler der Lichtentaler Paxtafel durchaus denkbar⁵⁷.

Aufenthalt Paul Schongauers in Niedersachsen? Freilich, daß ein Schongauer aus Kolmar auf der Wanderschaft seine Schritte gerade in die Gegend von Lübeck gelenkt haben soll, scheint doch eine etwas abenteuerliche Vermutung. Man wird Paul Schongauer schon auf Grund seiner zehnjährigen Ansässigkeit in Leipzig ein Arbeiten als Geselle im näheren Osten Deutschlands schließlich gerne zubilligen, doch von Lübeck dorthin ist eine weite Fahrt, und

⁵⁰) Vgl. Busch, a.a.O. (Bischofskopf aus der Gregorsmesse des Aarhuser Altars, Abb. 90, Christus vom rechten Predellenflügel, Abb. 91, von der Tafel des Kreuztodes, Abb. 75, Johannes d.T., Abb. 81). – Maria vom Revaler Altar, Abb. 100.

⁵¹) Vgl. Busch, a.a.O., Abb. 272/73. Flügel des Kreuzigungsaltars der Jakobikirche zu Lübeck: die hll. Longinus und Thomas.

⁵²) Vgl. auch die beiden Heiligen des Meisters von 1473.

⁵³) Vgl. Paatz, a.a.O., S. 28.

⁵⁴) Paatz, a.a.O., Tafel 99/100.

⁵⁵) Paatz, a.a.O., Tafel 126/27.

⁵⁶) Paatz, a.a.O., Tafel 120–125.

⁵⁷) Johannes Warncke, Die Edelschmiedekunst in Lübeck und ihre Meister, Lübeck 1927; Lübecker Goldschmiede, Nordelbingen, Heide i. H. 1937, Bd. 13, S. 109–138, erwähnt nichts über einen Schongauer.

was soll den jungen Goldschmied gerade nach dem östlichsten Niedersachsen gezogen haben, wo doch am Rhein, in Flandern und in Augsburg, der alten Heimat der Familie, treffliche und gut beschäftigte Meister zur Genüge lebten, bei denen man Arbeit finden und sich weiterausbilden konnte?

Dieser besondere Anlaß jedoch war gerade für einen Paul Schongauer gegeben, denn wir wissen aus dem Geburtsbrief, den der Rat von Augsburg an den zu Lauenburg a. d. Elbe im Jahre 1413 für seinen Großoheim, den Goldschmied Jos Schongauer, gesandt hat, daß dieser sich als Geselle damals dort aufhielt und sich offenbar anschickte, das Bürgerrecht zu erwerben⁵⁸. Es liegt nahe, anzunehmen, daß er in Lauenburg selber oder später wohl auch in einer anderen Stadt Niedersachsens Werkstatt und Familie begründet habe. Was ist natürlicher, als daß der junge Goldschmied diesen Verwandten, oder, wenn er nicht mehr am Leben war, dessen Familie und Werkstatt aufsuchte, dort vielleicht eine Zeitlang Arbeit fand und anschließend auch einen Abstecher nach Lübeck unternahm? Im weiteren Verlauf der Wanderschaft mochte er dann unschwer, von Lübeck zurückgekehrt, elbaufwärts nach Leipzig gelangen, wo er sich als Meister niederließ. Daß die auf der Wanderschaft gewonnenen künstlerischen Eindrücke sich nicht so bald verwischten, liegt auf der Hand, wenn wir bedenken, wie lange z. B. sein Bruder Martin von denen seiner niederländischen Reise zehrt! Gegen diese Eindrücke sind dann offenbar die in Leipzig selbst gewonnenen – soweit wir das heute überhaupt noch feststellen können – nicht angekommen.

Einfluß Martin Schongauers? Ein weiterer Grund, einen Schongauer als Meister der Lichtentaler Paxtafel zu vermuten, liegt vor in der recht nahen Beziehung ihrer Weltenrichtergestalt, wenigstens was die Mantelfaltenmotive betrifft, zu Roger van der Weydens Beauner Altar. Der S-förmige Schwung des rechten Mantelsaums, mit dem dieser über die Knie des Erlösers herabschwebt, ist ein traditionelles Motiv der Miniaturmalerei und findet sich auch ähnlich an den schon erwähnten Grabdenkmälern der Tournaiser Bildhauer. Anders aber steht es mit dem über Knie und Füßen liegenden Gefältel und der radikalen Entblößung der Nabelpartie. Diese letztere weisen nur die Zeichnung des jungen Martin Schongauer⁵⁹ und – bei im übrigen wesentlich veränderter Anordnung des Gewandes – das Breisacher Jüngste Gericht auf. Ist es abwegig, zwischen ihnen und der Lichtentaler Paxtafel eine besondere Beziehung zu unterstellen?

Von den Forderungen, welche wir für eine Zuweisung des Stückes an Paul Schongauer formuliert haben, erfüllt dieses also mindestens zwei. Es ist eine zweifellos hohe Begabung verratende Leistung, sein Stil weist nach dem östlichen Niedersachsen. Ist die Zeichnung Martin Schongauers tatsächlich teilweise Anregerin für die Gestaltung der Weltenrichtergestalt gewesen, so wären auch örtliche Beziehungen zu Martin und Paul Schongauers Wohnsitz Kolmar gegeben. Einfluß der Kunst Jörg Schongauers dagegen ist bei diesem Werk nicht nachzuweisen.

Alles in allem: eine Arbeit von hoher technischer Vollendung, sicher berechneter Wirkung der edlen Materialien und temperamentvoller Formgebung in den figürlichen Teilen, die beim Relief des Jüngsten Gerichts einen starken Gehalt an plastischen Werten aufweisen.

⁵⁸) Von Flechsig, a.a.O., S. 35/36, genau nach dem Augsburger Missivbuch, Bd. I, fol. 3 b, zitiert. Das pommersche Lauenburg dürfte weniger in Frage kommen.

⁵⁹) Vgl. oben Anm. 33.

2. DIE TURMMONSTRANZ DER PFARRKIRCHE ZU TIEFENBRONN⁶⁰

Eines der bedeutendsten Denkmale spätmittelalterlicher Goldschmiedekunst in Südwestdeutschland ist die berühmte Turmmonstranz der Pfarrkirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim. Der Ort, seit 1407 im Besitz der Freiherrn von Gemmingen, wurde Residenz der Linie von Gemmingen-Hagenschieß, die sich bald danach weiter teilte. Das Schloß ist heute verschwunden. Das sehr angesehene Geschlecht entsandte Abkömmlinge bis in die Domkapitel von Köln, Augsburg und Eichstätt, die mehrfach die Bischofswürde erlangten und in der Kirchengeschichte einen ehrenvollen Platz behaupten. Uriel von Gemmingen, Domherr in Worms und Mainz, war 1508–14 Mainzer Erzbischof und Kurfürst, Vorgänger des Albrecht von Brandenburg. Uriels Bruder Georg, ein hervorragender Humanist, Freund Wimpfelings, war 1487/88 Generalvikar zu Speyer, 1491–1497 auch Domdekan in Worms und starb 1511.

Schon im 14. Jahrhundert erfreute sich die «Capella beate Marie virginis ville Dieffenbron» der Gunst des in der Umgegend ansässigen Adels, die das vom Kloster Hirsau erbaute Gotteshaus mit Stiftungen begabte – es besaß nicht weniger als fünf Kaplaneien – und mit Kunstwerken schmückte. Die reichen Einkünfte der Gemmingen taten ein übriges. So kam die Landkirche zu Tiefenbronn in den Besitz einer überraschenden Menge wertvollen Kunstgutes. Die Altäre Lukas Mosers (Magdalenenaltar, 1431) und Hans Schüchlins (Heiligkreuz-Altar, 1469) gehören zu den bedeutendsten Arbeiten des 15. Jahrhunderts in Deutschland; vorzügliche Glasgemälde⁶¹ und – vor allem in jüngster Zeit aufgedeckte⁶² – recht gute Fresken vervollständigen das Gesamtbild einer Kunststätte von eigenartigem Gepräge. Unzweifelhaft haben die über ihre geistlichen Familienmitglieder zu den kirchlichen Zentren unterhaltenen Beziehungen das Urteil der Herren von Gemmingen geschärft, und so kam es zu dieser Ansammlung großer Kunst in einer Landpfarrkirche, die den Besucher staunen macht.

Beschreibung der Monstranz. Die Monstranz (Abb. 10), eine der größten ihrer Art überhaupt, ist ganz in Weißsilber gegossen und stellt einen durchbrochenen gotischen Turmhelm vor, der mit goldgekleideten Heiligenfiguren besetzt ist. Der in mehrfachen sich durchdringenden Plattenschichten gebildete Fuß läßt rechts und links spornartig aus; darüber liegt ein Vierpaß, von dem sich der Stiel in acht gekrümmten Flächen nach oben reckt. Diese Flächen tragen vier gravierte, das Sakrament des Altars symbolisch andeutende Szenen aus dem Alten Testament: vorn Isaaks Opferung, hinten die Mannalese, links Abrahams Begegnung mit Melchisedek, rechts das Passahmahl. Über einem Achtpaßring steigt eine Zone von gleichfalls acht Hohlkehlen zwischen vorgesetzten Rundstäben auf; von diesen ausgehende Vergabelungen tragen

⁶⁰) Literatur über die Kirche und ihre Kunstwerke in Emil Lacroix, Peter Hirschfeld und Wilhelm Paeseler, Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Pforzheim-Land, Karlsruhe 1938, Tiefenbronn, S. 208–250. Beschreibung der Monstranz S. 239/40, Abb. 181–184. – P. Weber, Die gotische Kirche zu Tiefenbronn mit ihren Merkwürdigkeiten, Karlsruhe 1845, S. 17–19, und Tafel 4. – Die gotische Kirche zu Tiefenbronn, Christliche Kunstblätter, Freiburg i. Br. 1863, S. 55f., bes. S. 58/59. – G. Kachel und Marc Rosenberg, Badische Kunst- und Kunstgewerbeausstellung, Karlsruhe 1881, Katalog der Abt. II: Ausstellung von kunstgewerblichen Erzeugnissen der Vergangenheit, Karlsruhe 1881, S. 33/34, Nr. 278. – Marc Rosenberg, Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung zu Karlsruhe, Frankfurt a. M. 1882, Tafel o. N. (vorzügliche Aufnahme!). – Hans Rott, Die Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim und ihre Kunstwerke, in Badische Heimat, Jg. 12, 1925, S. 101–135, bes. S. 101 und 111/112. – Derselbe, Die Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim, Augsburg 1929, S. 11/12, Abb. 8. – Vinzenz Hock, Tiefenbronn, Kirchenführer, München 1937, S. 14, Abb. S. 13. – Mittelalterliche Kunst in Baden, Katalog der Ausstellung in der Staatl. Kunsthalle, Karlsruhe 1949, Nr. 129 (mit Abb.). – Ludwig Moser, Das Rätsel der Tiefenbronner Monstranz. «Baden» II, Heft 2, Karlsruhe 1950.

⁶¹) Um 1400 gestiftet, wie die Wappen zeigen, durch Markgraf Bernhard I. von Baden (1372–1431) und Graf Eberhard III. von Württemberg (1392–1413).

⁶²) Bericht hierüber von Konservator Dr. Lacroix wird in absehbarer Zeit erscheinen.

ein vorgekragtes Achteck aus Halbkreisbogen mit Fialen in den Winkeln. Darüber erhebt sich eine weitere Hohlkehlenzone mit acht Figuren: vorn Maria mit dem Kinde (Abb. 17), hinten die hl. Anna selbdritt, links, mit Bezug auf Matth. 1, 22/23, und 2, 5/6, der Prophet Michäas (Abb. 19) und rechts der Prophet Jesaias (Abb. 18)⁶³; in der Schräge einander gegenüber ferner: links der Muttergottes der hl. Apostel Andreas, rechts der hl. Anna der hl. Bonaventura, links von dieser der hl. Dominikus, zur Rechten Mariä der hl. Thomas von Aquin. Über den Figuren laufen Kielbogen, deren Fialen eine den Bogenspitzen aufliegende Achteckplatte durchstoßen.

Weiter oben läßt der Aufbau der Monstranz etwas nach vorn und hinten aus, wesentlich stärker aber nach beiden Seiten. Unterhalb der gekehrten und von doppelten, sich gegenseitig durchdringenden Rundstäben gerahmten Tragplatte des Monstranzenoberteils hängt reiches Maß- und Astwerk, dazwischen an abwärts gereckten Stäben schweben Schilde mit darauf gravierten Leidenswerkzeugen Christi: vorn Geißelsäule, Kreuz und Lanze, Dornenkrone, hinten Petrus mit Hahn, Judaskuß, Leibrock mit Würfeln, links und rechts unterhalb des Ansatzes der seitlichen Streben zwei pfeilgleich nach vorn schießende, musizierende Engel mit Laute und Fiedel (Abb. 24, 25).

In der Mitte darüber erhebt sich der zylindrische Glasbehälter der Hostie mit der gestielten, von zwei knienden Engeln flankierten Lunula. Zu Füßen seines Sockels lagert vorn das Gotteslamm, umgeben von den prachtvoll durchgebildeten Evangelistensymbolen, links Lukas-Stier und Johannes-Adler, rechts Matthäus-Engel und Markus-Löwe (Abb. 12).

Aus den Baldachinen am Fuße der seitlichen Streben schauen nach links und rechts die Figuren der hll. Stephanus (Abb. 14) und Johannes des Täufers, jener flankiert von den hll. Kirchenvätern Gregor d. Gr. und Augustinus, dieser von Hieronymus und Ambrosius. Auf Halbsäulen stehen in der Höhe der Lunula links Moses und der hl. Laurentius (Abb. 14), rechts David und der hl. Sebastian⁶⁴.

Das Rund oberhalb des Hostienbehälters trägt die höchst illusionistisch gestaltete Gruppe des hl. Abendmahls: in der Tiefe sitzt auf einer Bank der Heiland selbst zwischen Johannes Ev. und Petrus, beiderseits links und rechts an dem sorgfältig mit dem Passahlamm in der Schüssel, Broten, Tellern und Bechern gedeckten Rundtisch, schweigend die übrigen Apostel auf vier weiteren Bänken. Am Boden im Vordergrund sieht man Brotkorb und Weinkanne. Die Decke des Abendmahlraums bildet ein Netzgewölbe mit Hängezapfen (Abb. 10a, 13).

Über der Abendmahlsgruppe steigt aus verschränktem reichem Kiel- und Rundbogenmaßwerk ein großer Mittelbaldachin in vier Stockwerken empor; ihn flankieren die Fialen der beiden Streben des Unterbaues. Vor ihnen stehen abermals zwei Figuren, links die der Kirchenpatronin, der hl. Magdalena, rechts die des Evangelisten Johannes (Abb. 15).

Innerhalb der Maßwerkzone erhebt sich ein durchbrochener Aufbau – in seinem Oberteil umgeben von den hll. Jungfrauen Katharina, Ursula, Barbara und Margareta –, der als Sockel für Maria mit dem Leichnam Christi, eingeschlossen von aufgehenden Rundstäben, dient. Das auch darüber nochmals emporschnellende Türmchen birgt in gleicher Weise auf einer Säule in der Mitte das Bild des Schmerzensmannes (Abb. 16). Zuletzt, in zwei Absätzen, folgt die kreuzblumenbekrönte Spitze.

Besonders erwähnt zu werden verdient die durch reichlich angewandtes Gold bewirkte Farbigeit der Erscheinung: golden sind außer den Gewändern der Figuren die Haare der Jugendlichen unter ihnen, die Umsäumungen des Hostienbehälters, die Lunula und ihre Stütze; vom Abendmahl die Bänke, der Brotkorb, das Passahlamm, Brote, Tellerplatten und Becher der Apostel, allgemein Kreuze, Stäbe und Attribute, Messerhefte. Silbernen aber sind: Weinkanne, Schüssel des

⁶³) Vgl. Jes. 7, 14 und Mich. 5, 1. – Vgl. ferner zur Darstellung des beturbanten und des barhäuptigen Propheten die Anbetung der Könige auf dem Madrider Marienalter des Dirk Bouts. Abbildung bei Schöne, a. a. O., Tafel 5.

⁶⁴) Die üblichen ideellen Beziehungen laufen an der gesamten Monstranz übers Kreuz, hier also diagonal.

Passahlamms sowie vier Teller beim Abendmahl, das Fähnlein des Gotteslamms, der Rost des hl. Laurentius, das Schwert der hl. Katharina.

Die Höhe der weder Beschau noch Meistermarke aufweisenden Monstranz beträgt 1,105 m. Sie ist 1859 durch Stadler in Freiburg i. Br. restauriert worden. Einige Fialenspitzen und Maßwerkteilchen fehlen.

Als Stifter nennt eine örtliche Überlieferung den Bischof von Eichstätt, Johann Konrad von Gemmingen (1595–1612). Sie zu bestätigen verbieten die stilistischen Formen, die erst den Beginn von Renaissanceeinwirkung erkennen lassen. Sie wird auch ausgeschlossen durch das rein gotische Gepräge des gerade für diese Monstranz aus Sandstein gehauenen Behälters im Chor der Kirche. Wir werden auf das Stifterproblem mit anderem weiter unten zu sprechen kommen.

Der hohe künstlerische Wert der Monstranz ist wohl – trotz entgegenstehender ästhetischer Moden – immer gewürdigt worden. Ein Zeugnis ihrer Schätzung liefert so der Bericht der bischöflich speyerischen Visitationskommission vom 2. September 1483⁶⁵, in dem die einschlägige Stelle auf Deutsch lautet:

«... Von den beiden Sakramentshäuschen befindet sich eines in der Chorwand, ein zweites davor, höchst kunstfertig aus Stein gehauen, dient ausschließlich zur Aufnahme der großen Monstranz, die bei fast 4 Schuh Länge und 18 Pfund Silberschwere ein gar prächtiges Kunstwerk und die allergrößte im ganzen Speyerer Bistum ist, mit nicht weniger als 40 silbervergoldeten gegossenen Figuren⁶⁶ geziert, von sonstigem Schmuck ganz abgesehen.»

Stilverwandtschaften. Wer ist nun der Meister dieser überragenden Arbeit, die auf den ersten Blick – und nach bisherigen Anschauungen – völlig isoliert in ihrer Gegend steht? Zu seiner wenigstens annähernden Ermittlung bleiben uns nur die Mittel der Stilanalyse und -vergleichung.

Faßt man die verschiedenen Figurengruppen einmal genauer ins Auge, so fallen gewisse Unterschiede auf. Zunächst vermerkt man den größten Kontrast zwischen den gravierten Szenen am Fuß und der plastischen Ausstattung. Was wir in den ersteren sehen, erinnert bereits an den Stil des jungen Hans Baldung: es sind ausgesprochene Renaissancetypen. Der Strich der Gravierung ist leicht, im Umriß bestimmt, in der Schattierung und Modellierung auffallend zart, die Charakterisierung der Personen verrät Geist; man vergleiche z. B. die differenzierte Tätigkeit bei der Manalese (Abb. 20) und die Verschiedenheit des Mienenspiels bei dieser, die bedeutenden Köpfe der Teilnehmer am Passahmahl! Hier muß nach einer unmittelbar zeitgenössischen Vorlage gearbeitet worden sein.

Größte Aufmerksamkeit verdienen die Gestalten des untersten Figurenkranzes. Sie besitzen ungewöhnlich starken Gehalt an plastischer Kraft. Die Selbständigkeit der einzelnen Figur geht erheblich über das im Süden Deutschlands Gewohnte hinaus, wo lineare Züge die Einzelgestalten auf eine gegenseitige Ergänzung zur Gesamtwirkung abstimmen. Manche, besonders der prachtvolle hl. Thomas von Aquin, muten so denkmalhaft an, daß man sie sich unwillkürlich in natürlicher Größe vorstellen möchte. Abgesehen von der – bei dem gegebenen Format notwendigerweise mit knappsten Mitteln erzielten – Charakteristik der Köpfe, beruht diese monumentale Wirkung vor allem auf der ruhigen Geschlossenheit des Umrisses.

Niedersächsische Einflüsse. Hier mag, wie bei der Lichtentaler Paxtafel, wieder an norddeutsche Beispiele erinnert werden. Man vergleiche den hl. Thomas etwa mit Bernt Notkes hl. Ansgar (Abb. 27)⁶⁷ aus der St.-Petri-Kirche in Hamburg, und man wird das gleiche Insichbeharren der Gestalt, die ruhige Gebärde, die schweigende Energie der Gesichtszüge als verwandt empfinden. Im selben Maß gilt dies auch von dem hl. Dominikus. Doch wäre es verkehrt, sich

⁶⁵) Karlsruhe, Generallandesarchiv, Prot. Samml. Nr. 11265 III, fol. 37f. Zitiert und übersetzt bei Hans Rott, Badische Heimat, Jg. 12, S. 101.

⁶⁶) Mit den Evangelistensymbolen sind es 50.

⁶⁷) Von Paatz, Bernt Notke, Katalog 21, um 1482/83 angesetzt.

nur an den einen Lübecker Meister zu halten. Ebenso darf man an den in Temperament und Ausdruck so verschiedenen Bildhauer erinnern, dem wir eine Anzahl der schönsten Marienstatuen Deutschlands im ausgehenden Mittelalter verdanken, an den «Meister der lübeckischen Steinmadonnen»⁶⁸. Auch sein hl. Antonius in der Marienkirche zu Lübeck zeigt, wenngleich in stillerer und verhaltenerer Art, den geschlossenen Umriß, die großflächige Behandlung des Gewandes, welche beide die Bedeutung des Hauptes unterstreichen, das bei Notke Willenskraft und Verstandesschärfe, hier aber Würde und weise Gelassenheit verkündet.

In verwickeltere Fragen hinein führt uns die Figur der Muttergottes. Sie ist eine kräftige, doch majestätische Erscheinung mit breitflutendem Haar, die bereits an die Marien eines Baldung und Dürer denken läßt. Im übrigen ist sie aber mit Bestimmtheit von einem älteren Typus abzuleiten. Charakteristisch ist für diesen außer den Gewandmotiven vor allem Lage und Beinstellung des Kindes, das bald nackt, bald bekleidet vom linken oder rechten Arm der Mutter gehalten wird, während die Füße der entweder im Winkel gegeneinandergestemmt oder übereinandergelegten Beinchen von der freien Hand gestützt werden. Eine ganz oder fast waagrechte Lage des Kindes herrscht vor. Das Motiv der gegeneinandergestemmt Füßchen ist zwar von dem der gekreuzten Unterschenkel wohl zu unterscheiden – jenes ist eine nur etwas stärker ausgeprägte, aber bereits der altchristlichen Kunst bekannte Haltung, die durch byzantinische Muttergottestypen nach West- und Mitteleuropa kam⁶⁹, dieses westeuropäisches Sondergut⁷⁰, das aber am Jesuskinde, wie es scheint, erstmals in Niederdeutschland ausgebildet oder doch mit ausnehmender Zähigkeit festgehalten worden ist⁷¹. Wurde ihm hier die Bedeutung richterlichen Sitzens gegeben, das dem Herrscher auf seinem Throne zukommt? Das läge durchaus in der Denkweise des hohen Mittelalters. Mit deren allmählicher Auflösung nähern sich dann die beiden Motive einander und bekommen genrehaft-intimen Charakter⁷².

Bereits der Meister der Lübecker Darssow-Muttergottes⁷³ – seine Herkunft aus Westfalen wird vermutet – bringt einen verwandten Typus. Doch stemmen sich die Füßchen des Kindes nicht gegeneinander, ganz zu schweigen von der Andersartigkeit der Gewandmotive. Näher kommen diese – doch gegensinnig – schon beim Hauptwerk des «Meisters der lübeckischen Steinmadonnen», der Maria des Lübecker Doms (um 1460), wenn man von der Entwicklung des großen mittleren Faltensturzes absieht und die aufrechte Haltung des – hier schon älteren – Kindes in Kauf nimmt, das hier auch auf der linken Hüfte der Mutter sitzt. Mit der Rechten dagegen stützt das Kind, das mit gekreuzten Beinchen quer vor ihrer Brust liegt, eine Muttergottes aus Messing (um 1440–50, Abb. 26), die das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe im Handel erworben hat⁷⁴. Nicht ohne Anklänge an unseren Marientyp sind ferner Bernt Notkes Mondsichel-

⁶⁸) Vgl. Paatz, Der Meister der Lübeckischen Steinmadonnen. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1926, Bd. 27, S. 168–183. Abbildung auch bei C. G. Heise, Lübecker Plastik, Bonn 1926, Tafel 44.

⁶⁹) Vgl. das Elfenbeinrelief der ehemaligen Sammlung Stroganov, früher in Rom, heute in Cleveland, Museum of fine Arts, 10. Jahrhundert, 3. Viertel, in Adolph Goldschmidt und Kurt Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10. bis 13. Jahrhunderts, Berlin 1930–34, Bd. II, S. 49, Tafel XXXII. Abb. 79; auch Heinrich Glück, Die christliche Kunst des Ostens, Berlin 1923, Tafel 64.

⁷⁰) Vgl. die weiblichen Sitzfiguren mit den Tierkreiszeichen im Schoße. Toulouse, Museum (aus St. Sernin), Anfang 12. Jahrhundert, in Julius Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters II, Wildpark/Potsdam 1930, S. 188, Abb. 172.

⁷¹) Vgl. die romanische Muttergottes aus Helmern, Pfarrei Fölsen bei Warburg, 12. Jahrhundert, 2. Hälfte, in Nikolaus Rodenkirchen und Gerhard Pfeiffer, Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Warburg, Münster 1939, Abbildung S. 138. – Die gekreuzten Beine des Kindes auch bei rheinischen Figuren. Vgl. Hermann Schweizer, Die Skulpturensammlung des Städtischen Suermondt-Museums zu Aachen, Aachen 1910, Tafel I. Muttergottesstatue. Rheinisch, 13. Jahrhundert.

⁷²) Beispiele für diesen Übergang: Westfälische Muttergottes des Schnütgenmuseums in Köln, 13. Jahrhundert, Mitte, in Fritz Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, Berlin 1912, Tafel 24, Abb. 3. – Verwandt die gleichzeitige Maria aus Wolkwitz (Vorpommern). Alfred Erhardt und Hans Wentzel, Niederdeutsche Madonnen, Hamburg 1940, Taf. 19.

⁷³) Vgl. Carl Georg Heise, a.a.O., Tafel 18/19.

⁷⁴) Vgl. A. Erhardt und A. Wentzel, a.a.O., S. XXV, Tafel 63.

madonna im Rigaer Kongreßhaus, die sogenannte «Docke»⁷⁵, und die Muttergottes des «Imperialissima-Meisters» vom Mittelschrein des Rese-Triptychons im St.-Annen-Museum zu Lübeck⁷⁶. Sehen wir vom Kinde ab, so wäre auch entschieden hinzuweisen auf die Muttergottes des bronzenen Sakramentshauses der Marienkirche zu Lübeck⁷⁷, nebst deren den frühen Arbeiten Bernt Notkes nahestehendes Modell im dortigen St.-Annen-Museum⁷⁸.

Niederrheinische Einflüsse. Wir wollen aber nicht verhehlen, daß man diese Dinge auch anders sehen kann. Es gibt nämlich noch eine zweite Gruppe von Muttergottesstatuen, zu der die Maria der Tiefenbronner Monstranz in naher, vielleicht sogar näherer Verwandtschaft steht. Sie findet sich am Mittel- und Niederrhein und in Oberhessen. An ihrer Spitze steht die Muttergottes der ehemaligen Augustinerkloster-Kirche zu Hirzenhain, ein Werk des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuene⁷⁹ (Abb. 28). Sie ist wohl noch vor Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden. Auf den ersten Blick fällt hier die fast identische Haltung und Auffassung des Kindes ins Auge; das Faltenwerk des Gewandes freilich, wenn auch nicht ohne Anklänge, ist der Stilstufe entsprechend schlaffer und weicher, die Gesamtwirkung der Figur zarter und empfindsamer. Ihr steht nahe eine mehr als zwei Jahrzehnte jüngere Haus-Muttergottes, die des «Steinernen Hauses» in Frankfurt a. M. Doch gehört sie bereits zur Nachfolge Kuenes, wie dieser auch seinerseits den Typus nicht geschaffen, sondern von seinem Vorgänger, dem Meister des Frankfurter Marienschlafaltars, übernommen hat⁸⁰. In Köln zeigen eine ähnliche Weiterentwicklung die Muttergottes vom Grabmal des Konrad Kuene im Dom, die um 1470 entstanden sein muß, und eine Maria auf der Mondsichel in St. Aposteln, die um wenig später zu datieren sein dürfte.

Hier taucht, da es sich um eine Kölner Werkstatt handelt, nun die Frage auf, ob der Meister der Tiefenbronner Monstranz nicht seine unzweifelhaft niederdeutschen Anregungen eher aus dem Kölnischen empfangen habe als aus Niedersachsen.

Dafür scheinen auch noch andere Momente zu sprechen. Man vergleiche z. B. die Figur des Propheten Jesaias – mit Turban – an der Monstranz und Konrad Kuenes Statue des Papstes Cornelius (Abb. 29) in der Stiftskirche zu Cornelimünster bei Aachen, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts anzusetzen ist – beide stimmen in Haltung und Gewandung bis auf unbedeutende Abweichungen völlig überein. Dieselben Motive wiederholen sich an der Monstranz bei der Figur des hl. Kirchenvaters und Papstes Gregor d. Gr.

Auch der Matthäusengel von den Evangelistensymbolen der Monstranz mit seinem ersten Antlitz, den lang herabgebogenen Flügeln und der mehr sitzenden als knienden Haltung gleicht weniger dem des Schongauerschen Stiches B. 73/L. 72 oder dem wappenhaltenden B. 96/L. 95, als dem rechten Schildträger (Abb. 30) vom Domgrabmal des Kurfürsten und Erzbischofs Dietrich Grafen von Moers (1414–63) in Köln, der gegen Ende seiner langen Regierung Konrad Kuene mit dessen Errichtung beauftragt hatte (Abb. 32)⁸¹. Vielleicht ist es sogar erlaubt, in der

⁷⁵) Vgl. Paatz, Bernt Notke und sein Kreis, Tafel 71, Kat. 21; um 1488.

⁷⁶) 1499. Ebenda Kat. 55.

⁷⁷) Vgl. Erhardt und Wentzel, a. a. O., S. XXIX, Tafel 50. Um 1476–79. Von Nikolaus Rughese und Nikolaus Grude.

⁷⁸) Vgl. Walter Paatz, Die Lübeckische Bronzeproduktion des 15. und 16. Jahrhunderts. Repertorium für Kunstwissenschaft, Berlin und Stuttgart 1930, Bd. LI, S. 67–92. – Derselbe, Bernt Notke, S. 44–50. – Heise, a. a. O., S. 9, Tafel 42.

⁷⁹) Vgl. Gustav André, Konrad Kuene und der Meister des Frankfurter Marienschlafaltars. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg a. d. L. 1938/39, Bd. XI/XII, S. 159–280. – Heinrich Appel, Die Bildwerke des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuene (†1469). Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Frankfurt a. M. 1938, Bd. X, S. 91–131.

⁸⁰) Vgl. dessen Muttergottes von der Pfarrkirche zu Königstein i. T. André, a. a. O., S. 183, Abb. 14 (hier kreuzt das Kind die Unterschenkel). Die Frankfurter Statue ebenda, S. 253, Abb. 112. Nahestehend S. 188, Abb. 24, Muttergottes aus Köln, St. Maria im Kapitol.

⁸¹) Vgl. Paul Clemen, Heinrich Neu und Fritz Witte, Der Dom zu Köln. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Düsseldorf 1937, Bd. 6, III. Abt., S. 268–270. – André, a. a. O., S. 221 ff. – Appel, a. a. O. – Das Grabmal war 1460 fertiggestellt.

eigenartig friesähnlichen Anordnung der Symbole auf der Monstranz zu beiden Seiten des Gotteslamms den Reflex einer Erinnerung an die verwandte Komposition des Moers-Grabmals zu erblicken.

Nicht weniger überrascht es, daß auch für die beiden vom Oberteil der Tiefenbronner Monstranz herabhängenden Musikantenengel – die ja ganz offensichtlich Konsolenfiguren zu Vorbildern gehabt haben müssen – sich Entsprechungen in der kölnischen Plastik aus den Anfängen der Regierungszeit des Dietrich von Moers finden. Es handelt sich um zwei Engel (Abb. 22, 23) von den Konsolen der ersten Chorpfeiler in St. Andreas, die ins Ende des zweiten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts zu setzen sind. Naturgemäß sind die stilistischen Übereinstimmungen hier denkbar gering und eine Entlehnung könnte sich nur auf die Motive beziehen. Immerhin stehen sie, was diese betrifft und soweit das Material überblickt werden kann⁸², den Engeln der Monstranz am nächsten.

So wichtig für unsern Zweck nun diese rheinischen Beziehungen sein mögen, so wenig wird man sie gegen die Zusammenhänge mit Lübeck und Niedersachsen ausspielen dürfen. Es scheinen nämlich nicht nur von Brabant und Flandern, sondern auch von Köln aus mancherlei Wege Künstler wie Kunstwerke dorthin geführt zu haben. Da ist z. B. anzumerken, daß die Muttergottes auf der Mondsichel aus St. Aposteln in Köln mit der schon erwähnten «Docke» des Rigaer Kongreßhauses von Bernt Notke⁸³ stärkste Ähnlichkeit aufweist, ebenso wie ihr Kopf- und Gesichtstypus an die vornehme hl. Ursula der gleichnamigen Kölner Kirche⁸⁴ – gleich der Maria von St. Aposteln, aus der schon selbständig gewordenen Nachfolge Konrad Kuenes stammend – aufs lebhafteste anklingt. Paatz⁸⁵ hat den gewaltigen Aufbau von Notkes Triumphkreuz im Dom zu Lübeck unmittelbar an niederländische Vorbilder angeschlossen. Das mag seine Richtigkeit haben; man vergleiche aber auch einmal das silberne Vortragkreuz von St. Columba in Köln⁸⁶ aus der ersten Jahrhunderthälfte mit dem Werke des Lübecker Künstlers, und man wird hier schon in dessen Frühzeit Berührungsmöglichkeiten feststellen, wie sie die späteren Werke fast gewiß machen, so daß die Beantwortung der Frage: «Niedersachsen oder Rheinland» sich recht schwierig zu gestalten droht.

Zu allem Überfluß aber kommt der von uns beschriebene Typus der Muttergottes auch in den nördlichen Niederlanden vor – wir kennen eine entsprechende Figur aus Utrecht⁸⁷ – und da, wie André ausführt⁸⁸, der Ursprung der Schule, die er vertritt und der Meister wie Konrad Kuene und der Schöpfer des Mariaschlafaltars entstammen, in Westfalen zu suchen ist, ist nicht leicht zu entscheiden, wo im einzelnen Fall ein Künstler wie der Verfertiger der Tiefenbronner Monstranz seine Anregung empfangen habe.

Aber es bedarf dessen noch nicht einmal sonderlich, da er als wandernder Geselle, wenn er vom Elsaß her aus den von uns angeführten Gründen das östliche Niedersachsen erreichen wollte, mit größter Wahrscheinlichkeit nicht den beschwerlichen und bei seiner Länge auch gefährlichen Landweg eingeschlagen haben wird, sondern der Wasserstraße rheinabwärts, dann über die Nordsee nach Hamburg und von dort elbaufwärts sich bedient haben dürfte. So wäre es dann nur zu leicht erklärlich, wenn sich an der Tiefenbronner Monstranz niederrheinische und niedersächsische Motive verschmelzen – zumal wenn ihr Meister für seine Wanderschaft einen Weg gewählt hat,

⁸²) Vgl. hierüber besonders Georg Troescher, Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst, Frankfurt a. M. 1940, S. 166.

⁸³) Vgl. Anm. 75.

⁸⁴) Vgl. André, a. a. O., S. 256–258, Abb. 118.

⁸⁵) A. a. O., S. 52/53.

⁸⁶) Vgl. Wilh. Ewald und Hugo Rahtgens, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. St. Alban, St. Andreas usw. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Düsseldorf 1916, Bd. VI, 4. Abt., Tafel XVII.

⁸⁷) Vgl. André, a. a. O., S. 183, Abb. 15.

⁸⁸) Vgl. André, a. a. O., S. 192/93. – Werner Meyer-Barkhausen, Die Corbacher Dreikönigsgruppe und ihr Kreis. Hessenkunst, Jg. 23, Marburg a. d. L. 1929, S. 18 ff.

der für den Hansischen Handel wie für die Verbreitung künstlerischer Einflüsse bis zu einem gewissen Grade üblich war.

Die Abendmahlsgruppe. Daß aber der Hauptakzent dennoch auf seinem längeren Aufenthalt im östlichen Niedersachsen wie in Lübeck liegen müsse, beweist uns die größte Figurengruppe der Monstranz – das Abendmahl. Die dreizehn um einen runden Tisch versammelten Gestalten sind sehr ausgeprägt charakterisiert. Im Antlitz des Heilandes lebt noch etwas von dem Ungestüm, welches den Weltenrichter der Lichtentaler Paxtafel beseelt, doch verwandelt in das Pathos des Leidens. Die Apostel schweigen. Mag man beim Anblick der Gruppe zunächst an entsprechende Darstellungen niederländischer Schnitzelaltäre denken, wie etwa das Retabel des Claudio de Villa im Musée du Cinquantenaire zu Brüssel⁸⁹, so wird das Virtuosenhafte und Guckkastenmäßige, das diesen plastischen Szenerien meist eignet, durch die eigentümliche Starre, die über diesen Menschen liegt, fast völlig aufgehoben. Aus ihr spricht ein primitiver, bäuerlicher Ernst, der den niederländischen Schnitzern fehlt. Woher hat der Meister diese merkwürdige Schwere in der Behandlung des Themas?

Wir finden die Antwort auf unsere Frage diesmal nicht in Lübeck, obwohl es unter seinen Plastikern, selbst den Mitarbeitern Bernt Notkes, schließlich den einen oder andern gibt, der diesen Ton einfältiger Schlichtheit hätte treffen können. Wir finden sie diesmal bei dem Hamburger Maler Hans Bornemann († um 1473), der vorher in Lüneburg tätig gewesen war⁹⁰. Sein um 1447 erstellter Altar (Abb. 31) des Klosters Heiligental daselbst enthält eine Abendmahlstafel, deren Gestalten in Haltung und Kostüm die auffallendste Verwandtschaft mit denen der Tiefenbronner Monstranz aufweisen. Trotz mancher Änderungen im Szenischen, die vor allem die Isolierung der einzelnen Apostel voneinander steigern und so deren Verbundenheit allein durch das Geheimnis des Vorganges betonen, trotz der stärkeren Individualisierung der Köpfe, trotz der Jahrzehnte, welche die Werke des Malers und des Goldschmiedes voneinander trennen, muß eine stilistische Beziehung zwischen den beiden Werken angenommen werden.

Gerade das «provinzielle» Gepräge von Bornemanns Kunst, deren epische Kraft der Schilderung Busch mit Recht hervorhebt, macht es unwahrscheinlich, daß das Tiefenbronner Abendmahl aus einer anderen Gegend, am allerwenigsten aus einem der deutschen oder niederländischen Kulturzentren angeregt worden wäre. Es sei denn über ein vermittelndes Zwischenglied, etwa ein solches aus dem Bereich der Plastik, und vielleicht sogar ein solches aus Lübeck. Die starke Isolierung nebeneinandergestellter Individualitäten fällt ja z. B. auch bei Bernt Notkes Messe des hl. Gregor⁹¹ überaus stark ins Auge und die psychologische Unterscheidung dieser Einzelcharaktere ist hier schon ungemein gesteigert. Freilich ist deren Isolierung als solche landschaftliches Merkmal⁹² und die Entstehungszeit des letztgenannten Werkes sehr umstritten. Aber gleich der Lübecker Plastik um 1460, wie sie etwa der Marienod der Rigaer Großen Gilde⁹³ mit einer der unseren ähnlichen Apostelversammlung repräsentiert, könnte auf gleicher Stilstufe auch die der Nachbarschaft ein solches Zwischenglied hervorgebracht haben.

Oberrheinische Einflüsse. Schon oben, als wir die gravierten Szenen am Fuß der Monstranz erwähnten, hatten wir Gelegenheit, auf deren Beziehungen zur Kunst des jungen Baldung hinzuweisen, was auf die Entstehung des Werkes im Raume Freiburg–Breisach–Kolmar etwa um 1512–17 deuten würde. Dem Kunstkreis dieses Raumes entstammen im wesentlichen auch die Vorbilder der

⁸⁹) Vgl. Paatz, a.a.O., Texttafel IIa.

⁹⁰) Vgl. Harald Busch, Meister des Nordens. Die altniederdeutsche Malerei 1450–1550, Hamburg 1940, S. 32–34, Tafel 141–151. – Helmuth Reinecke, Der Maler Hans Bornemann, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1938, Bd. V, S. 204–217.

⁹¹) Vgl. Paatz, a.a.O., S. 195–205, Kat. 48, S. 341/42, Tafel 128–135. Hier um 1504 datiert. – Busch, a.a.O., S. 88–90, 153–157, Abb. 44–50, nimmt mit Roosval Entstehung um 1470–80 an.

⁹²) Verhältnismäßig stark ist die Isolierung auch auf dem Abendmahl des Dirk Bouts in Löwen.

⁹³) Vgl. Paatz, a.a.O., Texttafel Ib.

Figuren beiderseits und oberhalb des Hostienbehälters. Hierbei ist selbstverständlich, wie ja schon am Beispiel Hans Baldungs wie an dem der Betrauung Niklas Hagenauers mit dem Schnitzwerk des Isenheimer Altars ersichtlich, die Kreuzung mit Straßburger Einflüssen in Rechnung zu stellen.

So wiederholt der hl. Johannes Ev. Motive, die wir vorher bei dem gleichen Heiligen des Hochaltars der Prämonstratenser Propsteikirche zu Lautenbach⁹⁴, gleichzeitig auf einem Scheibenriß Baldungs, den hl. Johannes den Täufer darstellend⁹⁵ – charakteristisch in allen diesen Beispielen die starr senkrechte Grenze des Umrisses links – und um rund ein Jahrzehnt später an den Statuen der beiden genannten Heiligen von der Hand des Meisters H. L. im Nürnberger Germanischen Museum⁹⁶ finden, so ist der hl. Stephanus – abgesehen von einer gewissen Ähnlichkeit mit Martin Schongauers Stich B. 49, L. 66 – in Haltung und Ausdruck einem Heiligen des Deutschen Museums in Berlin verwandt, dessen Kopf wieder das Vorbild für den des hl. Johannes des Täufers gegenüber abgegeben haben könnte⁹⁷. Die vier weiblichen Heiligen um den Sockel der Marienklage, die hll. Katharina, Ursula, Barbara und Margareta haben ihre Entsprechungen ungefähr in Bildwerken aus Kenzingen und vom Altar der Margaretenkapelle in Muggensturm⁹⁸. Die Marienklage selbst gleicht in wesentlichen Zügen jener im Schreine des Lautenbacher linken Seitenaltars⁹⁹, während der Schmerzensmann mit seiner prallen Muskulatur im obersten Baldachingehäuse der Monstranz entschieden weniger dem des Lautenbacher Hochaltars¹⁰⁰ als der Christusfigur des Hans Wydyz aus der Bekrönung des Dreikönigsaltars im Freiburger Münster¹⁰¹ ähnelt und zweifellos von dieser abzuleiten ist.

Obwohl nun die Gestalten Christi, Mariens, der Apostel, Heiligen und Engel offensichtlich nach zum Teil sehr verschiedenen Vorbildern gearbeitet sind, scheinen sie alle der Hand des Meisters selbst zu entstammen, da sie fast durchweg dieselben etwas gedrungenen Körper und die bei den größeren unter ihnen recht energisch durchgebildeten Köpfe zeigen. Eine Ausnahme jedoch wäre denkbar: die Engelsgruppe mit der Lunula zeigt den andern gegenüber eine Zartheit und Vergeistigung, daß man sie für das Werk eines – allerdings ebenbürtigen – Mitarbeiters halten könnte. Ihr Lyrismus, so sehr er dieser Stelle angepaßt ist, fällt in der andersartigen Umgebung auf.

All dieses Volk der Figuren belebt in bunter Folge einen architektonischen Aufbau, dessen Reichtum, Klarheit und Folgerichtigkeit zu rühmen kein Wort zu viel ist. Ihm gelingt das Wunder, all diese Motive von zum Teil so verschiedener Herkunft zu einer Gesamtwirkung von größter Einheitlichkeit und Majestät zusammenzufassen.

Einfluß des Bruders Jörg Schongauer. Indes hat diese silberne Architektur bereits eine mehrere Jahrzehnte alte und für uns sehr aufschlußreiche Überlieferung. An ihrem Beginn steht ein Stich des Meisters E. S. (Abb. 11), der größte, der aus seinen Händen kam, und der in einem einzigen dreiteiligen, zu drei Vierteln erhaltenen Abdruck 1908 in das Berliner Kupferstichkabinett gelangt ist (L. 306)¹⁰². Der Stich ist unmittelbar eine Vorlage für den Goldschmied,

⁹⁴) Vgl. Otto Schmitt, *Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter*, Freiburg 1924, S. 7, Tafel 49.

⁹⁵) Vgl. Helmut Perseke, *Hans Baldungs Schaffen in Freiburg*, Freiburg i. Br. 1941, Abb. 39.

⁹⁶) Vgl. Schmitt, a. a. O., S. 16, Tafel 134. Nach 1526.

⁹⁷) Derselbe, a. a. O., S. 9, Tafel 71 b. – Der Figur des Täufers verwandt die Statue Kaiser Heinrichs II., an der Pfalz zu Basel (um 1515). Vgl. C. H. Baer, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Basel 1932, Bd. I, S. 199, Abb. 129 und Tafel 12 nach S. 200.

⁹⁸) Derselbe, a. a. O., S. 9, Tafel 71, 6 (Kenzingen), Tafel 94a und 95 (Muggensturm). Um 1500–20.

⁹⁹) Vgl. Max Wingenroth, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Offenburg. Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden*, Tübingen 1908, Bd. 7. Vor Seite 197, Abb. 118. – Der Typus findet sich aber bis in die Schweiz; vgl. Ilse Futterer, *Beiträge zum Werk des spätgotischen Bildschnitzers Hans Geiler in Freiburg i. Ü.*, *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, N. F., Zürich 1926, Bd. XXVIII, S. 164–172, Tafel XXa, b. Er ist auch sonst häufig.

¹⁰⁰) Vgl. Schmitt, a. a. O., S. 7, Tafel 50b.

¹⁰¹) Dasselbe, a. a. O., S. 12–14, Tafel 104. Signiert und datiert 1505.

¹⁰²) Vgl. Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, Wien 1908ff., Bd. II, S. 378–380, Tafel 78, Nr. 172. – J. Springer, *Der größte Stich des Meisters E. S.*, *Amtliche Berichte der Kgl. Kunstsammlungen*, Jg. 30, Berlin 1908/09, Sp. 13/14.

mit Ausnahme des Schmerzensmannes zwischen dem Gestänge des oberen Baldachins in seinem figürlichen Teil nur andeutend gehalten.

Diesen Stich hat Jörg Schongauer den Entwürfen für die Architektur der großen Monstranz in der Stadtkirche zu Pruntrut (Abb. 33) – die Figuren entstammen, wie der Vertrag der Pruntruter Bürgerschaft mit dem Meister aus dem Jahr 1487 besagt, deren von Hans Rutenzweig zehn Jahre vorher gearbeiteter und durch Diebe zertrümmerter Vorgängerin – und teilweise auch der Anfang der 1490er Jahre für Basel angefertigten Münch-Monstranz (Abb. 34) zugrunde gelegt¹⁰³. Eine weitere Monstranz dieser Art, mit der wir uns noch beschäftigen werden, besitzt die katholische Stadtkirche zu Baden im Aargau. Die Verwandtschaft nun der Tiefenbronner Monstranz nicht nur in den Einzelheiten des Aufbaus mit den beiden genannten Werken des Jörg Schongauer, sondern auch in den vollendeten Maßverhältnissen, macht es natürlich undenkbar, in der ersteren eine «Schularbeit» aus der Werkstatt dieses Meisters zu erblicken; andererseits unterscheidet sich die Auffassung der figürlichen Elemente so charakteristisch von jener Jörgs, daß sich die Zuschreibung an einen gleichwertigen Mitarbeiter nicht umgehen läßt. Als solcher kommt in erster Linie sein Bruder Paul Schongauer in Betracht, von dem wir wissen, daß er 1489 in Basel als «Goldschmiedknecht» – doch wohl in der Werkstatt des seit mehreren Jahren dort als Meister ansässigen älteren Jörg – tätig gewesen ist.

Einfluß der Schule des jungen Baldung. Zum Abschluß unserer, wenn auch nicht erschöpfenden, so doch die u. E. wichtigsten Punkte behandelnden stilkritischen Untersuchung der Tiefenbronner Monstranz müssen wir auf die Verwandtschaft ihrer Fußgravierungen mit dem Stil des jungen, das heißt etwa 26–27jährigen Hans Baldung zurückkommen. Dieser hatte ja 1512 seinen Wohnsitz von Straßburg nach Freiburg i. Br. verlegt, nachdem ihm von den dortigen Münsterbaupflegern der neue Hochaltar in Auftrag gegeben worden war. Bis zum Jahre 1517 entfaltete er dort eine rege Tätigkeit, die sich auch in zahlreichen Werken des Kunstgewerbes niedergeschlagen hat¹⁰⁴.

Da nun die Monstranz in ihren plastischen Teilen überwiegend spätgotisches Gepräge zeigt – nicht zu reden von der Architektur – und diese Fußgravierungen entschieden Renaissancestil verraten, ist anzunehmen, daß sie nicht allzu lange nach dem Beginn von Baldungs Freiburger Aufenthalt anzusetzen sind, das hieße also, daß die Monstranz etwa in den Jahren 1512/13 entstanden sein müßte.

Hat nun Baldung selbst die Vorlagen für die Gravierungen der Tiefenbronner Monstranz entworfen? Das zu behaupten scheint uns doch zu gewagt, weil erstens die technische Umsetzung in die Sprache der Gravierung durch den Goldschmied – die dem Charakter der flackernden Genialität des Malers wenig gemäß war – einen spürbaren Abstand zur Handschrift des Entwurfs verursacht, zweitens aber, weil uns zwei Wesenszüge Baldungscher Komposition zu fehlen scheinen. Es sind dies die sehr starke Beziehung des figürlichen Elementes zum Rahmen und, wo dies die Szene einigermaßen erlaubt, die meist erhebliche Entwicklung des Bildraumes in die Tiefe durch Andeutungen von Landschaft u. dgl. Es scheint sich also mehr um Entwürfe eines Mitglieds der Werkstatt Hans Baldungs zu handeln, das sich selbständig gemacht hatte.

Nun kennen wir einen solchen – recht tüchtigen – Meister, der in dem von uns umschriebenen Raume tätig gewesen ist: den Maler der Tafeln des Weisweiler Altars (Abb. 35–37). Dieses auch durch seine plastischen Bildwerke bedeutsame Stück oberrheinischer Mal- und Schnitzkunst befindet sich heute im Badischen Landesmuseum zu Karlsruhe und stammt aus der evangelischen Kirche des Dorfes Weisweil nördlich des Kaiserstuhls¹⁰⁵. Es ist im Katalog um 1515 datiert

¹⁰³) Vgl. Anm. 2: H. Reinhardt und A. Rais, a.a.O. – Rudolf F. Burckhardt, Der Basler Münsterschatz. Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Basel 1933, Bd. II, S. 267–278.

¹⁰⁴) Hierüber vgl. die sehr eingehenden Studien von Perseke, a.a.O.

¹⁰⁵) Vgl. Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums: Arthur v. Schneider, Die plastischen Bildwerke, Karlsruhe 1938, S. 40–42, Nr. 131, Tafeln 61/62. Dasselbst auch weitere Literatur.

und wird uns im weiteren Verlauf unserer Untersuchung noch andere wichtige Aufschlüsse geben. Leider hat es durch allerhand Schicksale sehr gelitten.

Dieser Maler des Weisweiler Altars war, ebenso wie dessen Schnitzer, vermutlich linksrheinisch ansässig. Als Sitz der Maler wie der Bildhauerwerkstatt kommt in erster Linie Kolmar in Frage – die Figuren der hll. Mauritius und Wolfgang im Altarschrein und ebenso Christi und der Apostel in der Predella stehen in deutlicher Beziehung zu den plastischen Teilen des Isenheimer Altars¹⁰⁶ und anderen Werken des Nikolaus Hagenauer¹⁰⁷. Selbstverständlich aber konnte der Altar auch von Freiburg her mit Gemälden ausgestattet worden sein, und ebenso ist als Sitz beider Werkstätten – oder einer von ihnen – auch eine Stadt wie Breisach oder Schlettstadt denkbar¹⁰⁸. Die genaue örtliche Fixierung erübrigt sich, da bei nicht zu großen Entfernungen die Zusammenarbeit von Künstlern getrennten Wohnsitzes, verschiedener Kunstzweige und also auch Werkstätten keineswegs ungewohnt war. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht jedoch naturgemäß für deren Sitz am gleichen Ort, im vorliegenden Falle wäre dies Kolmar oder Schlettstadt.

Ins Auge fällt ohne weiteres die weitgehende Verwandtschaft der Weisweiler Altartafeln im Kostüm – soweit dies der Unterschied der geschilderten historischen Ereignisse gestattet –, den Reiterpanzern mit kugelter Brust und geschobenem Oberschenkelschutz, dem lockeren Fall der Falten, den verhältnismäßig lichten Schatten darin. Verwandt sind an den Köpfen die akzentuierten Unterkiefer und Kinnpartien, die mit wenigen scharfen Gegensätzen und «modellierenden» Umrissen erreichte Charakterisierung des Gesichts – wengleich trockener als bei Baldung selbst –, das flockige Haupt und Barthaar. Man vergleiche die beiderseits vom Haupte des Kaisers am Altar auf der «Marter der thebäischen Legion» (Abb. 36) im Halbprofil auftauchenden Gesichter mit entsprechenden auf der «Mannalese» (Abb. 20) der Monstranz! Auf dieser stimmt der Kopf des Abraham in der Szene der Begegnung mit Melchisedek (Abb. 21) mit dem des Kirchenvaters auf Baldungs Straßburger Holzschnitt «Hieronymus in der Höhle» von 1511 völlig überein¹⁰⁹.

Ergebnis der Stilanalyse. Wir können also das Ergebnis unserer Untersuchung folgendermaßen zusammenfassen: Die Turmmonstranz der Pfarrkirche zu Tiefenbronn ist von einem ganz hervorragenden oberrheinischen Goldschmied geschaffen, der vermutlich in Kolmar ansässig war. Er muß Einflüsse rheinischer und nordöstlich-niedersächsischer Kunst erfahren und in enger persönlicher Beziehung zu Jörg Schongauer, wahrscheinlich während dessen Tätigkeit in Basel, gestanden haben. Da unverkennbare Typen aus der Formenwelt des jungen Hans Baldung im figuralen Schmuck der Monstranz zu den überwiegend spätgotischen im Gegensatz stehen, dürften als Entstehungszeit des Werkes die ersten Aufenthaltsjahre des großen Malers in Freiburg, also 1512/13, anzunehmen sein.

Alle diese Umstände machen es mehr als wahrscheinlich, daß die Tiefenbronner Monstranz niemand anderem als Paul Schongauer, dem jüngsten Bruder Martin und Jörg Schongauers zuzuschreiben ist.

Die Auftraggeber. Wer hat aber nun die Monstranz in Auftrag gegeben und der Kirche zu Tiefenbronn gestiftet?

Die Frage läßt sich ziemlich zuverlässig aus der Kostbarkeit des Werkes, seinem Entstehungsdatum und den geschichtlichen Beziehungen der Tiefenbronner Kirche beantworten. Nur Per-

¹⁰⁶) Vgl. Schmitt, a.a.O., Tafeln 78–87.

¹⁰⁷) Vgl. etwa den Kopf der Weisweiler St.-Wolfgang-Statue mit dem der Büste aus dem St.-Marx-Hospital in Straßburg. – Schmitt, a.a.O., Tafel 75.

¹⁰⁸) Hans Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Stuttgart 1933–38, Bd. III – Der Oberrhein, Text S.121/22, hält den Schlettstädter Bildschnitzer Sixt Schultheiß für den maßgebenden Plastiker des Altars, dessen Flügel aber nicht, wie er meint, den stilistisch älteren, sondern den jüngeren, aber schlechteren Bestandteil (Gesellenarbeit) darstellen.

¹⁰⁹) Vgl. Perseke, a.a.O., Abb. 57.

sönlichkeiten mit außergewöhnlichen Einkünften kommen als Stifter in Betracht. Über solche verfügte gerade damals die Familie von Gemmingen in Uriel von Gemmingen, dem Mainzer Erzbischof und Kurfürsten 1508–14, und Georg von Gemmingen, Generalvikar zu Speyer 1487/88 und Domdekan zu Worms 1491–97, der 1511, also drei Jahre vor seinem Bruder Uriel, verstarb.

Georg von Gemmingen war mit dem aus Schlettstadt gebürtigen Humanisten Jakob Wimpfeling befreundet, der 1505–15 in Straßburg wohnte, wo sich auch Beatus Rhenanus (1507–10) aufhielt. Obgleich nun Wimpfeling selber, aus seinen verschwommenen Lobreden auf zeitgenössische deutsche Künstler in der Epithome rerum Germanicarum (1505) zu schließen, nicht viel von Kunst verstand, so könnten doch durch seinen Freundeskreis unschwer Beziehungen zwischen Paul Schongauer und den beiden Gemmingen vermittelt worden sein. Wenn auch der außergewöhnliche Aufwand für das gestiftete Kunstwerk zunächst daran denken läßt, daß der Mainzer Kurfürst der Auftraggeber gewesen sei und auch der Eintritt seines Todes bald nach der von uns ermittelten Entstehungszeit der Monstranz diese Vermutung zu bestätigen scheint, so schließt dies doch keineswegs aus, daß Georg von Gemmingen den Bruder beraten und sich an dieser Stiftung für die Heimatkirche seines Geschlechtes mit einem Vermächtnis beteiligt habe! Zwar kann es bei Beachtung des großen Rufes, in dem Paul Schongauer in Kreisen des oberrheinischen höheren Klerus, des Adels und Patriziates zweifellos stand – und mit deren geistig regsamsten Gliedern zusammen bildeten die Humanisten in mancher Hinsicht eine einheitliche Bildungsschicht –, nicht zweifelhaft sein, daß der Auftrag Uriels von Gemmingen an den Kolmarer Goldschmied – ob nun durch den Wormser Domdekan vorbereitet oder nicht – nur dessen öffentlichem Ansehen entsprochen hat. Bei ruhiger Erwägung aller genannten Umstände kommt man aber zu dem Schluß, daß die silberne Turmmonstranz der Pfarrkirche zu Tiefenbronn, das Werk des Paul Schongauer aus den Jahren 1512/13, höchstwahrscheinlich eine gemeinsame Stiftung des Wormser Domdekans Georg und des Kurfürsten von Mainz Uriel von Gemmingen sein dürfte.

3. DAS SILBERNE VORTRAGKREUZ DER STADTKIRCHE HEILIGKREUZ-ERHÖHUNG IN OFFENBURG

Weniger bekannt als die Tiefenbronner Monstranz und nicht so außergewöhnlich in den Abmessungen, doch als Kunstwerk ebenso bedeutsam, ist das silberne Vortragskreuz der Stadtkirche Heiligkreuz in Offenburg. Auch es bildete eines der Hauptstücke der Karlsruher Ausstellung von 1881¹¹⁰ und wurde im darauffolgenden Jahre durch Marc Rosenberg in deren Tafelwerk veröffentlicht¹¹¹. Rosenberg weist auf die Verwandtschaft des Kreuzes mit dem Karlsruher Reliquiar des Jörg Schongauer hin, der als dessen Schöpfer aber erst seit 1944 bekannt ist¹¹². Max Wingenroth behandelte es im Kunstdenkmälerband des Kreises Offenburg¹¹³, ohne auf seine kunstgeschichtliche Stellung weiter einzugehen. Doch hält er es für die Arbeit eines Offenburger Goldschmieds¹¹⁴. Auch der Katalog der Freiburger Ausstellung im Jahre 1947 lieferte über die

¹¹⁰) Vgl. G. Kachel und Marc Rosenberg, a.a.O., S. 15, Nr. 112.

¹¹¹) Vgl. Marc Rosenberg, a.a.O., Tafel o. N. (vorzügliche Aufnahme!).

¹¹²) Auch Josef Sauer machte auf diese Verwandtschaft aufmerksam (briefliche Mitteilung an den Verfasser, 1943). Vgl. ferner Anm. 2.

¹¹³) Wingenroth, a.a.O., S. 457–521, insbesondere S. 486/487, Tafeln XV/XVI, und Abb. 269.

¹¹⁴) Vgl. Wingenroth, a.a.O., S. 466. – Dieselbe Ansicht neuerdings wiederholt in Otto Kähni, Kirchliches und religiöses Leben im mittelalterlichen Offenburg. Die Ortenau, N. F., Offenburg 1949, Heft 1, S. 141–165.

durch Rosenberg, Sauer und den Verfasser dieser Zeilen angedeuteten stilistischen Beziehungen hinaus keinen neuen Beitrag zur Lösungsfrage¹¹⁵.

Die Geschichte der 1223 erstmals erwähnten Pfarrkirche Heiligkreuz in Offenburg gibt kaum Anhaltspunkte. Der jetzige Bau steht auf den Resten eines vorausgegangenen, im Jahre 1387 erwähnten, dessen Chor 1415 geweiht worden war. Nachdem er den Dreißigjährigen Krieg überstanden, wurde ihm Ludwigs XIV. pfälzischer Erbfolgekrieg (1688–97) zum Verhängnis: nach Abzug der Reichstruppen brannten die Franzosen die als Festung an wichtiger Stelle gelegene Stadt Offenburg 1689 nieder. Auch die Stadtkirche wurde fast ganz zerstört. Im Jahre 1700 begann dann der Wiederaufbau durch die Vorarlberger Franz Beer und Konrad Albrecht, während sich Ausstattung und Einrichtung der neuen Kirche durch das ganze 18. Jahrhundert hinzog.

Pfarrer der Kirche war vielfach ein Mitglied des Straßburger Domkapitels, das gleichzeitig das Archidiakonat über die rechtsrheinischen drei Landkapitel innehatte. Als 1529 die Stadt Straßburg sich der reformatorischen Lehre zuwandte, übersiedelte der größere Teil der Domherren nach Offenburg und blieb hier längere Zeit ansässig.

Hieraus ergibt sich eine nicht unbedeutende Rolle der Offenburger Heiligkreuzkirche innerhalb des Straßburger Bistums. Ob der Auftrag zur Anfertigung des Kreuzes nun vom Pfarrer gegeben wurde oder ob es eine Stiftung aus der Bürgerschaft der Reichsstadt ist, läßt sich kaum feststellen. Da Offenburg aber wirtschaftlich keine sehr hervorragende Rolle spielte, dürften die Kunsterkenner im Straßburger Domkapitel bei der Bestellung des Werkes nicht ohne Einfluß gewesen und linksrheinische Herkunft desselben als wahrscheinlich anzunehmen sein.

Beschreibung des Vortragskreuzes. Das gegossene weißsilberne Kreuz (Abb. 38, 39) steigt über dem flachen, achteckigen Knauf aus einem Kelch getriebener Blattranken empor. Die Vorderseite trägt in den Vierpaßenden Rundmedaillons mit den von Rankenwerk umgebenen Evangelistensymbolen. Zwischen den zwei Kanten, einer inneren und einer äußeren, die durch Leisten verstärkt sind, läuft eine Hohlkehle. Die Leiste der Innenkante ist quergeriefelt und wiederholt sich um die Medaillons gleichermaßen wie um die Innengrenzen der Vierpässe; an den äußeren Randleisten des Kreuzlängs- und Querbalkens sitzen feine, verschieden geformte, getriebene Krabben. Um die Winkel des Kreuzes wie um jene der Vierpässe biegen sich – ein sehr charakteristisches Motiv – breitere und schmalere getriebene Eckblätter nach innen.

Das Kreuz bildet den Rahmen für ein auf der Vorderfläche zwischen den Vierpässen aufgelegtes, gegossenes und sich nach allen Seiten hin erstreckendes, kleineres naturalistisches Astkreuz, an dem die schlanke Gestalt des Kreuzifixus mit weit ausflatterndem Lendentuche hängt. Der Heiland trägt eine spiralgewundene Dornenkrone und einen Rundstabnimbus mit einbeschriebenem Lilienkreuz. Zu seinen Häupten ist ein beiderseits gerolltes Inschriftband mit den Buchstaben INRI in lateinischer Majuskel befestigt.

Die Rückseite des Kreuzes zeigt – bei gleichem Rand- und Winkelzierat – in den Vierpässen, an Stelle der Evangelistensymbole, und in der Mitte Rankenrosetten mit Amethysten und Bergkristallen in kreisförmiger Umrahmung. Die ganze übrige Fläche des Kreuzinnern ist fein graviert. Den unteren Teil des Längsbalkens schmückt ein Bild der hl. Jungfrau mit dem Kinde auf der Mondsichel nach dem Dürerschen Kupferstich B. 30, darunter im Rankenwerk hockt ein flöteblasender Putto. Auf dem Querbalken sieht man beiderseits Kronen herbeitragende Putten durch die Ranken eilen, im Feld des oberen Längsbalkenteils einen vierten Putto das Zepter der Himmelskönigin stemmen. Gleiche Rankengravierung tragen die Vierpässe. Winkelblätter, Krabben, Kanten und Kehlen sind leicht vergoldet.

Unterhalb des Knaufs graviert erscheint die Jahreszahl 1515. In der gleichen Gegend befindet sich die Beschau der Offenburger Goldschmiede: das Stadtwappen in halbrundem Schild¹¹⁶.

¹¹⁵) Vgl. Inge Schroth, *Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein*, Freiburg i. Br. 1948, S. 55/56, Nr. 79, Taf. 56/57.

¹¹⁶) Vgl. Marc Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Frankfurt a. M. und Berlin 1922 ff., Bd. III, S. 268, laufende Nr. 4325, mit Abbildung.

Die Höhe des Kreuzes beträgt 0,74 m, die Breite 0,41 m.

Einfluß Jörg Schongauers. Prüfen wir die von Marc Rosenberg und Josef Sauer vermutete Verwandtschaft zwischen dem Offenburger Vortragskreuz und dem Kreuzreliquiar des Jörg Schongauer in der St.-Stephans-Kirche zu Karlsruhe, so ist sie irgendwie sicherlich vorhanden, wenngleich man sie auch nicht überschätzen darf. Es ist das gleiche sichere Empfinden für die Proportionen, die gleiche Vornehmheit in der Gestaltung der Figuren, die vollendete Genauigkeit und Schärfe in der Durchbildung des Ornaments. Ja wir können diese mehr aus dem Gefühl stammenden Argumente noch wesentlich unterstützen, wenn wir eine vor dem Karlsruher Kreuz des Jörg Schongauer liegende Arbeit aus seiner Werkstatt, das Kreuzreliquiar (Abb. 40) der St.-Peters-Kirche zu Weil der Stadt, in die Untersuchung einbeziehen. Hier tritt zu den allgemeinen Ähnlichkeiten im Aufbau noch die so charakteristische der über die Balken und Vierpaßwinkel gebogenen Rankenblätter, nur ist das Motiv bei dem Offenburger Vortragskreuz ungleich üppiger und schwellender entwickelt, während es bei dem Stück in Karlsruhe weggelassen wurde, offenbar um einer Überladung mit Zierat vorzubeugen. Doch das sonstige getriebene Blattwerk des Reliquiars zeigt große technische Verwandtschaft mit jenem des Kreuzes von Offenburg. Verwandt ist ferner die ebenso große Zartheit wie Bestimmtheit der Gravierung auf den Rückseiten.

Aber ebenso wesentlich sind auch die Unterschiede der beiden Kreuze.

Während die Relieffiguren des Karlsruher Reliquiars – und noch mehr die des Reliquiars von Weil der Stadt – verhältnismäßig flach gehalten sind, waltet in denen des Offenburger Vortragskreuzes ein sehr energisches Streben zum Hochrelief vor: möglichste Stärke und Klarheit der plastischen Wirkungen wird zum vornehmlichsten Gesetz ihrer Bildung. Die gleiche Steigerung der plastischen Effekte beherrscht das Ornament. Die Zartheit und Verinnerlichung der durchgeistigten Form bei Jörg Schongauer – in der er seinem Bruder Martin nahekommt – wird abgelöst durch eine zwar nicht weniger vornehme und großzügige, aber robustere und verstandesmäßigere Gestaltung.

Es ist derselbe Gegensatz, der zwischen den Monstranzen Jörgs und der Tiefenbronner Monstranz besteht, und wir brauchen uns nicht vor der Schlußfolgerung zu scheuen, die er gleichermaßen wie die unleugbar feststellbare Verwandtschaft nahelegt: auch das Vortragskreuz der Stadtkirche zu Offenburg ist ein Werk Paul Schongauers.

Zu diesem Ergebnis führen aber auch noch andere Argumente.

Verwandtschaft mit der Tiefenbronner Monstranz. Wir wollen dem Umstand, daß sich das Offenburger Kreuz in den Darstellungen der Evangelistensymbole an die entsprechenden Stiche Martin Schongauers anlehnt, nicht überwerten. Das ist auch anderwärts häufig geschehen, und um die Zeit, da das Offenburger Kreuz entstand, war der große Maler bereits seit 24 Jahren tot. Aber die gleiche Anlehnung und die gleiche Kraft und Schärfe plastischer Durchbildung finden wir – abgesehen von der etwas andersartigen Haltung des Matthäusengels – bei den Evangelistensymbolen der Tiefenbronner Monstranz, wobei der Adler des hl. Johannes übrigens als seitenverkehrt wiedergegeben zu verstehen ist.

Mitarbeit Hans Baldungs. Die wichtigste Feststellung ist aber die, daß die an der Monstranz schon wahrgenommenen unverkennbaren Einflüsse der Freiburger Baldung-Werkstatt sich bei dem Vortragskreuz noch bedeutend gesteigert haben.

So ist schon der Körper des Gekreuzigten aufs engste verwandt mit den entsprechenden Werken Baldungs, wie der Kreuzigung in Basel von 1512 und noch mehr der rückwärtigen Mitteltafel des Hochaltars im Freiburger Münster, die dem Offenburger Stück ja auch zeitlich etwas nähersteht, da der Altar 1516 vollendet wurde. Selbst das Gesicht, könnte man sagen, erinnert an das auf einer Baldungschen Tafel: dem Dreifaltigkeitsbild von 1512 in London mit Maria und dem Evangelisten Johannes¹¹⁷. Nur die Haltung des Hauptes ist aufrechter und der Typus der Dornen-

¹¹⁷) Vgl. Otto Fischer, Hans Baldung Grien, München 1939, Tafeln 4, 5, 11.

krone ist derselbe geblieben wie bei dem Schmerzensmann der Tiefenbronner Monstranz, der, wie wir gezeigt haben, von der gleichen Figur des Hans Wydyz in der Bekrönung des Freiburger Dreikönigsaltars abzuleiten ist¹¹⁸.

Völlig bestätigt sich dann aber der mächtige Einfluß der Baldungschen Formen an der Rückseite des Kreuzes. Hier, bei der prachtvollen Gravierung der Rückseite, möchten wir an eine eigenhändig gefertigte Vorlage des Malers denken. Daß für das Bild der Muttergottes auf der Mondsichel der Dürersche Stich B. 30 verwendet worden ist, ist dieser Annahme nicht hinderlich und braucht – es sei denn in Nebendingen – nicht auf ein Abändern der Visierung durch den ausführenden Goldschmied zurückgeführt zu werden. Baldung hat ja sowohl Schongauersche wie Dürersche Kompositionsmotive auch anderwärts ungescheut verwertet, und die Tafel mit dem hl. Johannes Ev. auf Patmos vom 1514 entstandenen Schnewlin-Altar in Freiburg¹¹⁹ gibt ein schlagendes Beispiel für das Aufgreifen gerade des genannten Marientypus durch ihn. Er folgt darin nur mittelalterlichen Gepflogenheiten. Uns scheint der Schmuck der Rückseite des Offenburger Vortragskreuzes mit seiner ebenso klar durchdachten wie durch Abwechslung überraschenden Anordnung des Rankenwerks, mit der eindrucksvollen Erscheinung der Gottesmutter, den eifrig um ihre Verherrlichung bemühten Putten, ein einheitlicher Entwurf Hans Baldungs, den Paul Schongauer – inzwischen bestimmt schon in persönlichem Verkehr mit dem Maler stehend – von diesem für das Kreuz erhalten hatte.

Ikonographische Zusammenhänge. Soviel ergibt die rein stilkritische Untersuchung des Offenburger Kreuzes. In unserem Zusammenhang lohnt sich aber auch die Mühe, die ikonographischen Eigentümlichkeiten dieses Werkes etwas genauer ins Auge zu fassen.

Die hier besonders stark ausgeprägte naturalistische Darstellung des eigentlichen Kreuzes mit dem daranhängenden Heiland, umfaßt von einem in Vierpässen abschließenden Rahmen, könnte bei vorschneller Schlußfolgerung als entwickelt angesehen werden aus dem Baden-Badener Sandsteinkreuzifix des Nikolaus von Leyen von 1467. Der nicht oder kaum behauene Kreuzesstamm taucht dann schon wenige Jahre später in den größeren Kreuzgruppen Martin Schongauers, einschließlich jener der Passion, den Stichen B. 24/L. 13, B. 25/L. 17 und B. 17/L. 27 wie auch in der kleineren Kreuztragung B. 16/L. 26 auf, um dann in den Kreuzigungstafeln Grünewalds und Baldungs eine ausdrucksmäßig sehr wichtige Rolle zu spielen.

Aber hiermit hat das Motiv des Astkreuzes innerhalb eines Rahmens mit Vierpaßenden nichts oder allenfalls nur über einen gemeinsamen Ursprung zu tun. Dieses Motiv an sich hat weite Verbreitung erfahren, besonders gegen Ende des 15. und im Anfang des 16. Jahrhunderts vor allem durch die kirchliche Paramentik¹²⁰ und die Goldschmiedekunst¹²¹. Aus Gründen, deren Berechtigung sich noch erweisen wird, müssen wir es zusammen behandeln mit einer anderen, ähnlichen, dem einfachen Stangenkreuz innerhalb eines Rahmens mit Vierpaßenden, das vornehmlich in den gleichen Gebieten verbreitet ist¹²². Den Weg dieser Verbreitung zu verfolgen, würde eine hier nicht mögliche Sonderuntersuchung fordern. Wir müssen uns mit der Markierung einiger besonders auffällender Punkte dieses Weges begnügen.

Ikonographie des Stangenkreuzes. Das «Stangenkreuz auf dem Tatzenkreuz» hat sich primär aus der altchristlichen Darstellung der Kreuzreliquie, also des von der hl. Helena zu Jerusalem aufgefundenen Kreuzesholzes, in ihrer Fassung, vereinigt mit der – später aufgekommenen –

¹¹⁸) Vgl. Anm. 99.

¹¹⁹) Vgl. Fischer, a. a. O., Tafel 7.

¹²⁰) Vgl. Fritz Witte, Die liturgischen Gewänder des Schnütgenmuseums Köln, Berlin 1926, Tafeln 7, 14a, b, 16a, b, 18a, b, 19a, b. – Walter Mannowsky, Der Danziger Paramentenschatz, Berlin 1936, Tafel 117, Abb. 101/102, Tafel 118, Abb. 103/104, Tafel 119, Abb. 105/106, Tafel 120, Abb. 107/108, Tafel 121, Abb. 109/110.

¹²¹) Vgl. Philipp Maria Halm und Rudolf Berliner, Das Hallesche Heiltum, Berlin 1931, Tafeln 23 d, f, 29b, 49a.

¹²²) Vgl. Hans Wentzel, Lübecker Plastik bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Berlin 1938. – Karl Heinz Clasen, Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen, Berlin 1939.

des Erlösers am Kreuz in der Art des Reliefs von S. Sabina in Rom¹²³, entwickelt. Das so in einen Rahmen gefaßte Kruzifix wird dann in mannigfachem Schmuck symbolischen Charakters, aber auch in schlichteren Typen ein normaler Vorwurf der karolingischen und vor allem der byzantinischen Miniaturmalerei und Kleinkunst und beeinflußt in dieser Form die abendländische Kunst der nachfolgenden Epochen. Als der Gegenstand monumental gestaltet wird, ist es besonders Niedersachsen, dem die Ausprägung eines dort und in den Nachbargebieten für die Zukunft vorbildlichen Typus gelingt. Der Anfang dieser Entwicklung, der vornehmlich durch die großen Triumphbogenruppen der Liebfrauenkirche zu Halberstadt und der Schloßkirche zu Wechselburg gekennzeichnet ist, zeigt deutliche Anspielung auf die Heilsbedeutung des Kreuzesholzes in der Art und Weise wie dieses, an den oberen Enden von Engeln gehalten, am Fuß von Adam gestützt, im Jenseits schwebt. Mit der Zeit aber geht diese inhaltliche Bedeutung verloren, indem das Interesse sich ganz dem am Kreuze hängenden Heiland und seinem Leiden zuwendet. Eine Menge von Beispielen aus dieser Entwicklungsreihe bringt die in die Ostseeländer hinein wirkende gotische Plastik Lübecks, wie sie Wentzel bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts zusammengestellt hat, einer Reihe, die über das Triumphbogenkreuz des Domes zu Ratzeburg (Mitte 13. Jahrhundert) zu den Kreuzen von Ruchow und Schwaan in Mecklenburg (um 1280) über das von Süsel bei Lübeck (um 1285) und das aus der Lübecker Marienkirche (um 1300) zu den Kruzifixen der Kapelle des Vorwerker Friedhofs (um 1300–10), aus dem Heiliggeisthospital (1310–20), zu den von Gudow in Lauenburg (1320) und Barth in Pommern (2.V. 14. Jahrhundert) führt. Der Typus läßt sich dann weiter ins Ordensland hinein verfolgen¹²⁴.

Ikongraphie des Astkreuzes. Häufig begegnet ihnen – und vermischt sich mit ihnen – der andere Typus, der des «naturalistischen» Astkreuzes. Sein Ursprung scheint im westlichen Frankreich zu liegen. Fortunatus Venantius, der Freund der hl. Radegundis, Gemahlin des Merowingers Chlotar (511–561), um 600 Bischof von Poitiers, dichtete hier den «Hymnus zu Ehren des hl. Kreuzes», in dem sich die Strophen finden:

Crux fidelis inter omnes	Kreuz, du treuer unter allen
Arbor una nobilis	Einziger und edler Baum,
Nulla silva talem profert	Wie kein Wald ihn je getrieben
Fronde, flore, germine.	Gleich an Blüte, Laub und Sproß,
Dulce lignum, dulce clavo	Süßes Holz, an süßem Nagel
Dulce pondus sustinet.	Süße Bürde festigend.
Flecte ramos arbor alta	Hoher Baum, beug deine Äste
Tensa laxa viscera,	Dehne weit dein Kernholz aus
et rigor lentescat ille	Und erweiche so die Härte,
Quem dedit nativitas,	Die dein Ursprung dir verlieh,
Ut superna membra regis	Daß des höchsten Königs Glieder
Miti tendas stipite ¹²⁵	Du an sanftem Stamme dehnt ¹²⁶ .

Dies sind die Vorstellungen, welchen das «Astkreuz» seine Entstehung verdankt, eine Empfindungswelt also, die genau genommen, nichts weniger begünstigt, als einen banalen Naturalismus

¹²³) Vgl. Oskar Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin-Neubabelsberg 1914, Bd. I, S. 138, Abb. 127.

¹²⁴) Vgl. Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*⁴, Berlin 1930, Bd. I, Tafeln 433, 435. – Wentzel, a.a.O., Tafel 160, Kat. 74, Tafel 74, Kat. 76, Tafel 38, Kat. 94, Tafel 39, Kat. 58, Tafel 20, Kat. 53, Tafel 72, Kat. 43, Tafel 76, Kat. 18, Tafel 73, Kat. 21, Tafel 73. – Karl Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preußen*, Berlin 1939 (Liebemühl, Kat. 364, Tafel 120; Elbing, Städt. Museum, Kat. 152, Tafel 341. Beide aus Anfang bzw. Mitte des 15. Jahrhunderts. In Elbing St. Nikolai, ein etwa V-förmiger Rahmen mit aufgelegtem Gabelstangenkreuz, Kat. 138, Tafel 282. Um 1405.).

¹²⁵) Vgl. Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici opera poetica. Herausgegeben von Fr. Leo, *M G Auct. Ant.*, Berlin 1881, S. (27) 28.

¹²⁶) Übersetzung aus Friedrich Wolters, *Hymnen und Sequenzen*, Berlin 1914, S. (58–)60.

und die, ins sichtbare Bild umgesetzt, mit solchen naturalistischen Einzelheiten ein Symbol zu schaffen strebte.

Wir finden dann auch das Astkreuz in der karolingischen Kunst, auf dem Elfenbein der Liuthargruppe, welches in den Buchdeckel eines in der Münchener Staatsbibliothek aufbewahrten Evangeliars Heinrichs II. eingelassen und um 870 vermutlich in Reims oder Corbie geschnitzt worden ist¹²⁷.

Ganz von dieser Symbolik aber ergriffen sind die Künstler des Kreises um den hl. Bernward von Hildesheim (993–1022). Hier finden wir das Astkreuz in der Kreuzigungsdarstellung der berühmten Bronzetüren¹²⁸. Den Symbolismus des Kreuzesbaumes zeigen aber ganz deutlich betont das Titelbild der Bernward-Bibel im Hildesheimer Domschatz¹²⁹ und die Grabplatte des Heiligen in der Krypta der St. Michaelskirche¹³⁰. In einer näheren Beziehung zu den Hildesheimer Werken der Bernward-Zeit scheinen auch die Astkreuzdarstellungen der Holztüre von St. Maria im Kapitol zu Köln¹³¹ und des – wohl ebenfalls niedersächsischen – Bronzekruzifixes im Victoria and Albert Museum¹³², beide aus den nächstfolgenden Jahrzehnten, zu stehen. Aber die Überlieferung Niedersachsens trägt das Bild des Astkreuzes weiter: ein westfälisches Kruzifix des Museo Petriano zu Rom aus dem 13. Jahrhundert zeigt es im Tatzenkreuzrahmen¹³³. Weist hier noch vieles in der Gestalt des Heilandes zurück nach der Zeit vom Ausgang der ottonischen Epoche, so ist das Astkreuz des Hochaltars von St. Petri in Hamburg¹³⁴, aus der Werkstatt des Lübecker «Magister Alexander» um 1290, und als älteres Stück dem Altarwerk des Meisters Bertram eingefügt, trotz eines leisen Archaismus in der Haltung des Oberkörpers reife gotische Arbeit. Auch in Hildesheim selbst finden wir im «Begräbniskreuz»¹³⁵ des Domschatzes, das bereits dem 15. Jahrhundert angehört, den alten Typus wieder, mit gegenüber Hamburg noch stärker vom symbolischen zum psychologischen Faktor des Vorwurfes hin verschobenem Akzent der Gestaltung.

Reichliche Beispiele des Typus finden sich in der Großplastik bis ins preußische Ordensland hinein¹³⁶. Paramentik und Goldschmiedekunst in den an Niedersachsen angrenzenden oder ihm benachbarten Gebieten geben ein Weiteres¹³⁷.

Wenn auch diese Feststellungen nicht besagen sollen, das Astkreuzmotiv des Offenburger Kruzifixes müsse unbedingt aus der östlichen Gegend Niedersachsens stammen – hierfür ist

¹²⁷) Vgl. Adolph Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, 9. bis 11. Jahrhundert, Berlin 1914ff., Bd. I, Text zu Abb. 41, Tafel XX.

¹²⁸) Vgl. Adolph Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters, Marburg a. d. L. 1926, Tafel LIV–LVI.

¹²⁹) Nicht mit der Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit der Bernwardinischen Kunst, aber immerhin unverkennbar aufgegriffen wird das Thema in einem (alemannischen?) Einzelblatt des Cod. CXC der Leipziger Stadtbibliothek. Vgl. Goldschmidt, Deutsche Buchmalerei, Bd. II, Tafel 84, I, (10. Jahrh.). – Desgleichen Adolf Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, Leipzig 1912, Tafel XCVII. Ein anderes Beispiel ebenda Tafel LXXXVI (St. Gallen, Stiftsbibliothek Cod. 341, 11. Jh.).

¹³⁰) Vgl. Adolf Zeller, Kunstdenkmäler der Stadt Hildesheim. Kirchliche Bauten, Hannover 1911, S. 205, Abb. 141.

¹³¹) Vgl. Richard Hamann, Die Holztür zu S. Maria im Kapitol, Marburg 1926, Tafeln XXXV, XXXVIb.

¹³²) Vgl. Victor Curt Habicht, Niedersächsische Kunst in England, Hannover 1930, S. 22, Abb. 25.

¹³³) Vgl. Hermann Beenken, Zwei Triumphkruzifixe des 13. Jahrhunderts in neugotischen Kirchen. Marburger Jahrbuch, Marburg a. d. L. 1944, Bd. XIII, S. 99, Abb. 5.

¹³⁴) Vgl. Hans Wentzel, Lübecker Plastik bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Berlin 1938, Tafel 32, Kat. 19.

¹³⁵) Vgl. Zeller, a. a. O., S. 116, Abb. 83.

¹³⁶) Vgl. Clasen, a. a. O. Thorn, St. Johannis, Triumphbogenkruzifix, Kat. 577, Tafel 252, 15. Jahrhundert; Bladiou, Kirche, Kreuzigungsgruppe, Kat. 35, Tafel 372, 2. V., 15. Jahrhundert; Kreuzbäume von Y-artiger Grundform, ohne Rahmung in Zitzmar, Kat. 647, Tafel 119. Um 1400. Sehr üppig ausgebildet in Thorn, St. Jakob, Kat. 589, Tafel 243, Ende 14. Jahrhundert. Mit diesen verwandt die rheinischen Mystiker-Kruzifixe von Köln, St. Severin und St. Maria im Kapitol, und von Kendenich, 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Vgl. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst⁴, Berlin 1930ff., Bd. II, Tafel 399–401.

¹³⁷) Vgl. Witte, Die liturgischen Gewänder usw., Tafeln 7, 14, 16, 18, 19. – Mannowsky, a. a. O., Bd. III, Tafeln 117–120. – Hahn und Berliner, a. a. O., bes. Tafeln 23 d, f, 29 b, 49 a.

es um 1500 zu weit verbreitet –, so darf man doch nicht außer acht lassen, daß dort seine monumentale Fassung sich am eindrucksvollsten erhalten hat und im zugehörigen Einflußgebiet am häufigsten anzutreffen ist, und daß, wie wir des weiteren noch sehen werden, auch der Typus des Tatzenkreuzes mit aufgelegtem Stangenkreuz in der Werkstatt Paul Schongauers verwendet wird.

Zusammenfassung. Das Vortragkreuz der Heiligkreuzkirche zu Offenburg ist, wenn nicht seine größte, so doch seine feinste und ausgeglichene Arbeit. Es auf Grund der Beschau als Werk eines Offenburger Goldschmieds zu bezeichnen, geht nicht an; diese bekundet lediglich, daß die Offenburger Zunft ihr Prüfungsrecht ausgeübt habe. Wünschte man eine außergewöhnliche Leistung, so scheute man damals keineswegs vor einem Auftrag an einen auswärtigen Künstler zurück. Der eingravierten Jahreszahl 1515 zufolge hat Paul Schongauer das Kruzifix wenige Monate vor seinem für das nächste Jahr urkundlich gesicherten Tode fertiggestellt. Es bezeugt nicht nur sein überragendes Können, sondern auch sein stetes künstlerisches Wachstum sowie eine gewisse Kongenialität mit einem der größten damals am Oberrhein schaffenden Künstler, der mit ihm zusammenarbeitete: mit Hans Baldung-Grien. Ob das Offenburger Kreuz sein letztes Werk genannt werden darf, ist jedoch nicht ganz sicher.

4. DAS GROSSE KREUZRELIQUIAR DER STIFTSKIRCHE ZUM HEILIGEN KREUZ IN HORB AM NECKAR¹³⁸

Die Stiftskirche zum Heiligen Kreuz in Horb am Neckar ist eines der geschichtlich merkwürdigsten Gotteshäuser Südwestdeutschlands. Horb gehörte zu den Besitzungen der Pfalzgrafen von Tübingen, deren hier ansässige Seitenlinie sich «von Horb» nannte. Die Ehe der Erbtöchter Luitgart des um 1294 aussterbenden Geschlechts mit dem Grafen Burkhard von Zollern-Hohenberg verursachte den Übergang des Ortes, der im Anfang des 13. Jahrhunderts Stadtrechte erhalten haben muß – 1215 wird in ihm ein Kaplan erwähnt, 1275 bereits ein Pfarrektor, zwei Jahre später die Heiligkreuzkirche –, in dessen Besitz; er wurde Stifter der Wildberger Linie, während eine andere in Rottenburg a. N. residierte. Schon im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts kam Horb durch Kauf bzw. Tausch in die Hand des Grafen Rudolf I. von Hohenberg-Rottenburg. Dessen Familie stand durch Heirat seiner Großtante Gertrud, Tochter Burkhard's III., mit dem Grafen Rudolf von Habsburg im Jahre 1245¹³⁹ (als Kaiserin Anna genannt) mit dem Hause Österreich in nahen Beziehungen. Rudolfs I. von Hohenberg Enkel, Rudolf III. (1350–1389), sah sich durch Überschuldung genötigt, die Grafschaft 1381 an Herzog Leopold von Österreich um 66000 Goldgulden zu verkaufen. Am 31. Oktober 1387 aber erhob er im Einvernehmen mit seiner Gemahlin Ita von Toggenburg und nachträglicher Zustimmung des künftigen Landesherrn, Herzog Leopold, die Heiligkreuzkirche zu Horb zu einem Chorherrnstift, dem auch die Kirchensätze und Kirchen der Nachbarorte Eutingen und Ihlingen – welche letztere, dem hl. Jakobus geweiht, Mutterkirche von Horb gewesen war – einverleibt wurden. Den Gottesdienst sollte ein Propst mit 11 Chorherren versehen¹⁴⁰.

¹³⁸) Vgl. Beschreibung des Oberamts Horb. Herausgegeben von dem Kgl. statistisch-topographischen Bureau, Stuttgart 1865. – Beschreibung des Oberamts Rottenburg, Stuttgart 1899. – Eduard Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Kgr. Württemberg, Bd. II. Schwarzwaldkreis, Stuttgart 1897, S. 139–148. – L. Schmid, Geschichte der Grafen von Zollern-Hohenberg und ihrer Grafschaft, Stuttgart 1862. – Zur Erinnerung an die 700-Jahrfeier der Stadt Horb a. N., 2. bis 9. Juni 1929, Horb 1929. – Gustav E. Pazaurek, Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen. Von der Ausstellung kirchlicher Kunst in Stuttgart, Herbst 1911, Leipzig 1912.

¹³⁹) Franz Wehrich, Stammtafel zur Geschichte des Hauses Habsburg, Wien 1893.

¹⁴⁰) Schmid, a. a. O., Bd. II, S. 659, Nr. 672; S. 744, Nr. 752; S. 747, Nr. 754.

Um diese Zeit etwa entstand auch der Bau der Stiftskirche, von dem im jetzigen noch die drei Chorschlüsse und zwei Doppelportale erhalten sind. Er muß eine dreischiffige, spätgotische Halle gewesen sein.

Der Übergang der Hohenbergischen Lande an Habsburg hatte für diese erhebliche Bedeutung. Im Jahre 1440 übernahm Erzherzog Albrecht VI. (1418–1463), Kaiser Friedrichs III. Bruder, die Regierung im Elsaß und den Vorlanden. Er vermählte sich mit Ludwigs III. von Württemberg Witwe Mechthilde von der Pfalz (1419–1482), einer der gebildetsten und geistvollsten Frauen ihrer Zeit, die, getrennt von ihrem Gatten, im Horb benachbarten Rottenburg ihren Wohnsitz nahm. Sie veranlaßte Albrecht im Jahre 1458 zur Gründung der Universität Freiburg i. Br.¹⁴¹ Diese stattete sie mit Einkünften aus zu ihrem Heiratsgut gehörigen schwäbischen Pfarreien aus, während ihres Gatten Nachfolger, Herzog Sigmund, 1484 je eine Chorherrenpfründe der Stifter Ehingen bei Rottenburg und Horb der neuen Universität zuwies¹⁴². Es bestanden also Beziehungen Horbs und seines Hl.-Kreuz-Stifts zu Freiburg und dem Breisgau, welche diejenigen noch verstärkten, die aus der Lage Horbs an der aus der Rheinebene über das Kinzigtal nach Oberschwaben liegenden Verkehrsstraße sich von jeher ergaben. Während des habsburgischen Besitzes der Grafschaft Hohenberg war Ort der Regierung für Vorderösterreich Innsbruck, später, von 1651 bis zum Übergang des Landes an Württemberg im Jahre 1805, Freiburg. Es ist nun nicht ohne Bedeutung, daß das Amt des Landeshauptmanns der Grafschaft – der normalerweise in Rottenburg seinen Sitz gehabt hätte – eine ganze Weile, noch vor Herzogs Sigmund Regierungsverzicht 1490, von Mitgliedern des Zollernschen Hauses wahrgenommen wurde. Es folgten sich von 1482 an, meist durch Statthalter vertreten, die Grafen Jos Niklas, Eitelfritz, der wenig begabte Franz Wolfgang, 1513–17, mit Rosina, der Tochter Markgraf Christophs I. von Baden, vermählt, und dann dessen Bruder Joachim. Die nicht geringe Rolle der Horber Heiligkreuzkirche – auch in den folgenden Jahrhunderten – widerspiegelt sich in den bedeutenden Stiftungen für ihren Kirchenschatz, worunter die des aus dem Horber Geschlecht der Gerbert von Hornau stammenden großen Fürstabs Martin Gerbert von St. Blasien (1764–1793) und seines Paten, des Fürstabs Plazidus Zurlauben von Muri (1684–1723) – welches Kloster in Horbs Nachbarschaft Güter und Hoheitsrechte besaß –, besonders erwähnt sein mögen.

Große Brände, die 1725 Horb und 1644, 1735 und 1786 auch Rottenburg heimsuchten, haben wohl manch urkundliches Material vernichtet, das in die ältere Geschichte des Horber Kirchenschatzes hätte Licht bringen können. So liegt das Schwergewicht der vorhandenen Überlieferung auf den Stücken aus der Barockzeit, wie auch die Stiftskirche Heiligkreuz – abgesehen von der wenig glücklichen Ausstattung des 19. Jahrhunderts – heute nach dem Wiederaufbau von 1729 einen barocken Saal darstellt¹⁴³.

Das große Kreuzreliquiar der Horber Stiftskirche steht natürlich zu dieser selbst in einer besonderen Beziehung. Doch ist nicht bekannt, wann die Kreuzpartikel, für welche das Reliquiar angefertigt wurde, in den Besitz der Kirche gekommen ist. Dies, wie der Kirchentitulus selbst, dürfte wohl mit dem Geist und den Geschehnissen der Kreuzzüge irgendwie zusammenhängen.

Abgesehen von flüchtigerer Erwähnung bei Paulus¹⁴⁴ und Keppler¹⁴⁵ hat ihm erst Pazaurek in seinen «Alten Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen» eine Tafel mit Beschreibung gewidmet¹⁴⁶ – ohne mit seinem Versuch, Entstehungszeit und Schulzusammenhang

¹⁴¹⁾ Fritz Baumgarten, Freiburg im Breisgau. Die deutschen Hochschulen, herausgegeben von Th. Kappstein, Berlin 1907, Bd. I. – Josephi Antoni Rieggeri, eq., *Analecta Academiae Friburgensis*, Freiburg i. Br. 1774.

¹⁴²⁾ Riegger, a. a. O., S. 29 und 168/169.

¹⁴³⁾ Eine nicht ganz vollständige Aufstellung des Horber Kirchenschatzes findet sich in der 700-Jahr-Festschrift der Stadt, Horb 1929, S. 98. Mehrere Stücke abgebildet bei Pazaurek, a. a. O., Tafeln XX, XXIX, XXX.

¹⁴⁴⁾ Vgl. a. a. O., S. 140/141.

¹⁴⁵⁾ Vgl. Paul Wilhelm Keppler, *Württembergs kirchliche Kunstaltertümer*, Stuttgart 1888, S. 168.

¹⁴⁶⁾ Vgl. a. a. O., S. 27/28, Tafel XX.

zu bestimmen, viel Glück zu haben. Auch im Rahmen unserer Abhandlung bereitet das Stück allerlei Schwierigkeiten, gibt allerdings auch ungewöhnliche Aufschlüsse.

Beschreibung des Reliquiars. Von einer kupfervergoldeten Platte mit dem Grundriß eines Kielbogenvierpasses erhebt sich in der Mitte pyramidenförmig das Unterteil des Kreuzfußes (Abb. 41), flankiert von zwei sechseckig-kastenartigen Postamenten mit vorn angebrachten Fensterchen, über denen gedrehte, in krauses Blattwerk endende Säulchen aufsteigen. Sie tragen von einer Hohlkehle gesäumte, ebenfalls sechseckige Standflächen links der Schmerzmutter, rechts des hl. Johannes Ev., sie in Schmerz versunken, er zum Gekreuzigten emporblickend. Beide besitzen quer über dem Haupte liegende, beiderseits fächerförmig gravierte Tellernimben.

Das Reliquienkreuz in der Mitte steht auf einem sechskantigen, mit feinen Laubranken überzogenen Stiel. In dessen halber Höhe entwickelt sich aus krausem Blattwerk ein Knauf, gebildet durch einen Kreis von drei mit ebensoviel silbernen Polyedern abwechselnden hellen Kristallkugeln. Das Ende des Stiels krönt ein Kelch feingetriebener Blattranken. Ihm entwächst das Kreuz mit Dreipaßenden, innerhalb deren nach der Mitte zu verglaste Reliquienkästchen liegen.

In ihnen befinden sich die Reliquien unter Schriftzetteln folgenden Wortlauts: Oben: Scta Agata / S. pãlo aplo / S. Eustachio / Beata Virgine / Scto Geor(g)io / Circũcisiõĩ dni; links: De sancto christofero; rechts: Beata virgine / Scto Joanne bap^{ta} / Scto ualentino / Scta helena / Sepulchro christi / Sancto andrea. Das unterste Kästchen aber umschließt die Hauptreliquie: ein kleines vergoldetes, gekröntes Helenafigürchen hält ein auf einen Topas gestütztes Kreuzchen, dessen Längsbalken einem Span des hl. Kreuzesholzes als Unterlage dient, während die beiden Querbalken die Inschrift St. Cruc tragen.

In die gleichfalls kastenförmig vertiefte Mitte des großen Kreuzes eingelassen ist ein kleines Kruzifix mit gemasertem Gebälk; über dem oberen Kreuzende an einem emporstrebenden Ast befestigt die Inschrift: INRI. Hinter der Balkenkreuzung verläuft im Rund ein nach innen etwa vierundzwanzigpässig gezackter Nimbus. Der in Weißsilber gegossene Körper des Gekreuzigten hat die Arme völlig waagrecht gereckt und ist bekleidet mit seitlich weit nach außen flatterndem Lendentuch; seine Dornenkrone ist schraubenförmig geflochten.

Inmitten der zarte Rankengravierung tragenden Dreipässe liegen auf blauen Emailscheiben Blattrosetten mit Glassteinen. Diese sind oben und unten blau, links rötlichbraun, rechts rosensfarbig. Auch die Unterlage des Kruzifixes bildet blaues Email.

Die mit feinem Rankenwerk gravierte Rückseite (Abb. 42) zeigt in der Mitte einen großen runden Topas. Die Blattrosetten in den Dreipässen enthalten oben und unten Topase, rechts und links grüne Glassteine und liegen auf grünen Emailscheiben. Innen- und Außenkanten, mit quergeriefelten Leisten besetzt, verbinden Hohlkehlen; über die Balken- und Dreipaßwinkel biegt sich getriebenes Blattwerk.

Vergoldet sind das Lendentuch Christi, die Kanten des großen Kreuzes, Mäntel und Haar der beiden hohlgegossenen Begleitfiguren.

Das Reliquiar ist 0,735 m hoch, 0,336 m breit. Marken fehlen.

Verwandtschaft mit dem Offenburger Vortragkreuz. Die nahe Verwandtschaft des Stückes mit dem Vortragkreuz der Offenburger Heiligkreuzkirche springt ohne weiteres in die Augen. Es sind dieselben Proportionen, derselbe Blätterkelch, aus dem sich das Kreuz erhebt, dieselben über die Winkel gebogenen Blattranken, hier jedoch etwas schwächer gebildet. Wir finden auch hier das Stangenkreuz innerhalb des Tatzenkreuzes, doch nicht als Astkreuz bzw. Kreuzesbaum gebildet.

Mitarbeit Hans Baldungs. Das Rankenwerk der Gravierung, diesmal auf rein pflanzliche Motive beschränkt, zeigt die gleiche geistreiche Leichtigkeit wie auf dem Offenburger Kreuz. Es liegt nahe, auch hier einen zugrunde liegenden Entwurf Hans Baldungs und für das Ganze die Meisterschaft Paul Schongauers anzunehmen. Die vorzüglich modellierte, schlanke Figur des Gekreuzigten mit dem gleichen, nach beiden Seiten hinflatternden Lendentuch entspricht weitgehend

jener des Offenburger Kreuzes. Auch sie trägt, abgesehen von der waagrechten Spannung der Arme, die Spuren Baldungschen Einflusses.

Seltsam wirken die Kristallkugeln und Polyeder des Stielknaufes. Woher hat der Künstler diesen bizarren Einfall? Hier ist an Dürers im Jahre 1514 entstandenen «Melancholie»-Stich (B. 74) zu erinnern, den man natürlich im Baldung-Kreise, wozu der jüngste der Brüder Schongauer gegen Ende seines Lebens gehörte, bald zur Hand gehabt haben dürfte. Die dort vor der weiblichen Figur liegenden symbolisch-magischen Gegenstände – die Kugel, das Polyeder – sind für das Horber Reliquiar als dekorativer Bestandteil verwendet worden.

Aber auch die Erinnerungen an die Wanderzeit Paul Schongauers scheinen noch, wenn auch schwach und undeutlich, nachzuwirken. Der kastenartig vertiefte Mittelteil des Kreuzes hat eine Parallele am großen Triumphkreuz Bernt Notkes in Lübeck (Abb. 43)¹⁴⁷; wesentlicher aber ist das Vorkommen des Kreisnimbus hinter der Mitte des kleinen Kruzifixes, ein altes Motiv der niedersächsischen Kreuze, von denen wir hier nur die von Halberstadt, Süsel bei Lübeck und das aus dem Heiliggeistspital daselbst anführen wollen¹⁴⁸.

Einfluß der Plastik des Weisweiler Altars. Ein Problem besonderer Art aber stellen uns die beiden das Kreuz flankierenden Figuren, die schmerzhaft Muttergottes und der hl. Evangelist Johannes (Abb. 44, 45). Es ist völlig ausgeschlossen, daß ihre Modelle von demselben Meister stammen, der den Kruzifixus geschaffen hat. Sie sind plump und derb, im Gefalt der Kleidung ziemlich lahm, ohne Gefühl für die darunterliegenden Körper, die Gesichter breitknochig, die Hände – vor allem die des Jüngers – unförmig.

Man wundert sich, daß diese Stücke mit der höchst kultivierten Arbeit des Mittelteils eine Komposition bilden sollen. Ist der Meister über seinem Werk gestorben, und hat man es dann in der Werkstatt nachträglich schlecht und recht «fertiggemacht»? Alles erweckt diesen Eindruck.

Es wäre also gut möglich, daß das große Kreuzreliquiar von Horb etwa gleichzeitig mit dem Offenburger Vortragekreuz oder vor ihm begonnen worden wäre, aber dann liegenblieb bis zur Vollendung des letzteren, und daß des Meisters Tod im Frühjahr 1516 die Fertigstellung durch diesen selbst vereitelt hat. So zog denn die Werkstatt einen beliebigen, gerade zur Verfügung stehenden Bildhauer heran, der die zwei fehlenden Modelle anfertigte. Wer war dieser? Es war der Schnitzer der Flügel des Weisweiler Altars (Abb. 35)!

Dieser wenig sympathische Künstler verkörpert die Tendenzen der neuen Kunstrichtung, der Renaissance, recht unerfreulich. Seine Arbeiten entbehren nicht der Lebensfülle, aber sie schwelgen geradezu in Platttheit und Gewöhnlichkeit. Sie stehen darin in deutlichem und bemerkenswertem Gegensatz zu den feinen und charaktvollen Gestalten des Meisters der hll. Mauritius und Wolfgang im Schrein des Altars¹⁴⁹, wie zu jenen des Malers der Tafeln, die ebenfalls eine gewisse Vornehmheit nicht verleugnen: war doch ihr Künstler aus Hans Baldungs Schule hervorgegangen.

Wir können angesichts der schlagenden Übereinstimmung der Formenwelt der Flügelschnitzereien des Weisweiler Altars mit den beiden Seitenfiguren des Reliquiars auf eine ausführliche Untersuchung dieses Tatbestandes verzichten. Immerhin sei besonders hingewiesen auf das quadratische Gesicht des gefangenen Täufers (Abb. 46) mit seiner niederen Stirn und den charakteristischen Lockenrollen über deren Mitte – was wir alles bei dem hl. Johannes des Reliquiars wiederfinden; ebenso kehren an ihm die eckige Kinnlade und das breite Kinn des hl. Wolfgang (Abb. 47) auf dem anderen Flügel wieder. Dessen geraffter Mantel mit der weiten Schleife unter dem rechten Ellbogen, die Faltengabelung unter dem emporgezogenen und fallenden Saum zeigen sich bei der Gottesmutter des Reliquiars wenig verändert.

Zum zweitenmal also stoßen wir auf die Werkstatt – oder die Werkstätten – des Weisweiler Altars und ihre Künstler. Schon bei den Gravierungen am Fuß der Tiefenbronner Monstranz

¹⁴⁷) Vgl. auch Abb. 4 und die Ausführungen zur Lichtentaler Paxtafel.

¹⁴⁸) Vgl. Anm. 123 (Dehio, Wentzel).

¹⁴⁹) Die Schreinfigur des hl. Johannes des Täufers dürfte älter und wiederverwendet sein. Vgl. von Schneider, a.a.O.

hatten wir Mitarbeit des Weisweiler Malers festgestellt. Die Beziehungen dieses Künstlerkreises zur Werkstatt Paul Schongauers scheinen also recht dauerhaft gewesen zu sein. Nicht ohne Bedeutung dünkt uns, daß – bei allem Abstand, der zwischen der Arbeit des Mauritiusmeisters und jenes der Flügelreliefs besteht – dieser von dem erstgenannten unzweifelhaft gewisse Formelemente übernommen hat. So wiederholt die Frisur des Haupthaars des gefangenen Täufers in manierterter Weise jene der Mauritiusstatue im Schrein.

5. DAS KLEINE KREUZRELIQUIAR DER STIFTSKIRCHE HEILIGKREUZ ZU HORB AM NECKAR (WETTERKREUZ?)

Die nicht sehr ergiebige Literatur über den Horber Kirchenschatz erwähnt nicht das Vorhandensein eines zweiten Kreuzreliquiars, das, an Kunstwert mit dem soeben von uns behandelten nicht zu vergleichen, dennoch große kunstgeschichtliche Bedeutung besitzt, weil es offensichtlich derselben Werkstatt entstammt.

Beschreibung des Reliquiars. Es handelt sich um ein Vortragkreuz aus Silber, das in der Mitte der Rückseite eine verglaste Kapsel mit aufklappbarem Türchen und der in ein lilafarbiges Stückchen Stoff gewickelte Reliquie besitzt. An den Enden befinden sich Dreipässe, die auf Vorderseite durch Gravierung zu Vierpässen ergänzt werden.

Diese Vorderseite (Abb. 48) enthält in der Mitte ein kleines vergoldetes Stangenkreuz mit nachgeahmter Holzmaserung, das unter den Füßen des Kruzifixus eine kleine Reliquie unter Glas trägt. Die Kanten und das am oberen Ende an einem Ast befestigte lateinische Inschriftband des Rahmenkreuzes sind mit quergeriefelten Leisten besetzt. Die Vorderfläche des unteren Längsbalkenteils und des Querbalkens mit fortlaufendem, nach innen gewandtem Lilienmuster, das Oberteil des Längsbalkens und die Vierpässe mit Blattwerken graviert. In der Mitte der vorderen Drei- bzw. Vierpässe liegen Rundmedaillons mit den gleichfalls gravierten Evangelistensymbolen.

Die Fläche der Rückseite (Abb. 49) nehmen gravierte Blütenranken ein, die der Dreipässe ebensolche Putten mit den Leidenswerkzeugen. Alle Lilien- und Rankenmuster sind vergoldet. Das untere Ende des Kreuzes sitzt auf einer Tülle mit sechszackigem Sternabschluß; am oberen hängt eine umlegbare Öse.

Das Kreuz ist 0,27 m hoch und 0,21 m breit.

Verwandtschaft mit dem Offenburger Vortragkreuz. Daß es sich hier um eine Arbeit aus der Werkstatt handeln müsse, welcher das Offenburger Vortragkreuz wie der Mittelteil des großen Horber Kreuzreliquiars entstammen, ist leicht einzusehen. Wieder dient das Tatzenkreuz als Unterlage eines kleineren Stangenkreuzes – diesmal nicht vom Astkreuztypus –, und auf der Rückseite kehren – mit anderen Funktionen – die Baldungschens Putten in Begleitung der Blütenranken wieder. Freilich reichen diese Gravierungen in der Qualität nicht entfernt an jene der beiden anderen genannten Beispiele heran; auch ist der Körper des Gekreuzigten derber und fleischiger gebildet.

Paul Schongauer kommt als Schöpfer des Stückes also nicht in Frage; es seinem in Kolmar 1532 genannten Sohne Hans zuzuschreiben, wäre vermutlich voreilig. Es ist auf alle Fälle eine anständige Werkstattarbeit und dürfte um 1518–20 entstanden sein.

Die Horber Kreuzreliquiare sind ein deutlicher Beweis für nachhaltige Beziehungen der Chorherren von Heiligkreuz zur Werkstatt des Paul Schongauer in Kolmar wie für deren bedeutenden Ruf. Wer können die Stifter gewesen sein? Keine Inschrift, kein Wappen verrät etwas darüber. Selbstverständlich ist zunächst an die Bürgerschaft von Horb zu denken. Die Absicht des Auftrags war wohl, die Kreuzreliquie, von der die Kirche ihren Namen hatte und deren Verehrung gerade in den Jahrzehnten nach der Einnahme Konstantinopels durch die Türken im Jahre 1458

neuen Impuls erhalten haben dürfte, ein prächtiges Behältnis für die Aussetzung auf dem Hochaltar zu bereiten und ihre Wunderkraft ebenso bei Gelegenheit der so wichtigen Flurumgänge gegen Mißwachs, Dürre und allzu große Nässe einem Vortragkreuz gewissermaßen einzuverleiben. Hierzu mußte die ursprüngliche Reliquie in zwei Teile geteilt werden.

Möglich wäre aber auch eine Stiftung durch den Landeshauptmann Franz Wolfgang von Hohenzollern und seine Gattin Rosina, die badische Prinzessin. Es darf ferner nicht vergessen werden, daß die beiden vergoldeten Meßkännchen mit dem Drudenfußwappen, die, wohl um 1485 entstanden und ehemals zum Schatz der Horber Heiligkreuzkirche gehörig, heute Besitz des Landesgewerbemuseums in Stuttgart sind¹⁵⁰, als Arbeiten des Jörg Schongauer aus seiner Basler Periode angesprochen werden müssen. Nicht weniger als drei bzw. vier Inventarstücke desselben Kirchenschatzes sind also mit dem Namen Schongauer verknüpft! Außerdem ist daran zu erinnern, daß wir Jörgs letztes uns bekanntes Werk, das schon erwähnte Kreuzreliquiar der Sankt-Stephans-Kirche zu Karlsruhe, höchstwahrscheinlich einem Auftrag des Markgrafen Christoph I. von Baden (1475–1518(27)) zu verdanken haben¹⁵¹. Gerade daß beide Brüder mit bedeutenden Werken im Horber Kirchenschatz vertreten sind – und das trotz erheblicher räumlicher Entfernung ihres Wohnsitzes und größerer Nähe anderer sicherlich auch ganz ansehnlicher Werkstätten, etwa in Straßburg, Weilderstadt oder Stuttgart –, beweist ihren ausgezeichneten künstlerischen Ruf und die volle Gültigkeit des Berichtes, den Beatus Rhenanus über diesen gegeben hat.

6. DIE SILBERNE MONSTRANZ

DER KATHOLISCHEN STADTKIRCHE ZU BADEN IM AARGAU¹⁵²

Im gleichen Zusammenhang ist auch die silberne Monstranz der katholischen Stadtkirche zu Baden im Aargau zu erwähnen. Rudolf F. Burckhardt weist in seiner Beschreibung der Münch-Monstranz des Basler Münsterschatzes¹⁵³, die, wie wir heute wissen, ein Werk des Jörg Schongauer ist¹⁵⁴, auf die Verwandtschaft des Basler Stückes mit dieser und der – heute gleichfalls als Arbeit dieses Meisters gesicherten – großen Monstranz der St.-Peters-Kirche zu Pruntrut hin.

Baden im Aargau ist schon in römischer Zeit bekannt; seine Quellen wurden von dem nahen Vindonissa aus besucht. Nach der Völkerwanderung erscheint es als Besitz mehrerer Adelsgeschlechter, u. a. der Zähringer, Lenzburger und Kyburger, bis es 1291 an Rudolf von Habsburg kommt und damit österreichisch wird. 1498 wird es bereits als Stadt erwähnt.

Im Jahre 1415 erfolgt seine Verpfändung an die Eidgenossen, ein Zustand, der in dieser Form bis 1798 dauert. Häufig ist es Tagungsort der Eidgenossen und Sitz von Schiedsgerichten. Die Jahre 1656 und 1718 verzeichnen hier erfolgte Friedensschlüsse nach innerschweizerischen Streitigkeiten, das Jahr 1714 den zwischen Frankreich und dem Reich. 1498–1803 bestand ein eigener Kanton Baden. 1803 kam es zum Kanton Aargau.

Die älteste urkundliche Erwähnung der Leutkirche zu Baden geschieht im Jahre 1254¹⁵⁵. 1363 wird sie durch Österreich an die Herren von Hewen vergabt, aber bereits 1408 der Kirchen-

¹⁵⁰) Vgl. Pazaurek, a. a. O., S. 31 und Tafel XXIX, und den richtigen Hinweis auf die Anklänge von Basler Goldschmiedearbeiten an diese beiden Stücke bei R. F. Burckhardt, a. a. O., S. 312, Anm. 2. Die Zuschreibung an Jörg Schongauer gedenkt der Verfasser noch andernorts ausführlicher zu begründen.

¹⁵¹) Vgl. den in Anm. 2 erwähnten Aufsatz des Verfassers in «Baden», 1949, Heft 2.

¹⁵²) Vgl. Bartholomäus Fricker, Geschichte der Stadt und Bäder zu Baden, Aarau 1880. – Jakob Stammer, Die Pflege der Kunst im Kanton Aargau, Aarau 1903, S. 142, Tafel LXI. – Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Neuenburg 1921 ff., Bd. I, S. 518–523. Dasselbst weitere Literatur.

¹⁵³) Vgl. a. a. O., S. 267–278.

¹⁵⁴) Vgl. Anm. 2, Reinhardt und Rais, a. a. O.

¹⁵⁵) Vgl. Fricker, a. a. O., S. 230, Anm. Urkunde des Archivs Wettingen vom 29. August. Vergabungsbrief des Freien Rudolf und seiner Gattin Adelheid von Kaiserstuhl, worin ein viceplebanus Albrecht zu Baden als Zeuge erwähnt wird.

satz durch das benachbarte Zisterzienserkloster Wettingen erworben, bei dem er trotz aller Anstrengungen der Stadt, ihn an sich zu bringen, verbleibt. Ein eigenes Pfarrhaus wurde erst 1617 erbaut, doch 1624 die Errichtung eines Kollegiatsstiftes beschlossen und diese 1649 vom Bischof genehmigt. 1875 löste man das Stift auf.

Die reichen Urkunden der Stadt besitzen keinerlei Zeugnis, aus dem etwas über die Herkunft der Monstranz entnommen werden könnte¹⁵⁶. Es liegt daher nahe, zu vermuten, diese entstamme einer Stiftung des Klosters Wettingen. Aber die Untersuchung Dora F. Rittmeyers über den dortigen – durch Veräußerung an das Museo Cristiano des Vatikans und zum Teil auch in italienische Gotteshäuser gelangten – Kirchenschatz¹⁵⁷ ergibt gleichfalls keinerlei Anknüpfungsmöglichkeiten. Wir wissen also nicht, ob die Monstranz eine Gabe der Badener Bürgerschaft an ihre Kirche ist – ein einzelner dürfte als Stifter des großen und teuren Stückes in dieser Landstadt nicht leicht in Frage kommen – oder ob eine solche des Wettinger Konvents, der unter den Äbten Albert II. Haas von Rapperswil (1462–86) und Johann V. Müller von Baden (1486 bis 1521) sowieso zu großem Aufwand neigte¹⁵⁸.

Beschreibung der Monstranz. Die Monstranz (Abb. 51)¹⁵⁹ ist aus Silber gegossen und teilvergoldet. Der breite, im Sechspass geteilte Fuß wächst aus einer flachen, von geriefelter Rundstableiste eingefasster Standplatte über einer mit quadratischem Gitterwerk versehenen Schräge empor. In den Winkeln des Sechspasses liegen krause, der Randleiste entwachsende Eckblätter. Die Krümmung des Fußes entwickelt sich in sechs Flächen, die sich zwischen den die einzelnen Pässe jeweils in der Mittellinie teilenden Leisten nach oben hin zum Stiel verzüngen. Über einer sechseckigen Zwischenplatte folgt eine zweistöckige, im Oberteil den Normaldurchmesser des Stiels dekorierende Blendgliederung, die dann durch eine zweite, größere Sechseckplatte abgedeckt wird. Diese bildet gleichzeitig die Standfläche für den Aufbau einer sechsteiligen Streben- und Nischenarchitektur, deren Kielbogenbekrönung in einwärtsgeknickte Kreuzblumen endigt und die, auf Rundsäulchen stehend, sechs Heiligenfigürchen enthält. Die darüber abermals in Stieldicke aufwärtsgehende Blendgliederung wird durch eine dritte Sechseckplatte beendet, über der sich nach rechts und links ein Rankenkelch mit Blättern und Früchten entwickelt. Aus dessen Mitte steigt eine umgekehrte sechseckige Pyramide empor, deren vordere und hintere Ecken sich nach unten biegen und die den Turm (Abb. 50) der Monstranz trägt.

Dieser entwickelt sich über einer sechseckigen Basis, unten gesäumt von einer Lilienarkade und einem rechteckig gegitterten Band, an deren rechte und linke Seiten in spitzem Winkel zueinander je zwei fialengekrönte Strebepfeiler stoßen, die den die Hostiennische bekrönenden Turmbaldachin stützen.

Auf deren Boden erhebt sich in allmählicher Verengung ein Rundsockel, der, eingehegt von einem Kreuzblatt- und Lilienzaun, einen nachgeahmten Felsenhügel trägt. Diesem entwächst auf sechskantigem Stiel die unten und in der Mitte mit strickartig gedrehten Leisten verzierte Lunula. Beiderseits von ihr knien zwei Engelchen, die sie mit der Linken stützen und in der Rechten unter ihr ein Spruchband halten. Ihre Diademe weisen über den Stirnen emporragende Kreuzchen auf.

Von den Streben stehen unter auswärts gekrümmten Kielbogen auf mehrfach verkröpften Konsolen zwerghaft proportionierte Figürchen der vier Evangelisten (Abb. 52). Dem den unteren

¹⁵⁶) Vgl. Fr. Emil Welti, Die Urkunden des Stadtarchivs zu Baden, Bern 1896–99.

¹⁵⁷) Vgl. Dora F. Rittmeyer, Von den Kirchenschätzen der Stifte Muri und Wettingen und ihren Schicksalen, Argovia, Aarau 1938, Bd. 49, S. 189–236.

¹⁵⁸) Vgl. Hans Lehmann, Das ehemalige Zisterzienserkloster Maris Stella bei Wettingen und seine Glasgemälde², Aarau 1908, S. 12/13.

¹⁵⁹) Der Verfasser konnte das Original nicht selbst besichtigen. Für die eigens hergestellten Photos und die Erlaubnis zu deren Veröffentlichung ist er besonders Herrn Dr. E. Maurer von der Inventarisierung der Aargauischen Kunstdenkmäler, für weitere Unterstützung Herrn Vizedirektor Dr. K. Frei vom Schweizerischen Landesmuseum in Zürich, Prof. Dr. O. Homburger, Bern, und Fräulein Dr. h. c. D. F. Rittmeyer, St. Gallen, zu großem Danke verpflichtet.

Rand des Schutzglases haltenden Kreuzblatt- und Lilienrand um die Plattform für die Lunula antwortet von oben her ein gleicher, vor dem unter einem vom Leib der Mittelfiale der Baldachinzone herabhängenden Kielbogen vor und hinten je ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln abwärts schwebt; er trägt ein an zwei Kettchen befestigtes Blumenornament.

Der große Mittelbaldachin beginnt zwischen den Fialen der vier seitlichen Streben mit einem Gürtel sich verschneidender Kielbogen, auf deren Spitzen teils Kreuzblumen, teils – im ganzen sechs – männliche und weibliche Heilige stehen. Ober- und innerhalb dieses Gürtels erhebt sich, abermals von vier spitzwinklig zueinander gestellten Streben rechts und links gestützt, ein zweites Baldachinstockwerk. Vor den Streben stehen, nach den Seiten gewandt, Heilige auf Rundsäulen, ebensolche etwas tiefer in besonderen Aufbauten vorn und hinten, im ganzen abermals sechs; in der Mitte über ihnen auf hoher Sechskantsäule wird die Figur des Schmerzensmannes sichtbar, in der Rechten einen Kelch haltend, worin das Blut der Seitenwunde fließt. Zu seinen Häupten folgt erneut ein Gürtel ineinander verschnittener Kielbogen mit Fialen. War der Aufbau des Baldachins bis hierher nach vorn offen, so schließt er sich nun. Dieses letzte Stockwerk hält in der Mitte ein Kielbogengürtel zusammen, über dem auf schlankem Säulchen Maria mit dem Kinde erscheint. Das Ende bildet abermals eine Kielbogenbekrönung (Abb. 53), aus der die krabben- geschmückte Schlußpyramide mit der Kreuzblume emporsteigt. Sie begleiten noch bis zu halber Höhe rechts und links zwei schlanke Rundstäbe mit Fialenspitzen, die kurz vor ihrem Auslaufen ein Kielbogen verbindet.

Die Monstranz ist 1,21 m hoch. Marke und Beschaueichen scheinen zu fehlen.

Verwandtschaft mit Werken Jörg und Paul Schongauers. Die Verwandtschaft der Badener Monstranz mit der Münch-Monstranz des Jörg Schongauer im Basler Münsterschatz und jener der St.-Peters-Kirche zu Pruntrut ist unverkennbar; ebenso mit der Tiefenbronner Monstranz. Die Grundlage ihres Aufbaues bildet wie bei diesen Stücken der schon erwähnte Stich des Meisters E. S., zu dessen Komposition jedoch, wie in Pruntrut und Tiefenbronn, ein weiteres Baldachinstockwerk mit Figur tritt – das ohne diese übrigens auch die Münch-Monstranz aufweist. Ausgenommen das Pruntruter Stück, das wegen Erneuerung des Fußteils einen Nachweis nicht mehr zuläßt, zeigen sämtliche genannten Monstranzen auch in der Mitte des Stiels den figurlich reichbesetzten Modus. Mit der Pruntruter hat die Badener Monstranz das Motiv des in der Mitte durch eine Fiale besetzten Strebebogens gemein, welches die Vorlage des Meisters E. S. wörtlich wiederholt und, obwohl in gedrängterer Form, auch bei der Tiefenbronner Monstranz vorkommt. Nun ist zu beachten, daß das Badener Stück zwar insofern unmittelbar auf die Stichvorlage zurückgreift, als das innere Maßwerk der Kielbogen, unter denen die Figuren am Fuße der Streben stehen, auf deren Köpfe herabreicht, während die hinter den Bogenkreuzblumen den Wasserschlag durchbohrenden Fialenspitzen bereits das Vorbild der Münch-Monstranz verwendet haben, der die Badener – und fast noch mehr Jörgs etwas spätere Hallwyl-Monstranz – auch in der Gestaltung des Fußes weitgehend ähnelt¹⁶⁰.

Beziehungen zu anderen Basler Goldschmiedearbeiten. Hinzuweisen ist ferner auf den Umstand, daß der Felsenhügel, aus dem sich die Lunula mit der Gruppe der beiden Engel erhebt, noch eine Fortbildung findet in dem Paradiesgärtlein der Hüglin-Monstranz des Basler Münsterschatzes, die eine Fingerreliquie des hl. Johannes des Täufers enthielt. Auch die Engelsgruppen ähneln sich sehr. R. F. Burckhardt schreibt die um 1500–1502 entstandene Hüglin-Monstranz versuchsweise dem Balthasar Angelot zu, der 1507 in Basel das Bürgerrecht erwarb und von Hans Nachbar das Haus «Zum Tanz» kaufte, das er dann von Hans Holbein d. J. mit Fassadengemälden ausstatten ließ. Dieses Haus – nebst Werkstätte und Zubehör – hatte Nachbar aber seinerseits von keinem andern als Jörg Schongauer überkommen, der darauf 1487–94 ansässig gewesen war. Auf Grund stilistischer Verwandtschaft der von dem 1511 aus Thann im

¹⁶⁰) Vgl. R. F. Burckhardt, a. a. O., S. 276, Anm. 2.

Elsaß nach Basel übergesiedelten Bruder Balthasars, Kaspar Angelrot, im Jahre 1516 für Sachseln gefertigten Monstranz mit der St.-Heinrichs- (Abb. 54) und der St.-Kunigunden-Monstranz des Münsterschatzes, die ebenfalls noch ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu setzen sind, und einer wohl mit Recht angenommenen fortdauernden Werkstattüberlieferung vermutet Burckhardt auch für diese Balthasar Angelrot als Meister¹⁶¹. Von großer Bedeutung ist aber nun weiter, daß diese drei Basler Monstranzen, die in Sachseln und die zu Tiefenbronn, in der Gestaltung des Fußgestells alle eng miteinander zusammenhängen. Und dieser Zusammenhang dürfte sich, da man, wie Burckhardt ausführt, Goldschmiedewerkstätten samt den Entwürfen, Modellen und Werkzeugen zu erwerben pflegte, rückwärts durchaus bis auf Jörg Schongauer erstrecken!

Mit keinem der genannten Meister läßt sich der Schöpfer der Badener Monstranz identifizieren. So bedeutend seine Arbeit im architektonischen Aufbau und in der Behandlung des Ornaments ist, so mittelmäßig wirkt er als Plastiker. Weder Jörg noch Paul Schongauer hätten jemals solch gnomenartige Köpfe, solch teigige Gewänder und solch unartikulierte und massige Körper gebildet. Für einen unmittelbaren Zusammenhang mit den aus Thann nach Basel eingewanderten beiden Angelrot aber liegt die Monstranz zu früh, und auch sie sind vortreffliche Figurenbildner. Bleibt also nur die Wahl zwischen einem Schüler bzw. den Werkstätten Jörg oder Paul Schongauers.

Einfluß Paul Schongauers. Für die Herkunft der Monstranz aus der ersteren könnte manches in ihrer Architektur sprechen. Aber man vergesse nicht, daß Paul Schongauers Tiefenbronner Werk Endglied einer Reihe von vorhergegangenen und wohl auch den Basler Stücken seines Bruders im Aufbau noch mehr ähnelnden Arbeiten sein dürfte. Ein charakteristisches Motiv seiner Architekturen tritt hier immerhin auf: die Entwicklung des Oberteils aus einem Blattrankenkelch. Die Figuren der Badener Monstranz aber weisen zu seinem plastischen Stil wenigstens eine gewisse Verwandtschaft auf, die zu dem seines Bruders völlig fehlt. Wie die Werkstatt Jörg Schongauers solche Dinge – vermutlich um dieselbe Zeit – behandelt, zeigt mit erschöpfender Deutlichkeit das schöne – in den Blendzonen ober- und unterhalb des Knaufs an die Badener Monstranz erinnernde – Kreuzreliquiar von Weilderstadt¹⁶². Aus ihm spricht, wenn auch schwächer und unselbständiger als aus den Arbeiten des Meisters selbst, noch immer der Adel, die Innigkeit und die Würde der Kunst Martin Schongauers. Pauls derbere Art ist davon weit entfernt. Erst Hans Baldungs Einfluß, der nicht vor der Tiefenbronner Monstranz einsetzt, veredelt seiner Figuren plastische Kraft zur Eleganz, wenn auch das große Pathos oberrheinischer Form die anfängliche Derbheit und Rücksichtslosigkeit, wie sie aus den Darstellungen der Lichtentaler Paxtafel spricht, schon bald umgebildet zu haben scheint. Die knolligen Nasen der Figuren des Jüngsten Gerichts auf dieser – insbesondere des Weltenrichters und des hl. Petrus – finden sich an der Badener Monstranz wieder bei den beiden Engeln der Lunula und dem Schmerzensmann; die hl. Verena unterhalb des letzteren erinnert spiegelverkehrt stark an die Muttergottes am Nodus der Tiefenbronner Monstranz. Die Gesichter der Figürchen mit solchen von Werken Paul Schongauers systematisch zu vergleichen, unterläßt man besser. Wichtige Schlüsse legt aber ein anderes Merkmal nahe: die Gestalt der Nimben.

Sie sitzen quer über den Scheiteln und zeigen fächerartige Strahlen. Diesen Sitz des Nimbus wie die Fächerform der Strahlen finden wir im Bereich von Arbeiten Paul Schongauers – dieser selbst verwendet an den Köpfen mit der einzigen Ausnahme des Offenburger Vortragkreuzes, wo sie bei den Evangelistensymbolen ganz dem genannten Typus entsprechen – keine Heiligenscheine, so besonders an den beiden Seitenfiguren des großen Horber Kreuzreliquiars. Dieselbe Art des Nimbus zeigt auch der hl. Johannes der Täufer im Schrein des Weisweiler Altars, nur dessen

¹⁶¹) Vgl. R. F. Burckhardt, a.a.O., S. 283–295, Abb. 209–216.

¹⁶²) Vgl. Abb. 40.

Quersitz über dem Scheitel, das Büstenreliquiar des hl. Gervasius im Breisacher Münster¹⁶³, das wohl in die Jahre zwischen 1515 und 1520 zu datieren ist und Züge und Einzelheiten aufweist, die teils an den hl. Mauritius des Weisweiler Altars, teils aber auch an den hl. Johannes Ev. vom großen Horber Kreuzreliquiar, mittelbar also den Schnitzer der Weisweiler Altarflügel, erinnern.

Die merkwürdig zwerghaften vier Evangelisten mit ihren über die Ohren reichenden Kappen fallen an der Monstranz gleichfalls auf (Abb. 52). Wir möchten bei ihnen aber nicht einfach Unvermögen des Meisters annehmen, sondern – freilich etwas verzerrte – Nachwirkungen der Kölner Schule des Konrad Kuene, deren Einfluß auf die Figurenwelt der Tiefenbronner Monstranz wir vermutet haben. Die «Vier Gekrönten» vom Grabmal des Dombaumeisters Nikolaus von Büren sind von dieser Art¹⁶⁴. All dies läßt auf eine Arbeit aus der Kolmarer Werkstatt des Paul Schongauer schließen, ausgeführt durch einen Gesellen, der vielleicht schon in Basel bei Jörg Schongauer seine Ausbildung begonnen hatte und möglicherweise auch Jörgs und Pauls gemeinsamen Werkstattbetrieb in Basel noch miterlebte.

Zusammenfassung. Die Entstehungszeit der Monstranz von Baden im Aargau aber wäre nach den oben gemachten Darlegungen etwa in die Jahre zwischen 1495 und 1500 zu verlegen. Sie repräsentiert den Stil der Werkstatt Paul Schongauers in dieser Zeit – also bald nach seiner Niederlassung in Colmar – ähnlich bedeutsam wie das Kreuzreliquiar von Weilderstadt jenen der neubegründeten Straßburger Werkstatt seines Bruders Jörg.

7. DAS SILBERNE VORTRAGKREUZ

DER KATHOLISCHEN STADTKIRCHE ZU BADEN IM AARGAU¹⁶⁵

Der Schatz der Badener katholischen Stadtkirche besitzt aber außer der Monstranz noch ein Vortragkreuz, das in Beziehungen zu unserer Gruppe zu stehen scheint. Es ist wie ein anderes, älteres, aus Kupfer verfertigtes, heute auf einen schwarzen mit Beschlag verzierten Sockel gesetzt, mit einem gegossenen Renaissancekruzifix versehen und durchgreifend restauriert worden.

Während aber diese Wiederherstellung bei dem zweitgenannten Stück erst neuerdings durchgeführt wurde, ist die des ersten zweifellos das Verdienst des großen Reformators des Klosters Wettingen, des Abtes Peter II., Schmid von Baar (1594–1633). Er hat auch das ausgezeichnete Chorgestühl der Wettinger Klosterkirche, wie Urkunden und Signatur erweisen, um 1601–04 durch einen Meister Jakob G... und seine Mitarbeiter errichten lassen. Da die Formen des Christuskörpers ziemlich mit entsprechenden des Gestühls zusammengehen und das Oberteil des Kreuzlängsbalkens einen in Rollwerk gefaßten Reliquienbehälter trägt, so wird man die Restauration des Kreuzes selbst wohl zweckmäßig in die Zeit um 1610 ansetzen. Nicht ausgeschlossen ist jedoch, daß der Sockel etwas später, also in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts angefertigt worden ist¹⁶⁶.

Beschreibung des Kreuzes. Das Kreuz (Abb. 55) ist in Silber getrieben und hat an den Balkenenden auf der Vorderseite Vierpässe mit den Evangelistensymbolen. Die Rückseite ist mit Glasflüssen verziert. In den zwischen der vorderen und hinteren Hälfte des Kreuzes liegenden Nut läuft ein aus einem dickeren und einem mehrfach gedrehten dünneren Teil gewundener Zierdraht; in den Hohlkehlen beiderseits zwischen dieser Kante und jenen der Vorder- und Rücken-

¹⁶³) Vgl. Franz Xaver Kraus, Die Kunstdenkmäler der Amtsbezirke Breisach, Emmendingen, Ettenheim, Freiburg (Land), Neustadt, Staufen und Waldkirch (Kreis Freiburg-Land), Tübingen 1904, S. 70, Tafel VII.

¹⁶⁴) Vgl. André, a.a.O., S. 205, Abb. 49; S. 207, Abb. 51; S. 216, Abb. 70; S. 218, Abb. 72/73.

¹⁶⁵) Auch hier stützen sich die Ausführungen des Verfassers auf die Beschreibung bei Stammler, a.a.O., S. 151, Tafel LXIV, und die von der Direktion des Schweizerischen Landesmuseums und der Inventarisierung der Aargauischen Kunstdenkmäler gütigst überlassenen Lichtbilder.

¹⁶⁶) Vgl. Hans Lehmann, a. a. O., S. 14, 39/40, Abb. 3–5.

fläche samt denen der Vierpässe wächst eine prachtvolle, vollkommen frei plastisch gearbeitete Weinranke (Abb. 56). Die sehr hohen Ränder der Vierpässe sind außen, innen und auf dem Grat mit einfachen, strickartig gedrehten Drähten besetzt; die Vorderfläche des Kruzifixes trägt auf kreuzweise schraffiertem Grund eine Blätter- und Blütenranke. Der Heilandskörper, die Inschrift zu seinen Häupten und das noch über dieser in ein Rollwerkkrähmchen gefaßtes Reliquienbehältnis stammen aus der Restauration des Stückes unter Abt Peter Schmid, ebenso aber auch die häßlichen Nietens, welche die beiden Kreuzhälften zusammenhalten und deren rechteckige Köpfe nur ziemlich grob durch nachträgliche Überarbeitung in die Gravierung eingepaßt sind. Die Befestigung des Kreuzes an der Tragstange – wie jetzt am Renaissancesockel – geschah durch einen Querstift, der durch vier Ösen lief.

Die Höhe des Vortragekreuzes beträgt 0,46 m. Marke und Beschauzeichen scheinen zu fehlen.

Verwandtschaft mit Werken Paul Schongauers. Die künstlerische Bedeutung dieses Kreuzes kommt in architektonischer und ornamentaler Hinsicht jener der Monstranz mindestens gleich, übertrifft sie aber in den Figuren bei weitem. Sowohl die mit großer Feinheit gearbeitete Weinranke in den Hohlkehlen wie die Evangelistensymbole der Vierpässe fallen durch ihr fast an Freiplastik gemahnendes Relief auf. Der außerordentlich starken Rahmung entspreche nun unseres Erachtens, künstlerisch ergänzend, ein ihr aufgelegtes Stangenkreuz, wie wir es in den Arbeiten Paul Schongauers als einer Art Grundmotiv der Werkstatt kennengelernt haben. Auch das Streben nach starkem plastischem Eindruck gehört durchaus zu den Eigenheiten seiner Kunst. Die Evangelistensymbole des Badener Vortragekreuzes gehen hierin eher weiter als die soviel späteren des Kreuzes von Offenburg, weiter sogar als die der Tiefenbronner Monstranz. Die beiden letztgenannten Fassungen des Themas sind jedoch stark abhängig von den vier entsprechenden Stichen Martin Schongauers, die in so hervorragendem Maße in das Rund ihres Rahmens komponiert waren. Die Symbole des Badener Kreuzes schweben dagegen gewissermaßen frei vor dem Grunde.

Ein Mitarbeiter Paul Schongauers? Es ist nun nicht daran zu denken, daß wir – trotz der hohen Qualität – in dem Badener Vortragekreuz eigenhändige Arbeit Paul Schongauers zu erblicken hätten. Es führt kein Weg von der plastischen Ausstattung seiner Werke, die er selbst ausgeführt hat, wie etwa die Paxtafel aus Lichtental, die Tiefenbronner Monstranz und das Offenburger Vortragekreuz, zu der Eigenart der Evangelistensymbole des Badener Stückes. Ihre eigentümliche «Transparenz» steht etwa in dem Johannesengel zu den Figuren der Lichtentaler Paxtafel wie den Engeln der Tiefenbronner Monstranz mit ihrer so ungemein tastbaren Körperlichkeit in stärkstem Gegensatz. Aber da sind die Lunula-Engel der Monstranz, die von deren anderer figürlicher Ausstattung so sehr abstechen. Ihr straffes Haar, ihre hohe, nach oben verschmälerte Stirn, die V-förmige Zusammenfassung der Brauenbogen und die Zartheit der Kinn- und Unterkieferpartien, ebenso wie die ornamentale Tendenz in der Ausbildung der Flügel, das heißt also des Umrisses, sind Züge, die sich auch in Baden finden – wobei thematische Unterschiede wie zeitlicher Abstand die leicht wahrnehmbaren Differenzen befriedigend erklären könnten.

Zusammenfassung. Möglicherweise haben wir in dem silbernen Vortragekreuz der Stadtkirche zu Baden im Aargau also die Arbeit eines Sohnes des Paul Schongauer, jedenfalls eines bevorzugten Mitarbeiters vor uns, ein Werk, das zeitlich in die Nähe der Badener Monstranz, also in die Jahre 1495–1500 zu setzen ist.

Das prachtvolle Weinrankenmotiv – das keineswegs so besonders gebräuchlich in dieser Verwendung ist – könnte der Meister selbst aus Niedersachsen mitgebracht haben, wo es im Chorstuhl des Bischofs Bocholt im Dom zu Lübeck¹⁶⁷ und bei seinen Verwandten eine sehr eindrucksvolle Rolle spielt.

¹⁶⁷) Vgl. Wentzel, a. a. O., S. 88, 99, 100, Tafeln 78 II, 97 II/III.

Indes möchten wir mit dieser Zuschreibung des Kreuzes weniger eine Gewißheit ausdrücken, als eine Möglichkeit andeuten, die nach den Erfahrungen, welche die späteren Arbeiten im Kirchenschatze zu Horb a. N. über Auftragshäufungen gleicher Besteller bei einer Werkstatt vermitteln, keineswegs ohne weiteres von der Hand gewiesen werden kann.

Weitere Arbeiten Paul Schongauers? Einer Vermutung, die Werner Noack in der Einleitung des Katalogs der Ausstellung mittelalterlicher Goldschmiedekunst von 1947 in Freiburg¹⁶⁸ äußert, Paul Schongauer und sein Bruder Jörg möchten irgendwie mit dem Breisacher Reliquienschrein der hll. Gervasius und Protasius zu tun haben, können wir nicht zustimmen. Trotz des Straßburger Beschauzeichens scheint sich nämlich die Inschrift des «Petrus Berlin de Wimpfina» nicht auf einen Stifter, sondern auf den Meister zu beziehen, da der Stil der Figuren nahe Verwandtschaft mit dem des silbernen Reliquienkreuzes der Stadtpfarrkirche zu Mergentheim¹⁶⁹ zeigt, also aus Franken herzuleiten ist. Petrus Berlin müßte also um 1496 als Goldschmied in Straßburg ansässig gewesen sein. Daß die Archive über ihn schweigen, ist nichts, was zur Verwunderung Anlaß gäbe.

Datierung und Würdigung des Gesamtwerks. Stellen wir die Werke Paul Schongauers und die seiner Schule, wie wir sie kennengelernt haben, in eine zeitliche Reihenfolge, so kommen wir zu folgendem Ergebnis:

1. Um 1491–95 Paxtafel im Kloster Lichtental
2. Um 1495–1500 Monstranz von Baden im Aargau, Werkstattarbeit
3. Um 1495–1500 Silbernes Vortragkreuz von Baden im Aargau, Werkstattarbeit
4. Um 1512–13 Monstranz zu Tiefenbronn
5. Um 1514–16 Großes Kreuzreliquiar zu Horb a. N.
6. 1515 Vortragkreuz von Offenburg.
7. Um 1518–20 Kleines Kreuzreliquiar zu Horb a. N., Werkstattarbeit.

Das Wesen der Kunst Paul Schongauers entspricht auf den ersten Blick nicht den Vorstellungen, die man sich allein auf Grund seines Familiennamens von ihr zu machen geneigt ist. Wir sagen: auf den ersten Blick, denn die genauere Untersuchung hat uns gezeigt, daß sehr wohl Brücken von seinen Arbeiten zu solchen seines Bruders Jörg führen, der rund ein Jahrzehnt älter als er gewesen sein dürfte. Angesichts der engen Verbindung, in der er mit ihm einige Jahre in Basel gestanden zu haben scheint, ist dies sehr natürlich. Aber wenn es Jörg kennzeichnet, daß er mit höchster Einfühlungsgabe Geist, und soweit möglich, auch Formen der Kunst seines großen Bruders Martin in sein Handwerk übernimmt, bringt Paul Schongauer aus der Fremde andere Anregungen mit. Die stille und lautere Innerlichkeit Martin Schongauers genügt seinem offenbar sehr aktiven Temperament keineswegs. In ihm leben andere Impulse, die in Martins recht komplexer Natur nicht so im Vordergrund stehen, aber doch unmöglich übersehen werden dürfen: ein klarer Blick für die Wirklichkeit des Alltags, die Fähigkeit, scharf und bestimmt plastisch zu charakterisieren, aber auch die, sich in erstaunlichem Umfang fremde Anregungen ganz zu eigen zu machen. Auf der Wanderschaft und in immerhin ein Jahrzehnt dauernder Selbsthaftigkeit an der Grenze des deutschen östlichen Kolonialgebietes scheint er sich in manchem eine etwas stärker unternehmerhafte Arbeitsweise angewöhnt zu haben, als sie in seinem Geburtslande üblich war – vielleicht war eine persönliche Bekanntschaft mit dem Lübecker Bernt Notke darauf nicht ohne

¹⁶⁸) Vgl. Inge Schroth, Mittelalterliche Goldschmiedekunst am Oberrhein, Freiburg i. Br. 1948, S. 14, 50 (Nr. 68) Tafel 52. – Marc Rosenberg, Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung zu Karlsruhe, 1881, Frankfurt a. M. 1882, 2 Tafeln o. N.

¹⁶⁹) Vgl. Pazaurek, a.a.O., S. 28, Tafel XXI. – Besser abgebildet bei Edwin Redslob, Deutsche Goldschmiedekunst, München 1922, Tafel 35.

Einfluß¹⁷⁰. Doch hat er sich nach seiner Rückkehr in die Heimat schnell und energisch mit deren ihm fremd gewordenen Formenwelt wieder vertraut gemacht und noch im Alter die Kraft zur positiven Auseinandersetzung mit dem Genie eines Hans Baldung besessen. Wie bei Notke und diesem ist die Kunst Paul Schongauers vor allem Ausdruck einer unbeugsamen Lebenskraft; die ergreifende Hingabe an das Jenseits, welche in der Mystik des Oberrheins lebte, findet in ihr nicht mehr dieselbe Stimme wie in der seiner Brüder. Aber ein ganzer Schongauer ist er in der Großzügigkeit und Geschlossenheit seiner Kompositionen: nur ein außerordentlicher Kunstverstand konnte eine Aufgabe bewältigen, wie sie die Tiefenbronner Monstranz stellte, nur der feinste Takt ein Werk von der erlesenen Reinheit des Offenburger Vortragkreuzes vollenden. Dieser jüngste der fünf Söhne des Kolmarer Goldschmieds und Ratsherrn Kaspar Schongauer vertritt mit vollen Ehren den Namen seines Geschlechts.

NACHTRAG

Während obenstehende Arbeit bereits gesetzt war, erhielt der Verfasser durch Dr. E. Maurer, Aarau, Nachricht über eine Notiz in den Badener Säckelmeisterrechnungen, deren Veröffentlichung Herr Rektor Dr. Otto Mittler in Baden vorbereitet. Dieser wichtige Eintrag wurde von Rott (Quellen und Forschungen, Bd. III, Quellen II, S. 138–142), der die Rechnungen benutzt hat, übersehen. Er lautet (Stadtarchiv Baden, 1477, II):

«Item 30 sch(illing) verzarten min herren, do man mit dem goldschmied von der monstranz wegen rechnote.»

Diese Notiz ist von höchster Bedeutung! Sie kann sich nur auf die große Badener Monstranz beziehen und fixiert deren Entstehungszeit endgültig. Da für die Monstranz weiter keine Geldbeträge verzeichnet sind, rührt ihr Silber fraglos aus dem Badener Anteil an der in der Schlacht bei Murten (1476) erworbenen Burgunderbeute her.

Die Pruntrutener Monstranz des Hans Rutenzwig aus Basel von 1477 entstammte dem gleichen Anlaß. Wenn nun auch deren in Jörg Schongauers Gehäuse noch erhaltene Figürchen nicht ohne weiteres stilistisch mit denen des Badener Stückes gleichgesetzt werden dürfen, so ist doch die bei Hans Rutenzwig auffallende Diskrepanz zwischen sicherlich hervorragender Ornamentik – wie wir beim beglaubigten Schöpfer der verlorenen «großen Monstranz» des Basler und jener des Berner Münsters getrost annehmen dürfen – und ausgesprochen «volkskunstmäßiger» Plastik auch der Badener Turmmonstranz eigen. Sie könnte wohl in Rutenzwigs Werkstatt angefertigt worden sein.

Die beiden Brüder Jörg und Paul Schongauer würden dann, was den architektonisch-ornamentalen Aufbau ihrer Monstranzen betrifft, weit mehr als des Meisters Sohn Andreas, der Schöpfer der Monstranz von 1508 für Laufen (Kt. Bern, wiedergegeben bei Rott a.a.O., Bd. III, Text S. 163, Abb. 72), zu Fortsetzern und Vollendern der Kunst Hans Rutenzwigs, den sie aber beide als Plastiker weit übertreffen.

Auch für das oben besprochene Vortragkreuz der Badener Stadtkirche dürfte sich vielleicht eine Untersuchung in gleicher Richtung lohnen.

¹⁷⁰ Es gelang dem Verfasser leider nicht, aus Lauenburg an der Elbe Näheres über den oben erwähnten Jos Schongauer und dessen Familie zu erfahren. Für freundliche Überlassung von Lichtbildmaterial und Wiedergabeerlaubnis ist der Verfasser zu großem Dank verpflichtet: Dr. Carl Schellenberg und der Direktion des Museums für Hamburgische Geschichte, Prof. Erich Meyer, und der Direktion des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Prof. Walter Paatz, Heidelberg, Prof. Hans Wentzel, Stuttgart, dem Städtischen Konservator, Köln, der Direktion des St.-Annen-Museums und Photograph Castelli, Lübeck, Prof. Werner Meyer-Barkhausen, Gießen, Konservator J. Jacques Waltz, Kolmar, für Überlassung schwer zugänglicher Literatur Direktor Dr. August Fink vom Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig.

Abbildungsnachweis

- Badisches Denkmälerarchiv, Karlsruhe (Aufn. Langer): Abb. 1, 2, 10, 10a, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 49.
- Badisches Landesmuseum, Karlsruhe (Aufn. Langer): Abb. 35, 36, 37, 46, 47.
- Inventarisierung der Kunstdenkmäler des Kantons Aargau (Aufn. H. J. Henn, Zürich): Abb. 50, 51, 52, 53.
- Schweizerisches Landesmuseum, Zürich: Abb. 55, 56.
- Staatliche Museen, Lübeck (Aufn. Castelli): Abb. 4, 43.
- Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg: Abb. 26.
- Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg: Abb. 27.
- Städtischer Konservator, Köln: Abb. 22, 23.
- Nach Walter Paatz, Bernt Notke und sein Kreis, Berlin 1939: Abb. 4, 8, 9.
- Nach Harald Busch, Meister des Nordens. Die altniederdeutsche Malerei 1450–1550, Hamburg 1940: Abb. 5, 6, 7, 31.
- Nach J. Springer, Der größte Stich des Meisters E. S., Amtliche Berichte der Königlichen Kunstsammlungen, Jg. 30, Berlin 1908/09, Abb. 11.
- Nach Gustav André, Konrad Kuene und der Meister des Frankfurter Marienschlafaltars. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg a. d. L. 1938/39, Bd. XI/XII: Abb. 28.
- Nach Heinrich Appel, Die Bildwerke des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuene (†1469). Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Frankfurt a. M. 1938, Bd. X: Abb. 29, 30, 32.
- Nach Rudolf F. Burckhardt, Der Basler Münsterschatz, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Basel 1933, Bd. II: Abb. 33, 34, 54.
- Nach Max Wingenroth, Die Kunstdenkmäler des Kreises Offenburg. Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Tübingen 1908, Bd. 7: Abb. 38.
- Nach Marc Rosenberg, Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe. Frankfurt a. M. 1882: Abb. 39.



2



1

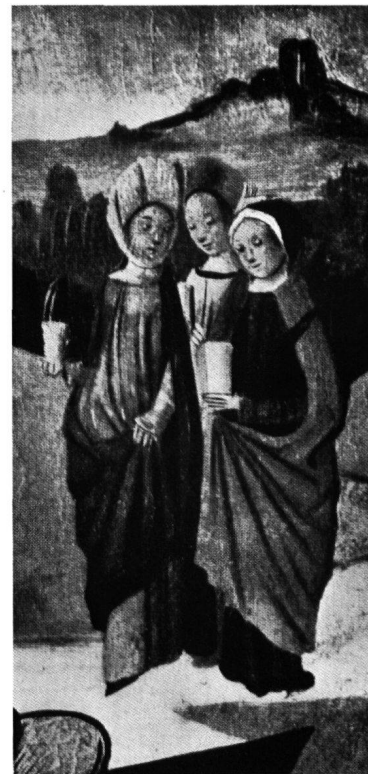
Paxtafel. Kloster Lichtental bei Baden-Baden. Von Paul Schongauer. Um 1492-1495. - 1 Vorderseite. - 2 Rückseite



3



4



5



6



7

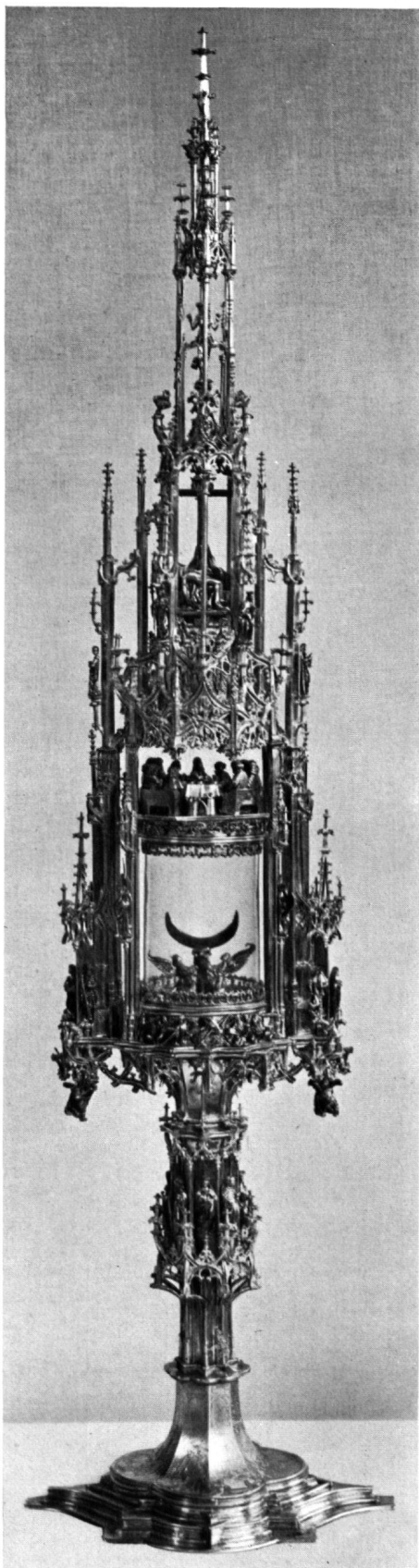


8

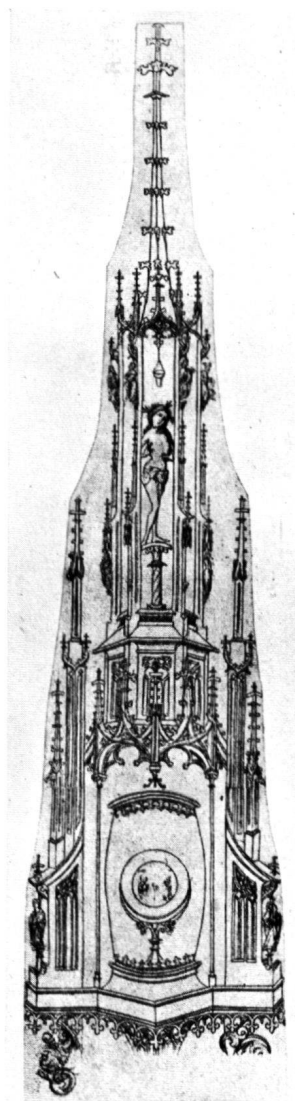


9

3 König Karl VIII. Knutsson Bonde. Schloß Gripsholm. Von Bernt Notke. Um 1489. Nach Paatz. – 4 Prophet vom Triumphkreuz des Domes zu Lübeck. Von Bernt Notke. 1477. – 5 Die drei Marien vom Auferstehungsbild des Hochaltars im Dom zu Aarhus. Von Bernt Notke. 1479. Nach Busch. – 6 Kopf der Maria vom Kreuzestod Christi des Hochaltars im Dom zu Aarhus. Von Bernt Notke. 1479. Nach Busch. – 7 Christus von der Außenseite des rechten Predellenflügels am Hochaltar des Domes zur Aarhus. Gehilfe des Bernt Notke. 1479. Nach Busch. – 8 Hl. Katharina und hl. Johannes Ev. Von der Grabplatte des Hermen Hutterock in St. Marien zu Lübeck. Von Bernt Notke und Lübecker Gelbgießer. 1508. Nach Paatz. – 9 Grabplatte des Hermen Hutterock. 1508. Nach Paatz



10



11

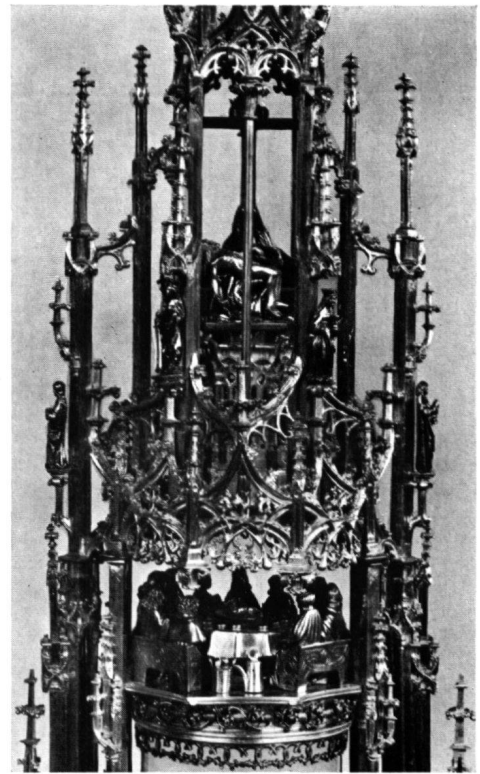


10a

10 Turmmonstranz in der Pfarrkirche von Tiefenbronn. Von Paul Schongauer. Um 1512/13. – 10a Detail. Abendmahl über der Hostiennische. – 11 Meister E. S., Monstranz. Kupferstich L. 306. Nach J. Springer



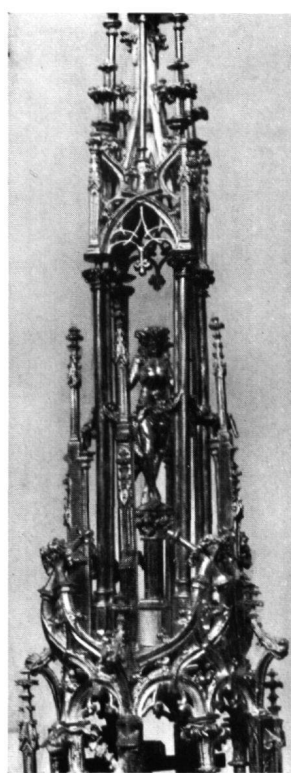
12



13



14



16

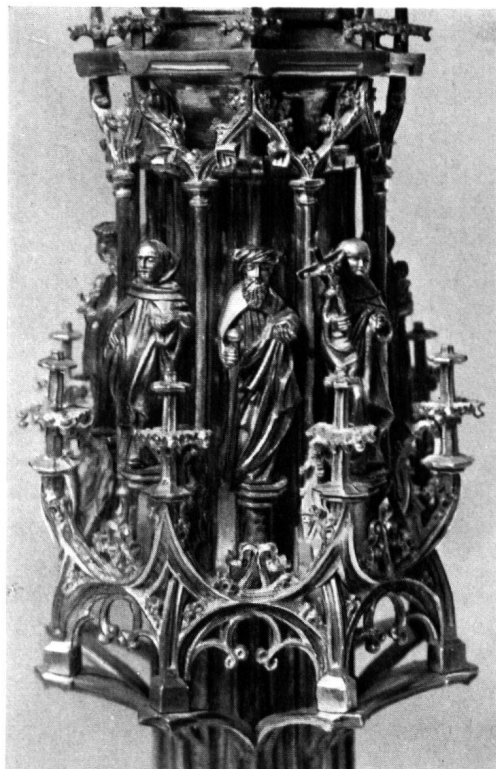


15

12–16 Details der Turmmonstranz in der Pfarrkirche von Tiefenbronn. Von Paul Schongauer. – 12 Hostiennische. – 13 Abendmahl über der Hostiennische. – 14 Linker Strebepfeiler vom Oberteil, mit Moses, den hll. Stephanus und Laurentius. – 15 Rechter Strebepfeiler vom Oberteil mit David, den hll. Johannes d.T. und Sebastian. – 16 Spitze mit Schmerzensmann



17



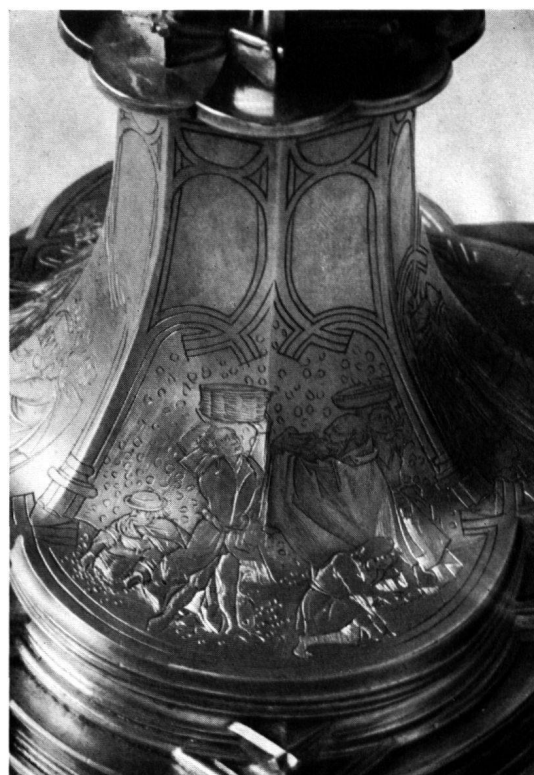
18



19



20



21

17–21 Details der Turmmonstranz in der Pfarrkirche von Tiefenbronn. Von Paul Schongauer. – 17 Figuren an der Vorderseite des Knaufs. – 18 Desgleichen an der rechten Seite. – 19 Desgleichen an der linken Seite. – 20/21 Gravierungen am Fuß: Abraham begegnet Melchisedek (20) und die Mannalese (21)



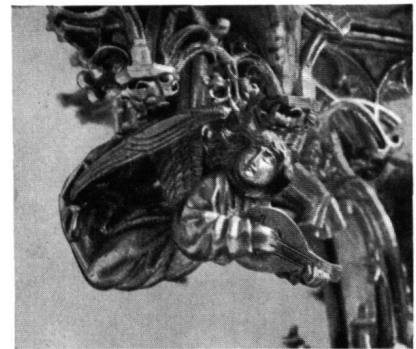
22



23



24



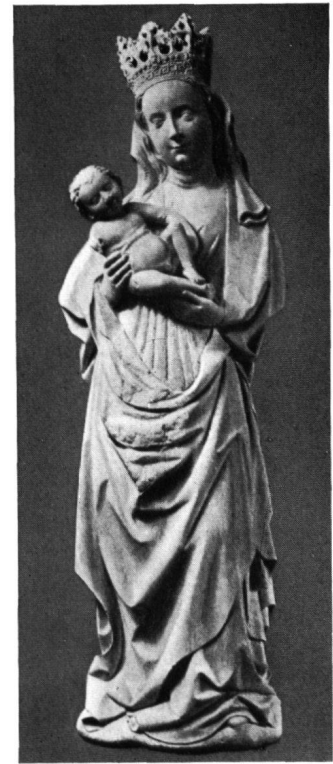
25



26



27



28

22/23 Chorpfeilerkonsolen. Köln, St. Andreas. Um 1414–1420. – 24/25 Engel vom Oberteil der Tiefenbronner Monstranz. – 26 Muttergottes, Messing. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Niedersächsisch oder niederländisch. Mitte 15. Jahrhundert. – 27 Hl. Ansgar aus St. Petri, Hamburg. Von Bernt Notke. Um 1482/83. – 28 Muttergottes. Hirzenhain (Oberhessen), Augustinerkirche. Von Konrad Kuene. Um 1448.
Nach André



29



30

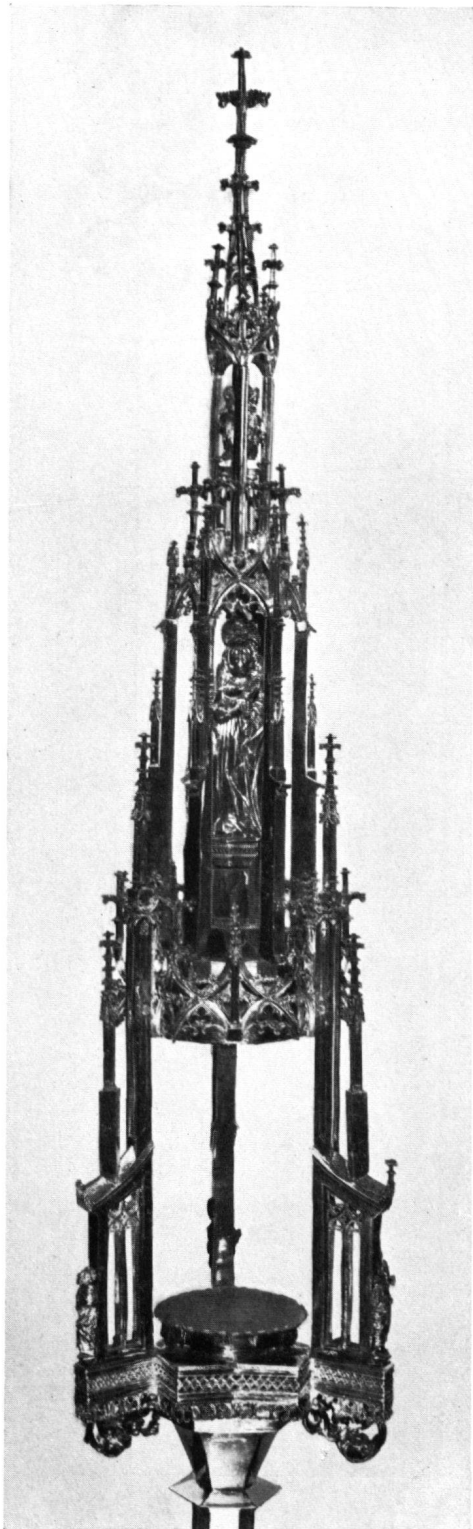


31

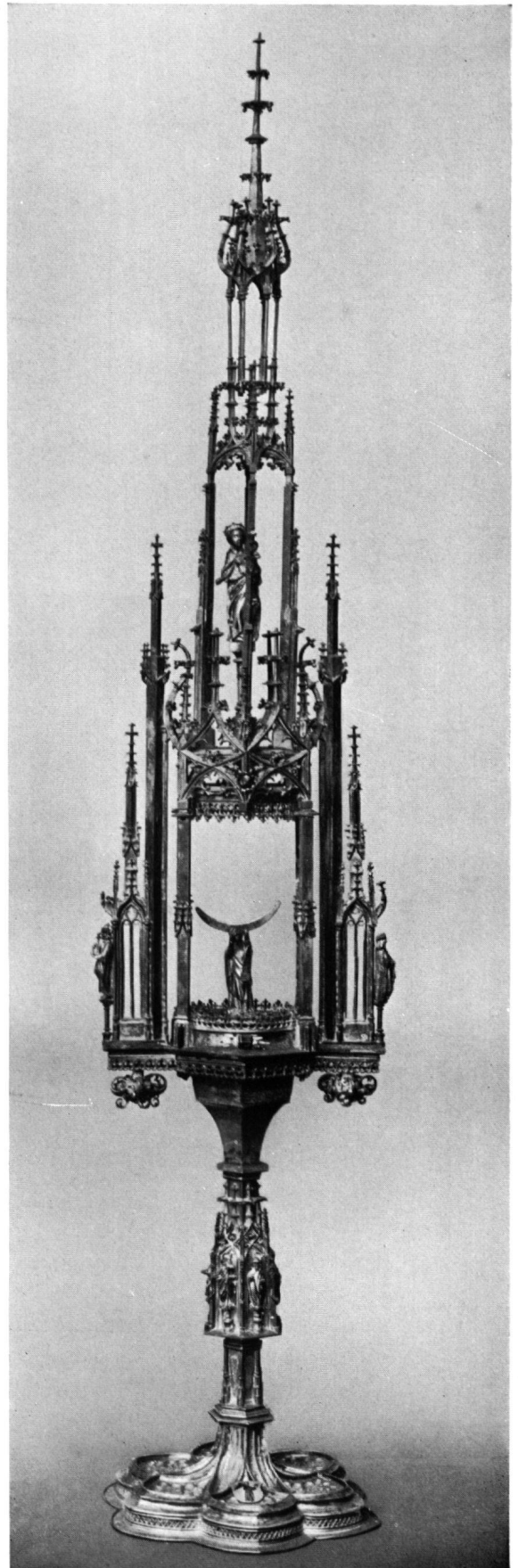


32

29 Hl. Kornelius. Cornelimünster bei Aachen, Stiftskirche. Von Konrad Kuene. Um 1460. Nach Appel. –
 30 Engel vom Grabmal des Kurfürsten Dietrich von Moers. Köln, Dom. Von Konrad Kuene. 1460. Nach
 Appel. – 31 Altartafel aus dem Kloster Heiligental in Lüneburg. Lüneburg, Museum. Von Hans Borne-
 mann. Um 1447. Nach Busch. – 32 Grabmal des Kurfürsten Dietrich von Moers. Köln, Dom. Von Konrad
 Kuene. 1460. Nach Appel

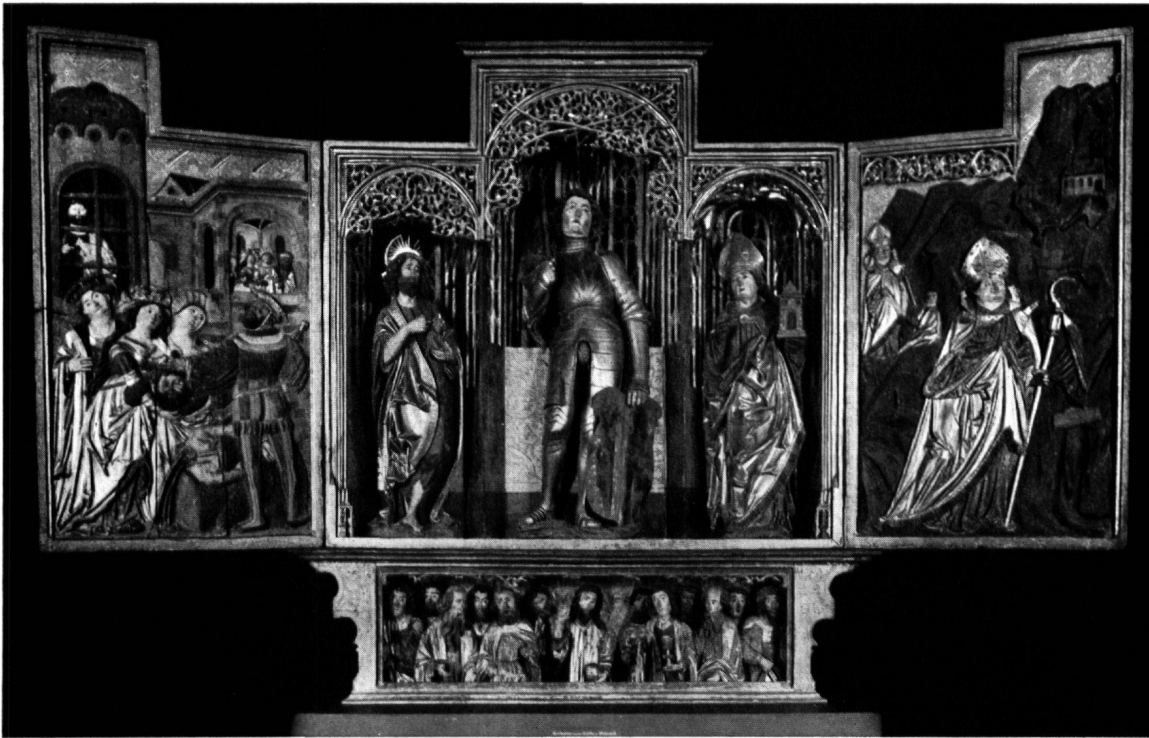


33



34

33 Oberteil der Monstranz für die St. Peterskirche in Pruntrut. Von Jörg Schongauer. 1487. Nach R. F. Burckhardt. – 34 Die Münchmonstranz. Basel, Historisches Museum. Von Jörg Schongauer. Um 1491–1494. Nach R. F. Burckhardt



35

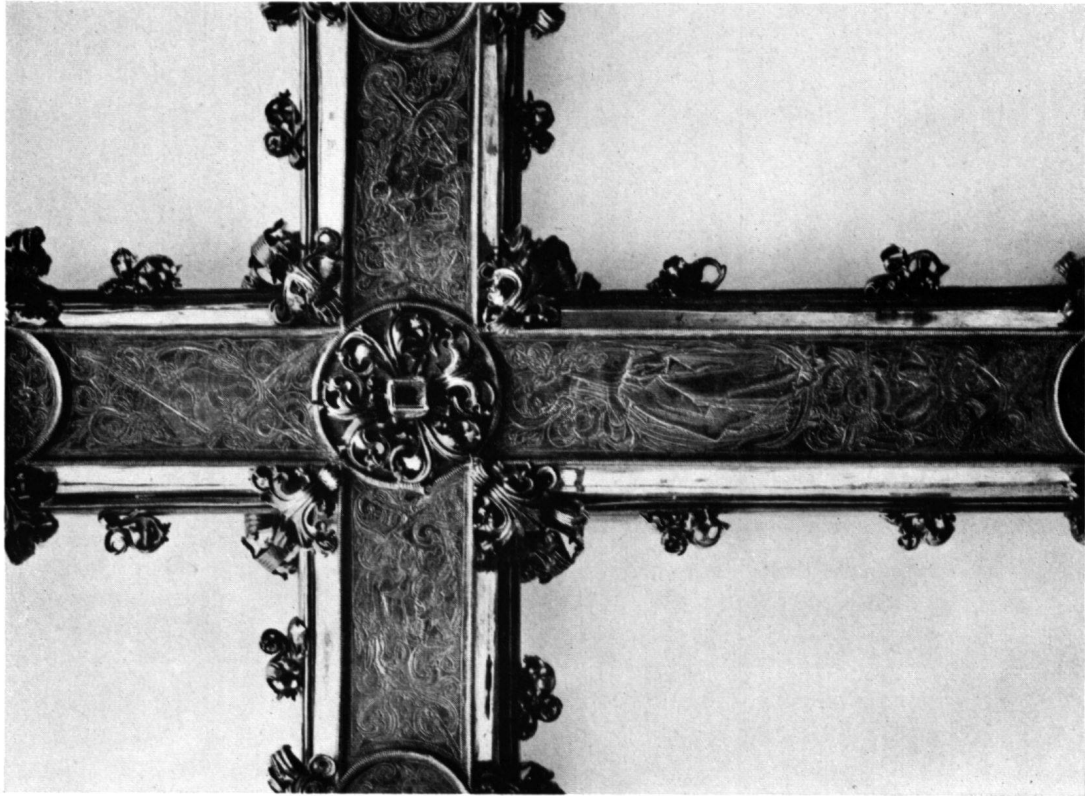


36

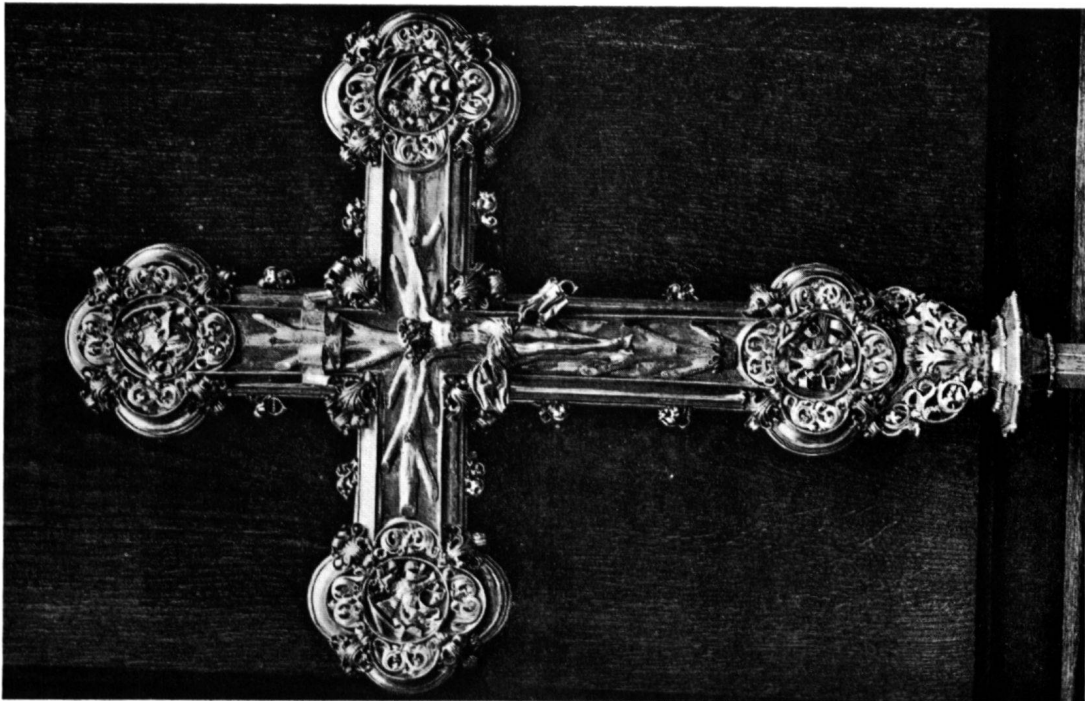


37

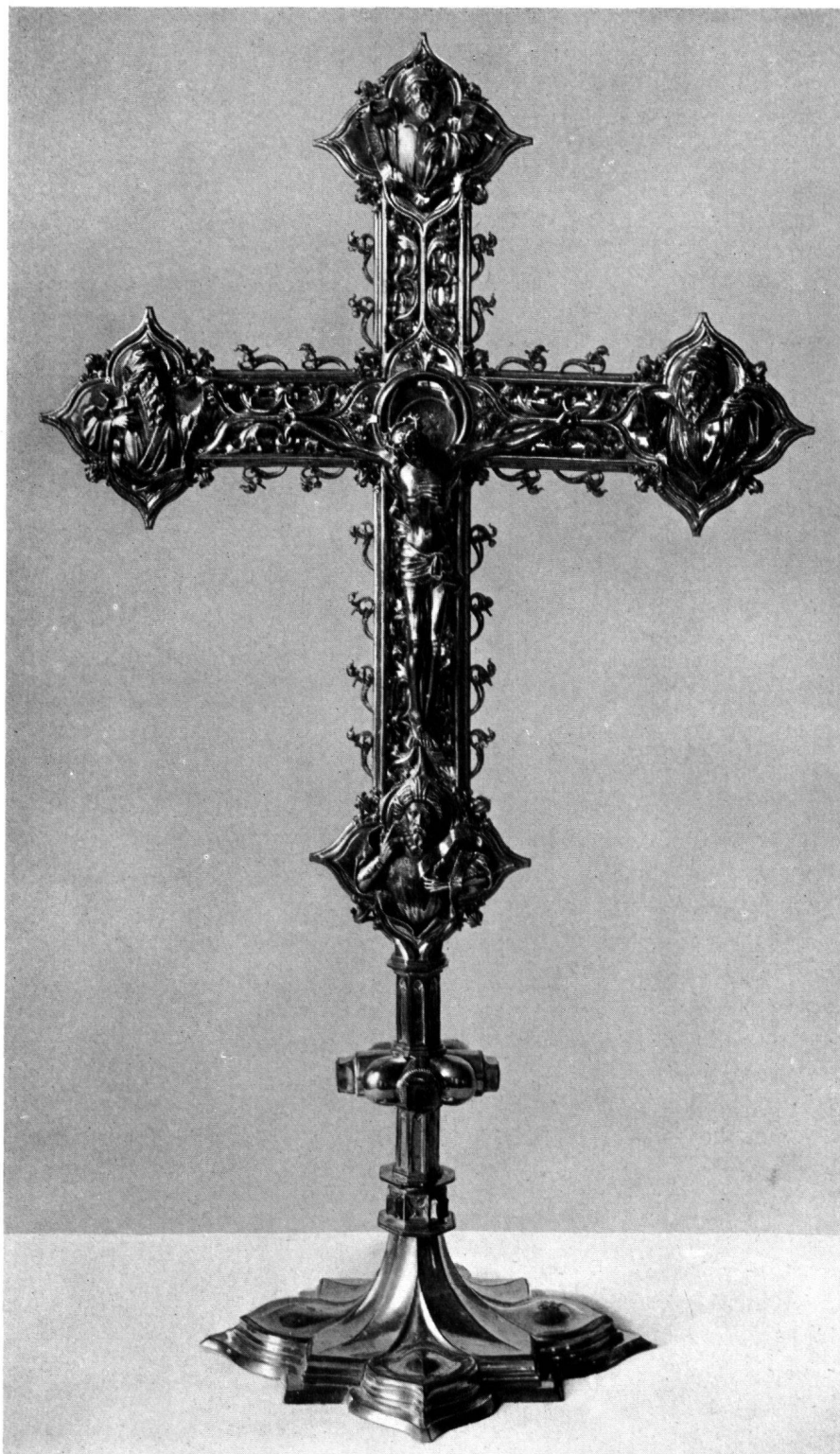
35–37 Altar aus Weisweil (B. A. Emmendingen). Badisches Landesmuseum, Karlsruhe. Um 1515–1535. Gesamtansicht. – 36 Linker Flügel, Außenseite. Martyrium des hl. Mauritius. – 37 Rechter Flügel, Außenseite. Martyrium der Thebäischen Legion



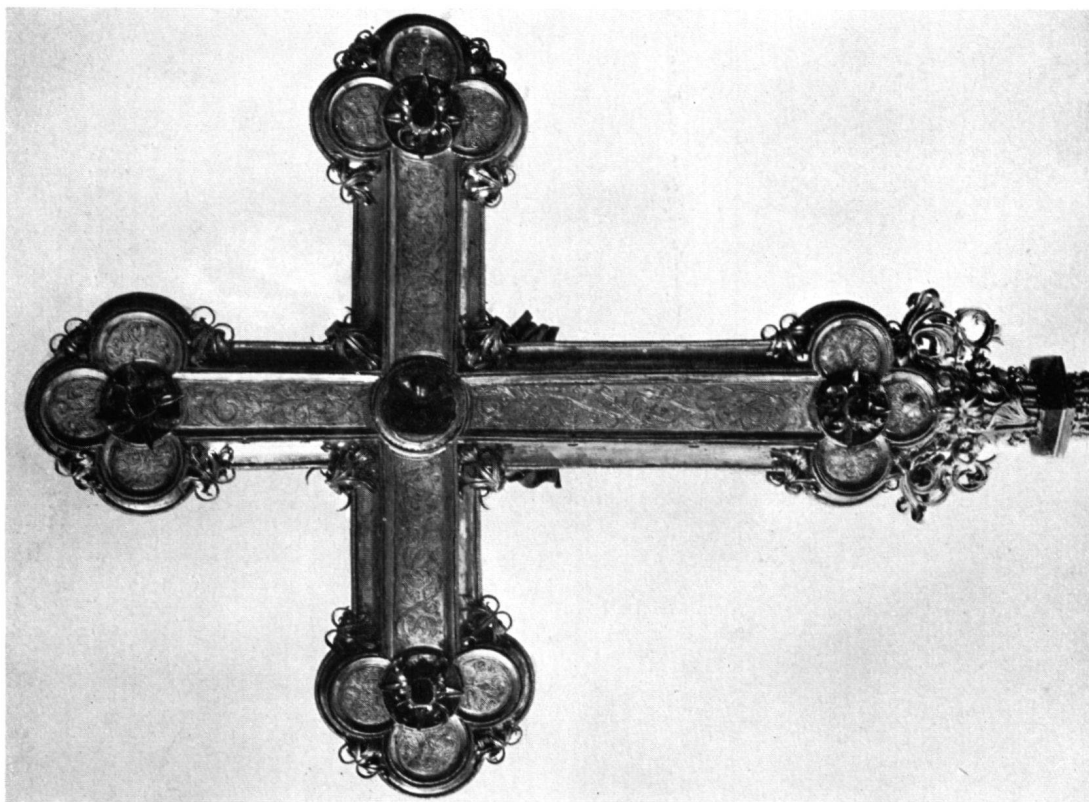
39 Rückseite. Nach Marc Rosenberg
38/39 Vortragkreuz der Stadtpfarrkirche Heiligkreuz, Offenburg. Von Paul Schongauer. 1515



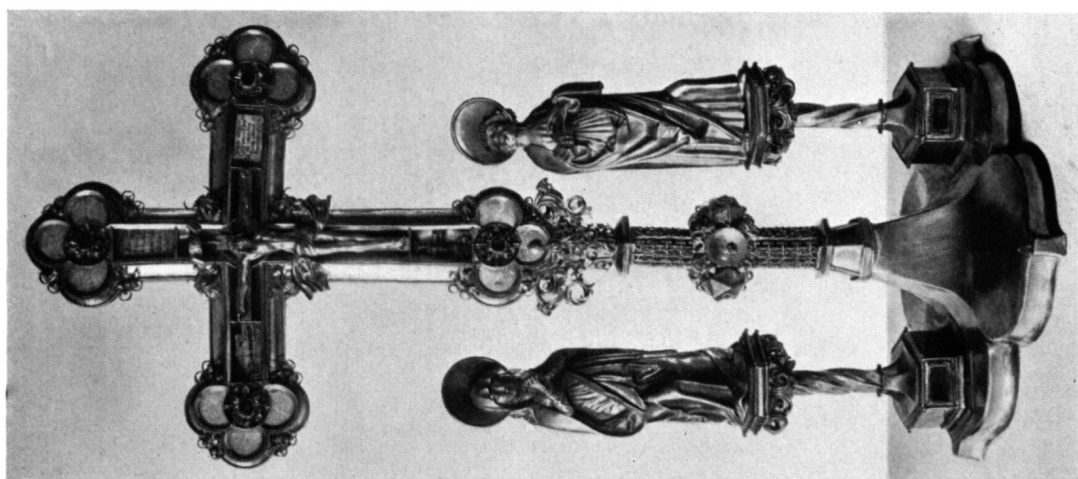
38 Vorderseite. Nach Wingenroth



40 Kreuzreliquiar der Stadtpfarrkirche St. Peter und Paul in Weilderstadt. Vorderseite.
Werkstatt des Jörg Schongauer. Um 1495



42 Rückseite des Kreuzes



41 Gesamtansicht, Vorderseite

41/42 Großes Kreuzreliquiar in der Stiftskirche Heiligkreuz. Horb am Neckar. Von Paul Schongauer. Um 1514–1516



43



44



45

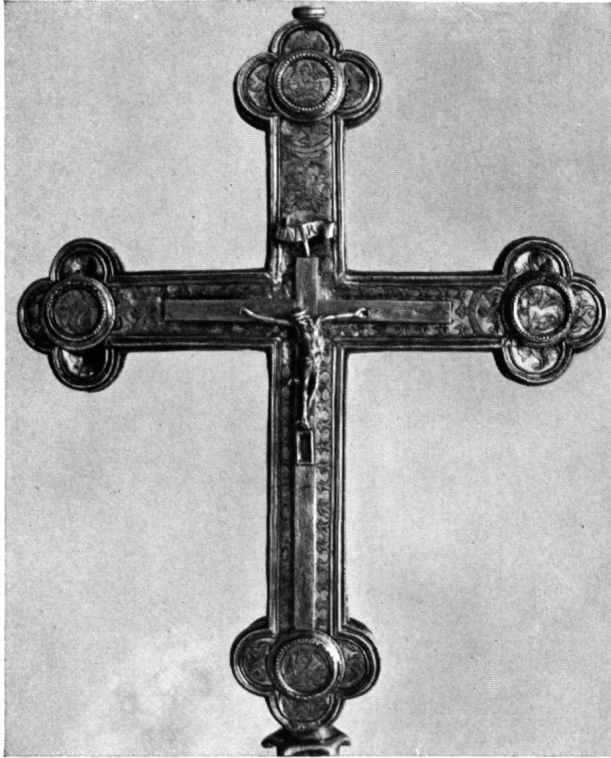


46

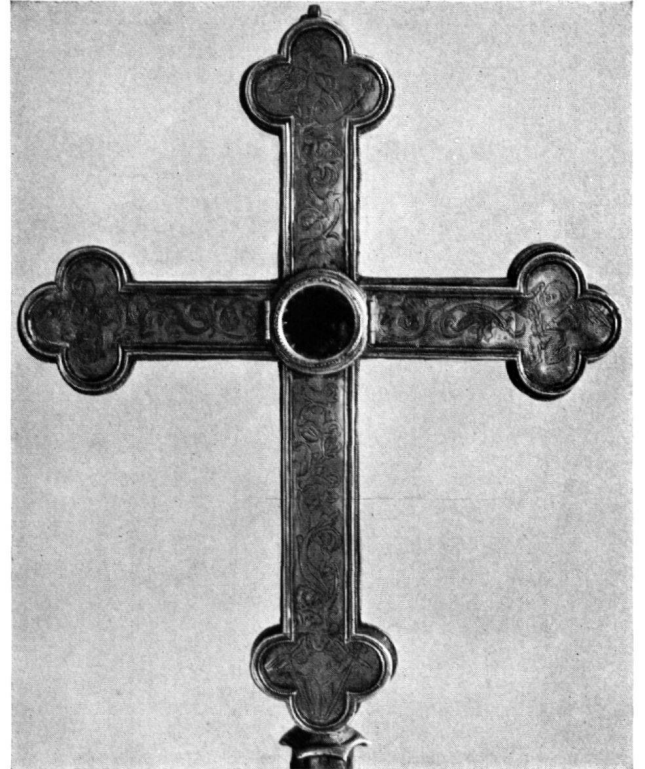


47

43 Triumphbogenkreuz. Lübeck, Dom. Von Bernt Notke. 1477. – 44/45 Großes Kreuzreliquiar. Horb am Neckar, Stiftskirche Heiligkreuz. – 44 Muttergottes. – 45 Hl. Johannes Ev. – 46/47 Altar aus Weisweil (B.A. Emmendingen). Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Um 1515. – 46 Innenseite des linken Flügels: Hl. Johannes der Täufer im Gefängnis. – 47 Innenseite des rechten Flügels: Kopf des hl. Wolfgang



48

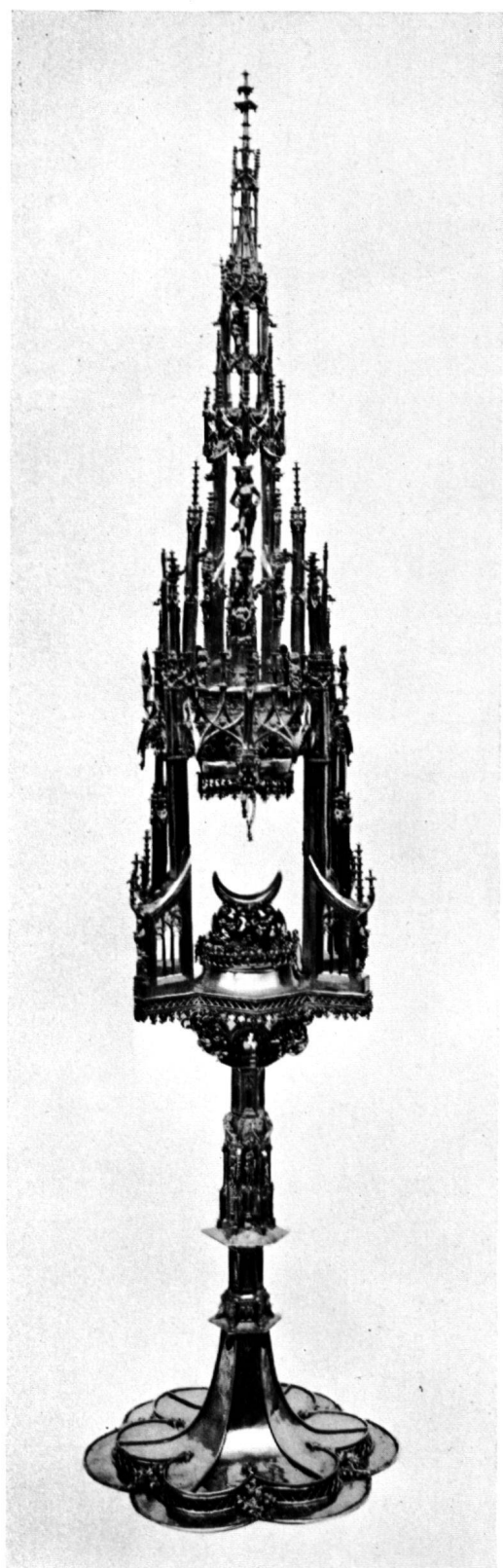


49

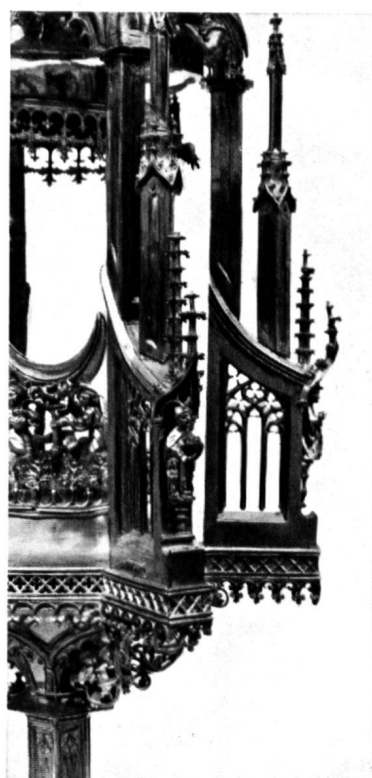


50

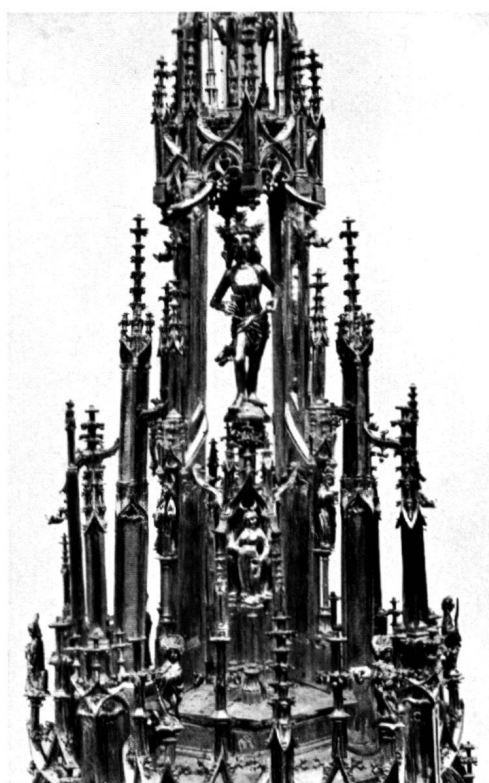
48/49 Kleines Kreuzreliquiar. Horb am Neckar, Stiftskirche Heiligkreuz. Werkstatt des Paul Schongauer. Um 1518 bis 1520. – 48 Vorderseite. – 49 Rückseite. – 50 Detail zu Abb. 51 Turmonstranz von Baden, Mittelteil



51

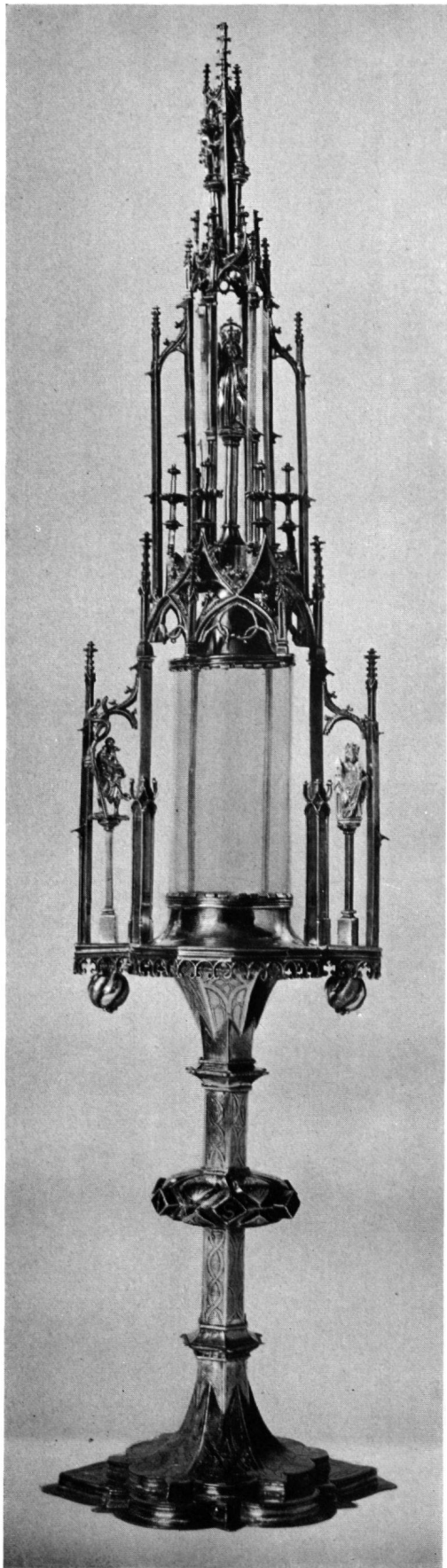


52



53

51/53 Turmmonstranz. Baden im Aargau, katholische Pfarrkirche. Werkstatt des Hans Rutenzweig? 1477. –
51 Gesamtansicht von vorn. – 52 Mittelteil, rechte Seite. – 53 Baldachin mit Schmerzensmann



54



55



56

54 St. Heinrichs-Monstranz. Basel, Historisches Museum. Von Balthasar Angelot(?). Um 1500–1511. Nach R. F. Burckhardt. – 55/56 Silbernes Vortragkreuz. Baden im Aargau, katholische Pfarrkirche. Werkstatt des Hans Rutenzweig oder des Paul Schongauer(?) 15. Jahrhundert, letztes Viertel. Restauriert Anfang 17. Jahrhundert. – 55 Gesamtansicht von vorn – 56 Unterteil des Längsbalkens