

# Die Münchener Plastik

in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance.

Von

**Berthold Riehl.**

(Mit 8 Tafeln.)

Die Münchener Plastik

in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance.

Von

Berthold Riehl.

(Mit 8 Tafeln.)

Die Münchener Plastik vom Schluss des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, vom Ausgang des Mittelalters und dem Beginn der Renaissance wird in der kunstgeschichtlichen Literatur höchstens wegen einiger Hauptstücke wie der Blütenburger Apostel erwähnt. Die Aufnahme der Kunstdenkmäler Bayerns<sup>1)</sup> zeigte aber, dass das Werk der Schule besonders durch die Plastik vieler Landkirchen ein sehr stattliches ist. Auf der Grundlage dieses reichen Materiales den spezifischen Charakter und die eigenartigen Lebensverhältnisse der Münchener Plastik zu studieren, erscheint aber um so lohnender, als diese bei den deutschen Bildhauerschulen noch gar wenig erforscht wurden, selbst in dieser Periode, die doch einen Glanzpunkt der Geschichte unserer Plastik bildet.

Die Hauptwerke der Münchener Plastik, zumal des späten 15. Jahrhunderts, stehen auf der Höhe der deutschen Kunst jener Tage; sie zeigen, dass die mittelalterliche Bildnerei durch jahrhundertlanges Ringen eine tiefe und wirkungsvolle Aussprache ihrer Gedanken und Empfindungen erreichte; sie geben natürlich auch den wichtigsten Aufschluss über den Charakter und die Bedeutung der Schule.

Schon diese Hauptwerke befinden sich aber keineswegs alle in München, sondern grossenteils in kleineren Dorfkirchen. Unbemittelte Landkirchen bewahrten die Werke alter Kunst treuer als reiche Stadt- und Klosterkirchen, die im begeisterten Erfassen neuer Kunstrichtungen das Alte meist rücksichtslos zerstörten.

Nötigt schon dies für die Münchener Plastik den Landbezirk gleich der Stadt zu studieren, so fordert es noch mehr der Umstand, dass die zahlreichen auch weniger glänzenden, oft sogar recht anspruchslosen Skulpturen der Landkirchen und Kapellen für den Charakter der Schule, besonders auch für deren Lebensverhältnisse ein ganz erhebliches Interesse besitzen. Die Bildhauer beseelte bei diesen Arbeiten der Wunsch für die Kirche das Beste zu leisten und so wurden sie, wenn auch bescheiden, durch selbständiges Erfinden und Empfinden doch meist künstlerisch reizvoll; historisch interessant sind sie aber namentlich dadurch, dass sie zeigen, welch weites Gebiet die Münchener Kunst beherrschte, wie sie auf das Land wirkte, dort Kunstsinn weckte und förderte, eine wahrhaft volkstümliche Kunst schuf.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmale Bayerns. 1. Band. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern von G. von Bezold und Berthold Riehl. München 1892 u. ff.

### 1. Das Gebiet der Schule.

Die Grenzen des Gebietes, das Münchens Plastik beherrschte, lassen sich natürlich nicht mit der Messkette festlegen. Es ist dies auch nicht nötig, obgleich wir hoffen, dass sie da und dort später noch bestimmter als heute gezogen werden können. Ob etliche Figuren der Landkirche eines Grenzstriches der Münchener oder etwa der Augsburger Schule zugehören, ist nebensächlich; wichtig aber ist, das Gebiet festzustellen, auf dem wir sicher fast ausschliesslich mit Münchener Kunst rechnen müssen, denn nur dadurch können wir ein vollständiges Bild ihres Schaffens gewinnen und beobachten, wie sich die Bewegung von der Stadt aufs Land vollzog.

Bei der Steinplastik, die sich fast ganz auf Grabdenkmale beschränkt und nur an wenigen grösseren Orten wichtiger betätigt wurde, liegen die Verhältnisse ziemlich einfach. Westlich grenzt an die Münchener Schule die Augsburgs mit einem besonders zu Anfang des 16. Jahrhunderts wichtigen Ableger in Landsberg. Nördlich ist Landshut die Nachbarschule, die bis Moosburg und Freising reicht. Zahlreiche der handwerklichen Grabsteine dieser Bischofsstadt, wie sie sich besonders im Domkreuzgang finden, wurden wohl in Freising selbst gearbeitet. Die östlich angrenzende Schule können wir als die der Inngruppe zusammenfassen. Im Süden herrscht die Münchener Kunst bis an den Fuss des Gebirges.

Die wichtigsten Orte für die Steinplastik standen durchweg in naher Beziehung zu München, es sind die Klöster: Tegernsee, Ebersberg, Indersdorf, Andechs, die Wallfahrtskirchen: Wilparting und Grafrath, ferner die Kirchen von Weng, Hoehenkirchen, Ismaning, Lauterbach und Tölz.

Der Schwerpunkt der Münchener Bildhauerkunst liegt in der Holzplastik. Bei dieser gestalten sich die Verhältnisse etwas anders. Bei grösseren Aufgaben wie der Ausstattung von Pfarrkirchen gelangten hier unter tüchtigen Meistern wohl auch kleinere Orte, wie Freising oder Erding, vorübergehend zu selbständiger, oft beachtenswerter Blüte, aber die schwierige Technik und die künstlerischen Qualitäten nicht nur der hervorragendsten Werke sondern auch der grossen Masse des Mittulgutes setzen hier ebenfalls die Arbeit zünftig gebildeter Meister ausser Zweifel, die ihren massgebenden Wohnort nur in Städten mit regerem Kunstleben haben konnten. Volkstümlich ist diese Kunst, indem sie allenhalben ins Volk dringt; volkstümlich in dem Sinne, dass das Volk sie selbst schafft, ist sie höchstens bei den ornamentalen Schnitzereien an den Emporen, Kirchenstühlen oder Deckenbalken.

Der grosse Aufschwung der Münchener Holzplastik zu Ende des 15. Jahrhunderts hängt in erster Linie mit der Ausstattung der 1468 bis 1494 gebauten Frauenkirche zusammen. Daneben entstanden damals in München noch die Heiligkreuzkirche (1448—1484), St. Salvator (1494), ein Bau des 15. Jahrhunderts ist wahrscheinlich auch die Heiliggeistkirche und schliesslich der grosse Saal des alten Rathauses.

Die Münchener Bildhauer lieferten natürlich auch die Altäre und Holzfiguren für die Kirchen der nächsten Umgebung der Stadt; irgend welche Konkurrenz ist bei diesen nur von Bauern bewohnten Dörfern ausgeschlossen. Der ohnehin selbstverständliche Zusammenhang der Kunst dieser Landkirchen mit München wird jedoch auch noch im einzelnen belegt durch die Baugeschichte dieser Gotteshäuser, durch Stiftungen, Besitzverhältnisse u. a. So ist beispielsweise der Bauherr von Pipping (1478—80) und Blutenburg (1488) Herzog Sigis-

mund, dessen Name mit der Geschichte der Münchener Frauenkirche innig verknüpft ist, es sind hier also wohl dieselben Meister wie dort tätig. Herzog Sigismund unterstützte auch die Kirche zu Untermenzing, welche der Münchener Maurer- und Steinmetzmeister Ulrich Randeck baute, der auch der Meister der Kirche zu Hohenlinden (1489) ist, während sein Vater Erhard Randeck das Langhaus der Ebersberger Klosterkirche ausführte. Auch der Bau der übrigen Landkirchen, die damals äusserst zahlreich rings um München entstanden, wurde sicher von Münchener Meistern geleitet.

Heute noch wird, wer in der Umgegend Münchens wandert, sofort erkennen, dass deren reiche Denkmäler nur ein Ausstrahlen der städtischen Kunst sind. Schon das Äussere und mehr noch das Innere von Kirchen wie Untermenzing, Blütenburg, Pipping, Laim, Aubing und Pullach zeigt durch den verwandten Charakter dieser schlichten und darin so trefflich ihrer Bestimmung entsprechenden Dorfkirchen, dass sie einer Zeit und Schule angehören. Mancher feine künstlerische Zug aber, durch den sie trotz aller Einfachheit doch Individualität gewinnen, lässt erkennen, dass sie Arbeiten tüchtiger Künstler sind. Woher diese kamen, daran erinnern die Frauentürme, welche die Gegend beherrschen. Nicht so schlagend, aber noch reicher und feiner erzählt die Plastik von dem Wirken trefflicher Münchener Meister für die Kirchen der Umgebung der Stadt. Die bedeutendste Zeit dieser Plastik fällt im grossen und ganzen mit der Erbauung jener Kirchen in das Ende des 15. Jahrhunderts. Trotz aller Verluste hat sich aus dieser Periode noch viel Vortreffliches an Ort und Stelle erhalten, einzelnes wurde auch in der Stadt, nämlich im bayerischen Nationalmuseum geborgen.

Weiter in das Land wirkte die Münchener Kunst vor allem durch die Klöster. Die Klöster waren für das Kunstleben dieser Zeit von sehr erheblicher Bedeutung, nicht mehr dadurch, dass sie wie im früheren Mittelalter die Künstler selbst stellten, wohl aber dadurch, dass sie künstlerische Interessen und Bildung besaßen und über die Mittel verfügten, eine tüchtige Kunst zu unterstützen. Die Klöster bezogen Kunstwerke, namentlich aber beriefen sie Künstler und zwar jetzt ebenso wie im 17. und 18. Jahrhundert vor allem aus München, mit dem sie die regste Verbindung unterhielten. Das Kloster beschäftigte diese Künstler aber nicht nur in seiner Hauptkirche, sondern auch in den Filialen der umliegenden Dörfer. In den Landkirchen um Tegernsee, Weyarn, Schliersee oder Ebersberg finden wir daher viel gute Plastik und rasch macht sich hier wegen der festen Verbindung mit der Stadt der Aufschwung der Münchener Plastik geltend.

Ein weiteres Band knüpften zwischen Stadt und Land die Herzöge, der bayerische Adel und Münchener Patrizier, indem sie in die Kirchen ihrer Besitzungen Kunstwerke stifteten. So steuerten vor allem die Herzöge von München Kostbarkeiten zu den Kirchenschätzen von Andechs und Ebersberg. Im 16. Jahrhundert liessen die Weiler Glasgemälde für Gauting herstellen und Wandgemälde in der zu Ende des 15. Jahrhunderts durch die Herzöge von Bayern erbauten Kapelle zu Königswiesen. In Aufkirchen treffen wir im 16. Jahrhundert Grabsteine der Münchener Patrizierfamilien der Bart und Ligsalz. Für die wertvolle Ausstattung des Kirchleins zu Merlbach waren um 1510 die Ritter von Thor die Besitzer von Eurasburg tätig. Diese Kunstförderung durch den Adel belegen da und dort auch heute noch einige Schlosskapellen wie z. B. die zu Unterölkofen durch ihren bedeutenden Altar und ebenso manche von den Schlossherrn gestifteten Altäre und Figuren in den Schlössern benachbarten Dorfkirchen.

Das Verschicken einzelner Kunstwerke aus München auf das Land lässt sich mehrfach nachweisen. 1582 erhielt der Münchener Patrizier Sebastian Ligsalz beim Abbruch der Nikolauskirche in München zwei Gemälde vom Ende des 15. Jahrhunderts für die Nikolauskirche in Farchach, die sich heute noch daselbst befinden. Der Flügelaltar vom Ende des 15. Jahrhunderts in der 1634—36 erbauten Kapelle zu Schmidham wurde dorthin 1697 durch einen Münchener Bürger gestiftet. Was hier aus dem 16. und 17. Jahrhundert überliefert ist, dass bescheidene Landkirchen Kunstwerke aufnahmen, die man aus grossen Kirchen entfernte, weil sie schadhafte wurden, namentlich aber auch, weil man bei Renovationen glaubte, dass sie nicht mehr in die neue Kirche passten, das ereignete sich vom 16. Jahrhundert bis in die jüngste Zeit ausserordentlich häufig und manche kleine Kirche sowie zahlreiche Kapellen danken dem pietätvollen Sinne, der den aus vermögenden Kirchen entfernten Kunstwerken Obdach bot, ihren wertvollsten Besitz.

Selbst entlegene, bescheidene Kirchen erhielten jedoch meist schon bei ihrer Erbauung gediegenen künstlerischen Schmuck, wie beispielsweise die 1497 durch Martin Draecksel und seine Frau Margareth gestiftete Kirche zu Traxl zeigt, die ihre erste Ausstattung noch grossenteils besitzt. In dieser Kirche zu Traxl melden die Inschriften der Glasgemälde, dass neben dem Ehepaar Draecksel den Stiftern des Gotteshauses zum Schmuck desselben auch beitrugen Christof Gietler mit seiner Frau und Sebastian Haefele, der Abt des benachbarten Klosters Ebersberg. Als erfahrener Kunstfreund, der zahlreiche Münchener Künstler beschäftigte, stand der Abt sicher mit Rat und Tat den Stiftern bei, wie wohl überhaupt ein wesentliches Verdienst der Geistlichen darin lag, dass sie die Fühlung herstellten zwischen der abgelegenen Landkirche und dem Kunstzentrum.

Fassen wir all diese Verhältnisse ins Auge, so ergibt sich für das im 15. und 16. Jahrhundert sicher von der Münchener Holzplastik beherrschte Gebiet etwa folgende Ausdehnung. Südlich wirkt sie bis in die Nähe der heutigen Landesgrenze, wo das Gebirge eine Scheide gegen Tirol bildet. Bestimmend griffen hier Kloster Tegernsee und Weyarn ein, sowie das mit München eng verbundene Schliersee, durch welche die Bewegung im Ende des 15. Jahrhunderts sehr bedeutend einsetzt und auch in der ersten Hälfte des 16. noch manch tüchtiges Werk veranlasst wird.

Im Osten bildet Kloster Ebersberg einen wichtigen Vorposten der Münchener Kunst, der auch die reiche Blüte der Plastik zu Ende des 15. Jahrhunderts in der Umgegend des Klosters begründet. Das 16. Jahrhundert ist hier weniger vertreten, gleichwohl hat sich auch aus dieser Zeit einzelnes Vortreffliche erhalten. Nordöstlich ist Erding zu beachten, in dem wegen Bau und Ausstattung der Pfarrkirche vorübergehend wohl ein selbständigeres Kunstleben sich entfaltete. Da es aber fraglich ist, ob dieses hauptsächlich von München oder, was wahrscheinlicher, in erster Linie von Landshut abhängt, so wollen wir dies, um für unsere Betrachtung eine möglichst sichere Grundlage zu gewinnen, zunächst nicht hereinziehen und aus demselben Grunde auch die interessanten Kirchen von Maria Dorfen und St. Wolfgang bei Seite lassen.

Der springende Punkt im Norden ist Freising. Selbständig produktiv wird dieses während der Spätgothik in bedeutenderem Masse zwar nicht gewesen zu sein, aber es in der Holzplastik als schlechtweg von München abhängig anzusehen, halte ich nicht für ratsam. Sicher stammen zwar zahlreiche Holzskulpturen dieser Gegend aus München, aber Freising's Kunstleben schattiert sich schon dadurch anders als das der reinen Filialen von

München, dass hier in Folge der hervorragenden kirchlichen Stellung der Diözesanhauptstadt und ihrer grösseren Mittel Kunstwerke und Künstler mehrfach von anderen Nachbarschulen besonders Augsburg und Landshut, wohl auch aus weiterer Ferne bezogen wurden. Einzelne vorzügliche Arbeiten des späten 15. wie des frühen 16. Jahrhunderts finden sich in der sicher ganz von München abhängigen Dachauer Gegend.

Westlich grenzt die Münchener Zone an die Augsburgs, dessen Bistum sich ja östlich bis zum Starnbergersee und Würmtal erstreckt. Tüchtige Arbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts finden sich hier besonders in Fürstenfeld und etwas südlicher in Unterbrunn. Andechs darf gleich dem Westufer des Starnbergersees wegen vielfacher Beziehungen zu München, wohl dessen Gruppe zugerechnet werden. Das mehrfach interessante südwestliche Gebiet mit den Klöstern Polling und Wessobrunn entwickelt sich dagegen im Mittelalter wie ja auch im 17. und 18. Jahrhundert in Fühlung mit seiner Bischofsstadt Augsburg, das ja im 15. und im Beginn des 16. Jahrhunderts eine bedeutende Bildhauerschule besass, deren Landbezirk jedoch noch der kunstgeschichtlichen Untersuchung harret. Zu Ende des Mittelalters scheint die Stadt Weilheim eine wenn auch kleine, selbständige Bildhauerschule besessen zu haben. Die Madonna von 1487 in Kloster Rottenbuch erinnert durch ihre Herkunft aus München aber nochmals daran, dass durch Versandt der Werke und Berufen ihrer Meister die Münchener Kunst öfters über ihr eigenstes Gebiet hinausgreift, wie andererseits wohl auch manches Werk anderer Schulen nach München kam. Das sind aber nur einzelne, seltene Ausnahmen in dem bezeichneten Gebiet, dessen Plastik im ganzen sicher aus dem damals sehr produktiven München stammt, daher auch einheitlichen Charakter besitzt, was mir bei dem Durchwandern dieser Gegend für die vorliegende Arbeit klar entgegentrat.

## 2. Die Steinplastik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

An der Spitze der Münchener Steinplastik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts steht das Denkmal der Stifter von Tegernsee.<sup>1)</sup> Wie Seeon 1395—1400 seinem Gründer Graf Aribo I., Geisenfeld und Baumburg ihren Stiftern um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, Indersdorf aber 1432 für Otto V. von Wittelsbach neue Grabdenkmale errichteten, so setzte Abt Kaspar Aindorffer den Stiftern Tegernsees ein neues Monument. Die Gebeine von Adalbert und Otgar, welche das Kloster um 769 gegründet hatten, erhob der Abt 1443 in der St. Andreaskapelle und das neue Grabmal bestellte er bei dem Steinmetz Hans, einem Münchener Bürger. 1457 wurde das Denkmal vollendet, für das Meister Hans 1460 noch 110 Pfund erhielt.<sup>2)</sup> Dieser Meister baute im Auftrag von Abt Kaspar 1450—55 das Kloster, lieferte für dasselbe auch verschiedene Schnitzwerke, darunter das Chorgestühl, und da er wahrscheinlich mit Hans Halder identisch ist, rührte von ihm wohl auch der nicht erhaltene Grabstein Herzog Albrecht III. in Andechs her.

Das Hochgrab der Stifter Tegernsees wurde in der Mitte der Klosterkirche vor dem Kreuzaltar aufgestellt. Bei dem 1684 begonnenen Umbau der Kirche wurde dasselbe be-

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1510 und Tafel 205.

<sup>2)</sup> Westenrieder: Beiträge zur vaterländischen Historie. 1788. S. 391.

seitigt. Der Marmorsarg wurde in die Mensa des Hochaltars gesetzt, die Deckplatte aber 1690 über dem Portal der Kirche eingelassen.

Die vordere Langseite des Sarkophages, gewöhnlich durch das Antependium des Altares verdeckt, zeigt zweimal das Tegernseer Wappen mit den Seebältern und einmal jenes mit der Krone und das bayerische Wappen. Auf der heute noch über dem Westportal stehenden Deckplatte sehen wir unter gothischen Baldachinen die lebensgrossen Stifterbildnisse. Otgar trägt auf beiden Händen das Modell der einfachen, gothischen Kirche, das Adalbert mit der Linken unterstützt, während er rechts den Abtstab hält.

Die Falten lassen durch die Beschränkung auf die Hauptzüge den Zusammenhang mit dem Stil der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erkennen, obgleich sich zuweilen das Streben nach reichem Detail stark geltend macht, wie besonders bei den scharf gebrochenen Mantelfalten unter dem linken Arm Otgars. Haltung und Hände der Figuren sind gut verstanden. Otgars lang herabwallender Bart ist noch altertümlich stilisiert, während Adalberts Kopf durch feine Beobachtung und individuelle Charakteristik auf wesentliche Fortschritte der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hinweist.

Die Portraits sind natürlich frei erfunden, von den Zügen der vor bald siebenhundert Jahren verstorbenen Stifter des Klosters konnte der Steinmetz keine Kunde haben. Haben wir aber auch nicht Adalberts Portrait, so doch das charaktervolle Bildnis eines bedeutenden Abtes vom Ausgang des Mittelalters und in Otgar das eines beschaulichen Mönches. Adalbert hat die Augen zur letzten Ruhe geschlossen, Otgar dagegen sieht uns ruhig an, Adalbert ist ein ernster, energischer Charakter, sein Kopf hat sehr persönliches Gepräge durch das stark vortretende Kinn, die eingezogene Oberlippe, die eingefallenen Wangen, die tiefen Falten in der an Hals und Wangen welken Haut.

Aus den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts haben sich ausser dem Tegernseer Stiftergrab kunstgeschichtlich wertvolle Grabsteine nicht erhalten, sondern nur handwerkliche Arbeiten in Landkirchen wie der Grabstein des 145. gestorbenen Pfarrers Weindl von Massenhausen innen an der Südwand der Kirche zu Giggenhausen mit dem flachen, stark abgetretenen Portrait des Geistlichen.<sup>1)</sup> Von den nur mit Wappen gezierten Grabsteinen dieser Zeit ist ein hübsches Beispiel in der Nikolaikapelle zu Indersdorf,<sup>2)</sup> der des 1456 gestorbenen Kaspar Sigmershauser, während jener des 1459 gestorbenen Ulrich Eisenhofer im östlichen Kreuzgangflügel daselbst bereits stark verwittert ist. Indersdorf bietet zur Grabsteinplastik dieser Gegend im späteren Mittelalter überhaupt einen charakteristischen Beitrag. Von den zahlreichen Grabsteinen, die es gleich anderen Klöstern von Mönchen wie von Laien aus der Umgegend besass, erhielt sich eine staatliche Reihe. Es ist dies hauptsächlich das Verdienst des Propstes Gelasius, der 1759, also in dem 18. Jahrhundert das uns so vieler mittelalterlicher Grabsteine beraubte, fünfzehn Grabsteine im Kreuzgang erheben und in die anstossende Nikolaikapelle übertragen liess, während sich andere noch an ihrer ursprünglichen Stelle im Kreuzgang oder in der Klosterkirche befinden. Das Interesse dieser Grabsteine liegt nicht in dem besonderen künstlerischen Wert einzelner Denkmäler, sondern darin, dass sie zeigen, wie sich vom Beginn des 14. bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts eine feste Tradition erhielt, ein immerhin achtenswertes Können in der

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 401.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 299.

Steinplastik ausbildet. Dass die übrigen Klöster der Münchener Zone diesen schätzenswerten Besitz, den ihnen die Vorzeit hinterlassen, nicht so hüteten wie Abt Gelasius, brachte uns um einen recht charakteristischen Zug der Münchener Steinplastik des Mittelalters.

In der Nikolaikirche zu Indersdorf finden sich auch zwei Wappengrabsteine aus dem nächsten Jahrzehnt, der des 1461 gestorbenen Hans Pelhamer und jener des Münchener Bürgers Martin Riedler († 1466). 1466 starb auch Margaretha Traunerin, Hans Hundts Hausfrau, deren Wappenstein in der Indersdorf benachbarten Kirche zu Lauterbach an die Aufträge des Adels für Grabplastik erinnert, durch die manch gutes Kunstwerk in die Pfarrkirche bei dem Schloss kam; wie auch hier die Klöster vermittelten und anregten, deuten die Laiengrabsteine Indersdorfs an oder um ein bedeutendes Beispiel der Nachbarschaft anzuziehen, jene im Dom zu Freising. Der Grabstein der Margaretha Pulfingerin († 1469) mit deren Bildnis in ganzer Figur in der Kirche zu Holzen, südöstlich von Ebersberg<sup>1)</sup>, ist sehr bescheiden, beachtenswert dagegen der angeblich 1468 in der Kirche zu Grafrath errichtete Denkstein für den 974 gestorbenen Graf Rasso.<sup>2)</sup> In ziemlich flachem Relief ist der Graf vollkommen gerüstet dargestellt. Die Rüstung ist ganz sorgfältig behandelt, etwas derb und flüchtig dagegen der scharf individualisierte, charaktervolle Kopf mit langen, streng stilisierten Locken. Das Relief stammt sicher aus einer grösseren Schule, ob aus der Münchener, was immerhin wahrscheinlich, oder aus einer der Innstädte, auf die das Material des Untersberger Marmors deutet und die das Denkmal vielleicht ausgeführt hierher schickte, lässt sich zunächst nicht sicher sagen.

Der Aufschwung des Münchener Kunstlebens durch die Frauenkirche scheint auch die Steinplastik gefördert zu haben. In den drei letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts mehren sich die Denkmäler in der Stadt wie auf dem Lande und einzelne derselben sind von hohem künstlerischem Wert. An der Frauenkirche selbst freilich fiel, da sie ein konsequenter Backsteinbau ist, der Steinplastik nur eine sehr bescheidene Rolle zu.

An den Portalen der Südseite der Frauenkirche treffen wir in dem Schmerzensmann und der sehr tüchtigen Maria mit dem Kinde sowie in einer Maria von einer Verkündigung Figuren, die noch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen, diesem gehört auch die Verkündigung des westlichen Portales dieser Seite an, auch die Maria und der Schmerzensmann am Westportal und die gleichen Figuren am östlichen Portal der Nordseite zeigen ebenso wie der kleine Ölberg an der Nordseite und das kleine Relief der Verkündigung im Mittelschiff nicht den Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts sondern den von dessen erster Hälfte und wurden also mit anderen Kunstwerken, so besonders zahlreichen Glasgemälden, aus der älteren Frauenkirche in die neue übertragen. Schon die Herübernahme älterer Skulpturen zeigt, dass man dieser dekorativen Plastik nicht hohen Wert beilegte, für sie nicht die besten Kräfte beschäftigte, was auch die mit dem Bau in den 70 und 80er Jahren gefertigten Skulpturen bestätigen, die nur als Werke einer bescheidenen Lokalschule erscheinen. Das Wichtigste sind in der Laibung des östlichen Portales der Südseite die Figürchen der zwölf Apostel, Christi und Mariä sowie von fünf weiblichen Heiligen und fünf musizierenden Engeln, von denen jedoch mehrere erst der Restauration von 1858 entstammen, die sicher alten aber sehr bescheidene, altertümliche Kunstwerke sind. Auch das kleine Relief

1) Abbildung in den Kunstdenkmälern Bayerns. S. 1371.

2) Ebenda. S. 461.

mit Herzog Sigismund, der zu Maria betet, das sich an diesem Portal oben an der Gedenktafel für die Grundsteinlegung befindet, ist eine sehr schlichte und unbeholfene Arbeit.

Aus dem Schluss des 15. Jahrhunderts stammt ferner ein kleines handwerkliches Relief des Ölbergs neben dem Westportal, der hl. Jakobus am westlichen Portal der Nordseite und die kleinen Reliefe mit Ölberg und Pietá beim Zugang zur Fürstengruft,<sup>1)</sup> alles schlichte Handwerksarbeiten, welche die Bedeutung der Münchener Steinmetzkunst, wie sie die Grabsteine zeigen, nicht ahnen lassen.

Die Köpfe mit Spruchbändern, die hauptsächlich die Gewölbansätze der durch die eingezogenen Streben gebildeten Kapellen tragen, befinden sich leider in solcher Höhe, dass eine eingehendere Würdigung derselben unmöglich ist, was deshalb bedauerlich, weil sie wohl der Ausgangspunkt dieser Dekoration, die uns in den von Münchener Meistern erbauten Landkirchen wie Unter-Menzing, Pipping, Reichersdorf, Eggelburg, Hohenlinden, auch in der Klosterkirche zu Ebersberg oft so charaktervoll begegnet.

Aus den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts besitzt die Frauenkirche zwei interessante Grabsteine den des Musikers Konrad Paumann († 1473)<sup>2)</sup> und den des Bischofs Johannes Tulpeck († 1476).<sup>3)</sup> Auf dem originellen und lebendigen, aber etwas derb ausgeführten Relief des Paumannschen Grabsteines sitzt der Musiker von Instrumenten umgeben und spielt die Handorgel still zufrieden, ja offenbar glücklich in seiner Kunst trotz des Unglückes der Blindheit.

Für die Geschichte der Münchener Plastik bedeutend ist das sorgfältig und gewandt ausgeführte Reliefbildnis des 1476 gestorbenen Bischofs Johannes Tulpeck. Der Grund der Platte wie das Kissen, auf dem des Bischofs Haupt ruht, sind durch gotische Ranken und Blumen schön gemustert, die Leinwandstickerei der in feinen Falten auf den Boden fallenden Alba sind sorgfältigst wiedergegeben und sehr fein sind die auf den Rand des Mantels gestickten Heiligen ausgeführt ebenso wie die Verkündigung auf der Mitra und die Goldschmiedarbeiten nämlich das Kruzifix auf der Brust des Bischofs, die eleganten Mantelschliessen und der schöne spätgotische Bischofsstab. Feine Beobachtung und gewandte Ausführung zeigt das Tulpeck-Relief aber keineswegs nur in Äusserlichkeiten, sondern diese entfalten an ihm auch ihre ganze Bedeutung und zwar bei dem Kopfe, dessen hagere Wangen, tiefgefurchte, ernste und bedeutende Züge ein treues Bild des ehrwürdigen Kirchenfürsten aus den letzten Jahren seines Lebens geben.

Im Landbezirk ist aus den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts ein hübscher Wappenstein für das Grab des 1475 gestorbenen Leonhard Eck in der Nikolaikapelle in Indersdorf zu erwähnen,<sup>4)</sup> von 1472 ist der stattliche Wappengrabstein des S. Eglinger in Egling<sup>5)</sup> bei Wolfratshausen und eine sehr hübsche Arbeit desselben Jahres ist der Grabstein mit dem grossen Wappen des Hans Sunderndorffer in der Kirche zu Anzing.<sup>6)</sup> Unbedeutend und durch die Zeit sehr stark beschädigt sind die Reliefportraite auf den Grabsteinen des Pfarrers Trante († 1476) in Steinhöring<sup>7)</sup> bei Ebersberg und des Pfarrers Haring († 1474) in Kirchtrudering bei München.<sup>8)</sup> Die Arbeit einer tüchtigeren Werkstatt ist

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 976. 977.

2) Abbildung in den Kunstdenkmalen Bayerns. Tafel 145.

3) Abbildung in den Kunstdenkmalen Bayerns. Tafel 143.

4) Kunstdenkmale Bayerns. S. 299.

5) Ebenda. S. 864.

6) Ebenda. S. 1337.

7) Ebenda. S. 1391.

8) Ebenda. S. 786.

dagegen der Grabstein mit dem Reliefbildnis des 1471 gestorbenen Ritters Ulrich Statzinger in Bergkirchen<sup>1)</sup> bei Dachau, an dem namentlich die Rüstung ganz geschickt ausgeführt ist, ein sehr schätzenswertes Denkmal dieser Zeit aber ist die Grabtumba von 1472 in der Kirche zu Weng.

Die stattliche Fialkirche von Weng,<sup>2)</sup> die von kleiner Anhöhe weit ins Amperthal und das angrenzende Hügelland hinaussieht, wurde 1468 gebaut, wie die Jahreszahl auf einem Schlussstein des Chorgewölbes meldet. Der Chor, das Untergeschoss des Turmes, das Vorzeichen besitzen noch hübsche Gewölbe aus jener Zeit, die gleich den gut profilierten Türen sowie drei netten spätgotischen Fenstern an der Wendeltreppe zur Empore und zum Dachboden zeigen, dass die Kirche mit bedeutenden Mitteln von tüchtigen Meistern einer wohlgeübten Schule ausgeführt wurde. Das bestätigen auch die Steinmetzarbeiten an den Gewölbschlusssteinen und Konsolen im Chor und das kleine Sakramentshaus, ebenso wie das Wenige, was sich von der ursprünglichen Ausstattung erhielt nämlich das Gestühl mit spätgotischem Flachornament im Chor, vier treffliche Glasgemälde und ein um 1470 geschriebenes Graduale, das sich in der Münchener Staatsbibliothek (clm. 6418) befindet.<sup>3)</sup>

Ein Schlussstein des Chorgewölbes weist durch das Frauenbergsche Wappen auf diese Familie als die Stifter, die durch Berufung tüchtiger Meister in der abgelegenen Landkirche ein so stattliches Kunstwerk ins Leben riefen. Das Wappen der Frauenberg sowie das der Pappenheim sehen wir auch auf den Glasgemälden und auf der Nordseite im Schiff der Kirche steht ein Grabmal, auf dessen Rand wir lesen: „Hye legt die edell fraw fraw Anna von frawenberg fraw zu Hage geboren ain Marschalkin von Bappenheim. der gott genadig welle sein. Der stain ist gemacht zu S. Georgen-Tag MCCCC LXXII Jaren.“

Die schlichte Grabtumba mit der schönen Reliefplatte aus rotem Marmor umgibt ein spätgotisches in starke Balken gestecktes Eisengitter, das die Betrachtung der wohl erhaltenen Skulptur allerdings ebenso erschwert wie Schmutz und Staub, die sie in dicker Schichte bedecken. Bei diesem Relief begegnet uns zum erstenmal jene Zweiteilung, die wir weiterhin in der Münchener Schule mehrfach treffen. Der Grund des Reliefs wird durch einfaches Mattengeflecht ornamentiert. In der oberen Hälfte sehen wir das Brustbild des Schmerzensmannes, vor dem zwei Engel ein Tuch ausbreiten, während unten Frau Anna und ihr Gatte betend knieen.

Die Falten sind sowohl bei dem Tuch, das die Engel vor das Erbärmdebild halten, wie bei dem Gewande der Frau sehr einfach; beide Stoffe zieren schablonenhaft aufgetragene Muster. Fein sind die Köpfe der beiden Engel, Christus lässt schon in der Modellierung des Aktes einen tüchtigen Steinmetz erkennen; seine Rechte greift an die Seitenwunde, die Linke hängt die innere Fläche nach aussen kehrend herab, die zu ihm Betenden einladend und tröstend: „Kommet zu mir, denn ich habe für euch gelitten.“ Der Ausdruck des Kopfes Christi, dessen Augen fast geschlossen sind, ist edel und ruhig. Die Stifter, der Mann mit Ausnahme des Helmes ganz gerüstet, die Frau in einfachem, aber prächtigem Gewande sind trotz manches Ungelenken gut charakterisiert, wenn auch nicht fein individualisiert.

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 280.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 436 f.

<sup>3)</sup> Studien z. Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Oberbayerisches Archiv 49. Band, S. 123.

Das Grabmal ist ein ansprechendes Kunstwerk, obgleich einfach und bescheiden doch wirkungsvoll durch das schlichte aber innige Empfinden der betenden Stifter, des tröstenden Heilandes und der anmutigen Engel. Ob das Relief die Arbeit eines Münchener Künstlers ist, was ja die allgemeine Lage der Dinge sehr wahrscheinlich macht, lässt sich sicher nicht sagen, sicher aber ist, dass es in Zusammenhang mit dem ihm nahe verwandten Grabstein des 1476 gestorbenen Jörg Laiminger in der Pfarrkirche zu Amerang steht.<sup>1)</sup>

Der bedeutende Aufschwung von Münchens Plastik in den achtziger Jahren der 15. Jahrhunderts wurde wohl wesentlich durch Erasmus Grasser herbeigeführt. Die feinste Steinmetzarbeit dieses tüchtigen Meisters ist der Grabstein des 1485 gestorbenen Dekans Dr. Ulrich Aresinger in der Peterskirche zu München, auf dessen Rand wir lesen: „Den Stain hat gehauen Maister Erasm. Grasser, 1482.“<sup>2)</sup>

In der unteren Hälfte der Grabplatte kniet links der betende Dekan, vor dem sein Barett und in einem Beutel das Gebetbuch liegt; rechts steht Aresingers Wappen; dazwischen steigt ein fein ornamentierter spätgotischer Fuss auf als Träger einer elegant profilierten Platte; auf dieser, als im oberen Teil des Reliefs, sitzt der Apostel Petrus mit den Schlüsseln in der Rechten und einem aufgeschlagenen Buch in der Linken in lebhaftem Gespräch mit der hl. Katharina. Das Ganze umschliesst eine spätgotische Flachnische mit feinem Rippen- gewölbe, neben dieser steigen auf strebenartigen Unterbauten kleine Säulen empor, auf deren Kapitälern männliche Heilige stehen unter Baldachinen mit graziösem, spätgotischem Ornament. Auf dem Dach, das über diesen Baldachinen zu seiten der Wölbung der Nische aufsteigt, sitzen zwei Laute spielende Engel, ein dritter dagegen oben auf der Wölbung der Nische.

Grassers Grabstein für den Dekan Aresinger ist das Werk eines feinen Künstlers, einer eigenartig bewegten stimmungsvollen Natur. Das für das späte 15. Jahrhundert so bedeut- same Eingehen auf das Detail und das richtige Werten desselben beobachten wir an dem fein individualisierten Portrait des Dekans, an dessen sorgfältig ausgeführtem Kopfe wie an dem weich gebildeten der hl. Katharina, ebenso bezeichnend hierfür sind aber auch die stark heraustretenden Adern am rechten Fuss Petri und die lebhaft bewegten Hände, die markig bei Petrus und dem Dekan gebildet sind und in gutem Gegensatz dazu weich bei der hl. Katharina. Der gesteigerte Sinn für das Detail macht sich auch in den reichen Falten geltend wie besonders bei der Alba des Dekans. Da diesem Eingehen in die Einzelheiten der Falten aber nicht ein entsprechendes Naturstudium zu Grunde liegt, so findet sich hier manches Unverständene, während Grasser im ganzen besser als andere die Motivierung des Gewandes durch den Körper und dessen Bewegungen beobachtet.

Wie frisch diese Zeit in die Natur greift, wie lebendig sie dadurch gestaltet, zeigt, dass der Künstler auf die Sockel am Rande des Grabsteines einen kauern den Hund setzt und eine Katze, die lauert, um das sorglos am Fuss des Sockels dahinhuschende Mäus- chen zu fangen. Die lebendige Auffassung Grassers macht sich auch in der Zwiesprache von Petrus und Katharina geltend, in der erregten Haltung der Heiligen auf den Säulen, von denen der rechts seinen Mantel vorschützend nach oben blickt, wo die musizierenden Engel des Künstlers stimmungsvoller Art zartesten Ausdruck leihen. Originell ist Grassers

<sup>1)</sup> Über dieses siehe Kunstdenkmale Bayerns S. 1913.

<sup>2)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1061. Abbildung Tafel 168.

Gedanke, die Schrägen neben der Wölbung als steiles mit grossen Ziegelplatten belegtes Dach zu behandeln, dessen bescheidene aber doch so gemütliche Poesie hier zum erstenmal gehoben wird. Nett legen die kleinen Musikanten die Köpfchen zurseite und keck aber doch gar anmutig sitzt mit erhobenen Flügeln der dritte Engel auf der Höhe des Steines.

Die Ansicht, dass dieser Engel „direkt einem Bilde von Carpaccio oder Giovanni Bellini entlehnt sei,“<sup>1)</sup> kann ich nicht teilen, zumal solche musizierende Engel der deutschen Kunst sehr geläufig waren, das Stimmungsvolle in diesen Figuren aber scheint mir wie der male-  
rische Zug des Stiles in Grassers Eigenart zu gründen, nicht aber die Folge venezianischer Einflüsse zu sein, die so selbständig verarbeitet bei einem Meister streng deutscher Art um 1482 nicht denkbar sind.

Möglich ist gewiss, dass Grasser in Italien war, aber dieser Grabstein beweist hiefür nichts und ebensowenig die Tatsache, dass er als Baumeister an der Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol tätig war.<sup>2)</sup> Möglich ist auch, dass Grasser in Tirol vielleicht in der tüchtigen Brixener Steinmetzschule lernte, aber einen starken Anklang des Aresinger Denkmals an Brixener Grabsteine<sup>3)</sup> kann ich nicht finden, höchstens eine allgemeine, nichtssagende Ähnlichkeit mit dem Grabstein des 1465 gestorbenen Oswald von Seben in Neustift.

1484 entwarf Grasser den Plan für Kloster Marienberg bei Rorschach. Von diesem spätgotischen Bau scheint sich viel und besonders charakteristische, dekorative Plastik erhalten zu haben. Die Nachrichten über den Bau von Marienberg melden, „dass Visierung und Mustri zu demselben Erasmus Grasser fertigte, der kunstreiche und bewährte Meister aus Bayerland.“<sup>4)</sup>

1486 scheint sich Erasmus Grasser in der Gegend von Irschenberg aufgehalten zu haben, denn von diesem Jahre ist die Gründungsurkunde des Benefiziums zu Frauenreit datiert, die höchst wahrscheinlich in Irschenberg ausgestellt wurde und die neben anderen Meister Erasmus Grasser, Bildschnitzer und Bürger zu München, als Zeuge unterschrieb.<sup>5)</sup> Wir treffen Grasser in diesen Gegenden auch noch später, da er 1498 für Kloster Tegernsee und im Anfang des 16. Jahrhunderts für Reichersdorf tätig war. Ende der achtziger Jahre schuf er das Grabmal für Anianus und Marinus in Wilparting, einer Filiale von Irschenberg. Dieses Hochgrab wurde 1778 durch eine rohe Marmortumba verdrängt und die zwei dachförmig gegeneinander geneigten Reliefplatten mit den Bildnissen der Heiligen Anianus und Marinus wurden damals unter der Empore aufgestellt. Das Urteil über diese Reliefe ist dadurch erschwert, dass sie stark beschädigt sind, der weiche Sandstein beginnt zu verfallen, bei der Versetzung scheint man sie auch nicht sehr zart behandelt zu haben und noch dazu wurden sie roh übermalt.

Marinus und Anianus<sup>6)</sup> sind in ganzer Figur dargestellt, — ersterer als Bischof, letzterer als Diakon, unter ihrem Haupte liegt ein weiches Kissen, die Augen haben sie geschlossen.

<sup>1)</sup> Dr. E. Bassermann-Jordan: Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. München 1900. S. 6.

<sup>2)</sup> Berthold Riehl: Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig 1898. S. 24.

<sup>3)</sup> Bassermann a. a. O. S. 6.

<sup>4)</sup> Aug. Hardegger: Marienberg bei Rorschach. Neujahrsblatt für die St. Gallische Jugend. St. Gallen 1891.

<sup>5)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1481 Anmerkung.

<sup>6)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1530 u. Tafel 205.

Die Köpfe waren sorgfältig modelliert, besonders jener des Anianus, sie besaßen entschieden individuelles Gepräge; bei Marinus waren die eingefallenen Züge des Toten schärfer betont, während Anianus als sanft entschlafen aufgefasst ist. An drei Seiten zeigt der Rand dieser Reliefe Prophetenköpfe mit buntwechselnder Kopfbedeckung durch Fürstenhut, Zipfelmütze und Kappe. Die besser erhaltenen Köpfe ziehen durch lebhaftere Charakteristik an, die Grasser ja in hohem Grade eigen war.

Obwohl mir der Stil dieser Reliefe den Zusammenhang mit Grasser zu bestätigen scheint, möchte ich zur Charakteristik von Grasser selbst das Denkmal, von dem ja nur mehr ein Schatten vorhanden ist, mit Vorsicht beigezogen wissen. Es ist eine ganz tüchtige, in Einzelheiten wie dem bischöflichen Ornat des Marinus oder den fein gekräuselten Haaren desselben auch sorgfältig durchgeführte Arbeit, aber es zeigt keineswegs die volle Feinheit Grasserscher Kunst, es kann höchstens als Werkstatt-Arbeit bezeichnet werden.

1480 stiftete Herzog Albrecht IV. auf dem Frauenfreithof bei St. Salvator eine Denksäule, die jetzt im Garten des Bayerischen Nationalmuseums aufgestellt ist.<sup>1)</sup> Die Reliefszenen derselben stellen dar: Ölberg, Geißelung, Verspottung Christi, Kreuzigung, jüngstes Gericht und den Stifter unter dem Schutze Johannes des Evangelisten. Der Bildstock scheint gewandt ausgeführt ein recht hübsches Stück dekorativer Plastik gewesen zu sein, eingehender kann man über den künstlerischen Charakter des Werkes, das die Witterung fast ganz zerstörte, nicht mehr urteilen.

An der Südseite der Peterskirche in München ist ein Epitaph aus rotem Marmor eingelassen mit der Unterschrift: „1488 starb Partolomeus Rosenpüsch am 14 Tag Augusti dem Gott gen.“<sup>2)</sup> In der linken Ecke des Reliefs kniet als kleine Figur der betende Rosenpüsch, vor ihm steht das Wappen mit dem Rosenstock. Den Hauptgegenstand des Reliefs bildet der leidende Heiland, der von den Hüften an aus der Tumba ragt, er hat beide Hände erhoben, im Hintergrund sehen wir die Marterwerkzeuge. Dem Werk fehlt tiefes Empfinden, aber es ist sorgfältig und nicht ohne Geschick ausgeführt, wenigstens zeigt der Akt etwas selbständige Beobachtung und mehr Verständnis als selbst manches sonst erheblich bessere gleichzeitige Werk. Merkwürdigerweise bilden den Rahmen dieses Erhärmdebildes von 1488 zwei Pilaster, die ein Flachbogen verbindet, der aussen die Inschrift trägt: „O Gott erpärm dich mein,“ innen durch einen Kugelstab geziert ist. Durch die Pilaster und den Bogen deutet dieser schlichte Rahmen auf die Kenntnis italienischer Kunstwerke, die in München ja leicht denkbar, 1488 aber doch überrascht; von weiterem Belang ist dies zumal wegen des geringen künstlerischen Wertes des Epitaphs natürlich nicht.

In der Umgegend Münchens sind auf den Grabsteinen einiger Pfarrer deren Bildnisse schlichte Handwerksarbeiten ohne weiteres Interesse so von 1480 in Eching,<sup>3)</sup> von 1481 in Irschenberg<sup>4)</sup> und von 1486 in Baumkirchen.<sup>5)</sup> Gleiches gilt von den einfachen Wappen-Grabsteinen von 1486 und 1487 in Frieding.<sup>6)</sup> Ein originelles Relief enthält dagegen der Grabstein des am 28. August 1480 gestorbenen oberbayerischen Jägermeisters Hans Wager in Hoehenkirchen,<sup>7)</sup> der dargestellt ist, wie er zur Pürsch auszieht.

<sup>1)</sup> Katalog des Bayerischen Nationalmuseums VI. Band Nr. 320 und Dr. Ph. M. Halm: Bildstöcke in Oberbayern. In der Zeitschrift: Die Denkmalpflege 1901. S. 75.

<sup>2)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1063.      <sup>3)</sup> Ebenda. S. 394.      <sup>4)</sup> Ebenda. S. 1467.

<sup>5)</sup> Ebenda. S. 766.      <sup>6)</sup> Ebenda. S. 868.      <sup>7)</sup> Ebenda. S. 781.

Der Jägermeister, der Jagdhorn und Waidmesser angelegt hat, führt mit der Linken den Schweisshund, während er rechts den Spiess trägt. Unten am Stein ist das bayerische Wappen und jenes der Wagerschen Familie mit einem spürenden Hund angebracht. Die Genrefigur des Jägers mit seiner Hubertusmütze ist anspruchslos aber frisch und lebendig, zwar flüchtig aber doch geschickt ausgeführt.

Das Relief des Wagerschen Grabsteines, das sicher aus einer tüchtigen Münchener Werkstatt stammt, gibt wie sieben Jahre früher das des Musikers Paumann den Verstorbenen in seinem Beruf und ebenso finden wir dies wieder auf dem um 1500 aus rotem Marmor gearbeiteten Grabstein des Andreas Keferloher und seiner Frau Apolonia in der Kirche zu Milbertshofen.<sup>1)</sup> Der wohlhabende Bauer, der Meister der Schwaige zu Milbertshofen, liess, da die Sterbedaten der Inschrift nicht ausgefüllt sind, den Grabstein wahrscheinlich zu seinen Lebzeiten setzen und wünschte offenbar selbst sich dargestellt, wie er hinter dem mit vier Pferden bespannten Pfluge herschreitet. Auf dem Sattelpferde sitzt ein Knecht, der die Pferde mit der Peitsche antreibt, ein Füllen läuft neben dem Pfluge. Links oben auf dem Stein ist die Hausmarke der Keferloher angebracht, den Rahmen des Reliefs bildet origineller Weise auf den beiden Langseiten ein Bretterzaun. Gerade durch die naive ungelente Darstellung besitzt diese schlichte Schilderung des Bauern bei seiner Arbeit entschieden Reiz.

Eine Münchener Arbeit ist wohl auch der aus rotem Marmor gearbeitete Grabstein des Konrad († 1472) und Jörg († 1486) Eisenhofen im nördlichen Seitenschiff der Indersdorfer Klosterkirche.<sup>2)</sup> Das Relief dieses Steines stellt einen Ritter dar, der die Linke an den Schwertgriff legt, in der Rechten das Banner hält; zu seinen Füßen steht das Wappen der Eisenhofer, in den Ecken sind die Sippschaftswappen angebracht. Wie häufig bei solchen Arbeiten, die aus einer tüchtigen Werkstatt stammen, aber nur Gesellenarbeit sind, so ist auch hier die künstlerisch feinste Aufgabe, nämlich das Porträt, der schwächste Teil des Werkes, während es durch das mehr schulmässig Erlernbare wie das hübsche Ornament oder die geschickte Behandlung der Rüstung infolge des sicheren Stilgefühles der Zeit und der tüchtigen Schule sehr anspricht.

Aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ist eine Arbeit des Erasmus Grasser der Törringsche Grabstein in der Kapelle an der Nordseite des Chores der Klosterkirche zu Andechs.<sup>3)</sup> Anlage und Durchführung dieses Denkmals sind dem Aresinger Grabmal so verwandt, dass sicher eine Arbeit desselben Künstlers vorliegt oder genauer gesagt derselben Werkstatt, da die schwächere Ausführung einen wesentlichen Abstand gegenüber der feinen, so persönlichen Arbeit des Grabmales in der Peterskirche erkennen lässt.

Das Törringsche Denkmal in Andechs ist in drei Felder geteilt, deren unterstes die Wappen der Törring und Losenstein enthält. In dem zweiten Felde, dessen Grund gleich dem des dritten gemustert ist, knien betend Graf Seitz von Törring und seine Gattin Dorothe, geborene von Losenstein. Der Grabstein dieser beiden befindet sich in derselben Kapelle, in die sie jenes Relief noch zu ihren Lebzeiten, wahrscheinlich 1495 bei ihrer Vermählung, stifteten, wo sie dem Kloster auch eine bedeutende Schenkung zuwendeten. Zwischen den Bildnissen des Grafen und seiner Gattin steht ein ornamentierter, spätgotischer Fuss, der Träger einer Platte, auf der wir im dritten Feld die recht schwache Gruppe Christus am Kreuz, Maria und Johannes, sehen.

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 790.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 296.

<sup>3)</sup> Ebenda. S. 849.

Der Aresinger-Grabstein der Peterskirche und das Törringsche Grabmal in Andechs sind in Anlage und Ausführung nahe verwandt. Beide sind in eine Flachnische mit Streben am Rande komponiert, deren Wölbung aber dort elegant ausgeführt, hier nur flüchtig und unverstanden angedeutet wird. Die Platte, welche die beiden oberen Felder trennt, entbehrt in Andechs des feinen Profils, das ihr in München Reiz verleiht. Die Tiere auf den Streben einer der feinsten Züge des Aresinger Denkmals sind bei dem in Andechs weggelassen. Statuetten unter Baldachinen von spätgotischem Rankenwerk haben beide Grabsteine, auch sehen auf beiden die Heiligen bewegt nach oben, aber auf dem Denkmal in Andechs sind diese Figuren viel äusserlicher und schwächer, ebenso wie die Wappen haltenden Engel, die hier an Stelle der entzückenden Lautenspieler auf dem Stein in der Peterskirche treten.

Um 1490 entstand im Zusammenhang mit dem Neubau der Frauenkirche Münchens bedeutendstes Grabmonument, das Kaiser Ludwigs des Bayern.<sup>1)</sup> 1622 liess Kurfürst Maximilian I. nach einem Entwurfe Peter Candids über demselben das prächtige Bronzedenkmal ausführen. Dabei wurden leider die Reliefe der Seiten des alten Hochgrabes, welche Waffentaten des Kaisers darstellten, entfernt und die Betrachtung des mittelalterlichen Grabsteines wird durch diesen Ueberbau ausserordentlich erschwert.

Die Grabplatte ist in zwei Felder geteilt. In dem oberen thront der Kaiser, hinter ihm breiten zwei Engel einen Teppich aus. In der Rechten hielt Ludwig das Szepter, die Linke hält den Reichsapfel. Des Kaisers Haupt schmückt eine spätgotische Laubkrone, seinen mächtigen Kaisermantel ziert reiche Stickerei. An der gut profilierten Platte, die dieses Relief von dem unteren scheidet, sind das bayerische und pfälzische Wappen angebracht und dazwischen das des Reichsadlers mit den bayerischen Rauten als Herzschild.

Im unteren Felde des Steines schreitet Herzog Ernst in fürstlichem Gewande mit ausgebreiteten Armen auf seinen Sohn Herzog Albrecht III. zu, zwischen beiden steht ein Löwe, der freundlich an Albrecht empor springt. Dieses Relief auf dem Denkmal, das laut Inschrift nicht nur für den Kaiser, sondern auch für dessen Nachkommen Johann, Ernst, Wilhelm, Adolf und Albrecht III. gesetzt wurde, stellt die Aussöhnung Herzog Ernsts mit seinem Sohne Albrecht III. dar. Der Boden, auf dem Ernst und Albrecht stehen, ist mit zierlich gemusterten Platten belegt, in denen vor den Füßen der Fürsten A und E als die Anfangsbuchstaben ihrer Namen stehen. Den Hintergrund dieses Reliefs bildet ein gemusterter Vorhang, über dem wir, wie auf dem Grunde des oberen Reliefs, hübsche gotische Ranken sehen.

Von hohem Interesse ist das Porträt Kaiser Ludwigs vor allem dadurch, dass es kein willkürliches Bildnis ist, sondern die Züge des vor etwa anderthalb Jahrhunderten gestorbenen Herrschers getreu wiederzugeben strebt. Dies beweist der Vergleich mit den erhaltenen zeitgenössischen Bildnissen Ludwigs, zumal mit jenem aus der Münchener Lorenzkirche.<sup>2)</sup> Während diese aber durch einseitiges Aufgreifen und Uebertreiben einzelner auffälliger Züge fast an Karikatur streifen und dadurch nahezu komisch wirken, versteht es unser Künstler, die massgebenden Züge soweit festzuhalten, dass er eine charaktervolle Individualität schafft, zugleich aber auch das ansprechende Bildnis einer wahrhaft bedeutenden

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 973 u. ff. u. Tafel 143 und die daselbst zitierte Literatur, besonders die Notiz von Georg Hager in der Monatsschrift des Historischen Vereins Oberbayern III. 1894 Nr. 5 u. 6.

<sup>2)</sup> Über diese Portraite siehe: Abhandlungen der K. bayer. Akademie d. Wiss. III. Kl. XXIII. Band I. Abt. S. 43 u. ff.

Persönlichkeit. Auch die Herzöge Ernst und Albrecht sind, wie der Vergleich mit anderen Darstellungen derselben lehrt, wirkliche Bildnisse.

Die Ausführung des Denkmals ist äusserst sorgfältig, einen Unterschied zwischen dem oberen und unteren Relief<sup>1)</sup> kann ich in derselben nicht finden. Prächtig modelliert sind die Köpfe, zumal der des Kaisers mit reich gekräuselten Haaren, die Hände sind gut durchgebildet, sehr sorgfältig ist auch alles Beiwerk ausgeführt wie die reiche Stickerei des kaiserlichen Mantels, die elegante, feingegliederte Rüstung Albrechts, die hübschen Muster der Teppiche und des Grundes. Die Drapierung in den Hauptmotiven wohl verstanden charakterisiert ein grosser Zug trotz feiner Einzelheiten, durch die gute stoffliche Wirkung und individueller Verlauf der einzelnen Falten gewonnen wird, die aber nur selten wie etwa bei dem Ärmel Herzog Ernsts etwas kleinlich werden.

Über den Meister des Werkes fehlt sichere Kunde. Früher wurde ein sonst unbekannter Hans der Steinmeisel genannt, wiederholt wurde auch an Wolfgang Leb gedacht, dessen Werke in Ebersberg und Attel wir noch zu betrachten haben werden. Von diesen Werken Lebs, von denen besonders das Ebersberger Grabmal beizuziehen ist, scheint sich mir jedoch trotz einiger verwandter Züge das Ludwigs-Denkmal sehr erheblich zu unterscheiden. Sicher ist, dass das Monument den Charakter der Münchener Schule der beiden letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts trägt, den in erster Linie Erasmus Grasser bestimmte. Eingehende Vergleichung mit dem gesamten Werk dieses Künstlers besonders auch mit seinem Aresinger Grabmal macht es mir wahrscheinlich, dass wir diesem bedeutenden Bildhauer auch das Denkmal für Kaiser Ludwig zu danken haben und zwar als eine seiner besten Arbeiten, in der er sich gegenüber dem Aresinger Grabmal noch geklärt hat und der Aufgabe entsprechend monumentaler schuf. Auf das äusserliche Moment, dass Grasser, wie wir es auch bei diesem Denkmal finden, das Relief gern in zwei Felder gliederte, lege ich kein Gewicht. Beachtenswert erscheint mir dagegen die Übereinstimmung mit Grasser im Gewandstil das Nachklingen der grosszügigen, älteren Weise, wie das neuhinzutretende, belebende Detail, das bald mehr, bald weniger verstanden ist. Auch die Behandlung der Hände und die sehr bezeichnende der Haare scheinen mir für diese Vermutung zu sprechen, am meisten aber die lebensvolle, eigenartige Charakteristik der Köpfe ganz besonders bei dem des Kaisers.

Die Denkmäler des hl. Emmeram in Aschheim,<sup>2)</sup> des hl. Dietram in Dietramszell<sup>3)</sup> und das Stiftergrab in Weyarn<sup>4)</sup> sind unbedeutend und noch dazu sehr stark beschädigt, so dass ein näheres Eingehen auf sie nicht nötig ist. Dagegen erscheint ähnlich dem Törringschen Grabstein in Andechs der des 1494 gestorbenen Oswald von Weichs und seiner Gattin Elsbet in der Nikolaikapelle am Indersdorfer Kreuzgang<sup>5)</sup> dafür bezeichnend, wie der Aufschwung der Steinmetzkunst in München sich auf dem Lande zunächst in den Klöstern geltend macht. Das Relief aus rotem Marmor ist in drei Felder geteilt, das unterste enthält die Inschrift, das zweite die Wappen der Kammerberg und Weichs, in dem dritten kniet vor gemustertem Grunde der Ritter mit seiner Gattin im Gebete. Das Relief, das namentlich durch den Vergleich mit dem Törringschen Grabmal in Andechs sich als Arbeit der Grasser'schen Werkstatt ausweist, ist von mehr handwerklicher als künstlerischer Art; aber es spricht aus ihm doch die feste Tradition der tüchtigen Schule, die ihm auch Charakter leiht, der sich besonders ansprechend in dem energischen Kopf des Ritters geltend macht.

<sup>1)</sup> Lübke: Geschichte der Plastik. Leipzig 1871. S. 631. <sup>2)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 764.

<sup>3)</sup> Ebenda. S. 863. <sup>4)</sup> Ebenda. S. 1527. <sup>5)</sup> Ebenda. S. 298 mit Abbildung.

### 3. Die Holzplastik Münchens im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.

In der Holzplastik, die durch hohe Vollendung und grosse Produktivität den Glanzpunkt der Münchener Kunst des 15. Jahrhunderts bildet, tritt uns mit Erasmus Grasser wenigstens ein Künstler greifbar entgegen. Von Grasser hörten wir bereits,<sup>1)</sup> dass er als Baumeister an der Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol und für Kloster Mariaberg bei Rorschach in der Schweiz tätig war, auch lernten wir ihn als hervorragenden Steinmetzen und Leiter einer tüchtigen Werkstatt für Grabdenkmale kennen, weiter erfahren wir aus den Münchener Stadtkammerrechnungen, dass er 1480 172 Gulden rheinisch erhielt für die „sechzehn pilden maruskatantz“, die er für den Rathaussaal schnitzte.<sup>2)</sup>

Von diesen sechzehn Figuren haben sich zehn erhalten an dem Fries unter dem Holzwölbe des alten Rathaussaales, dessen 96 Wappen ursprünglich Ulrich Fueterer malte. Wegen der phantastischen reich mit Schellen besetzten Tracht, sowie wegen ihrer kecken Sprünge und Grimassen nannte man diese Figuren meist Narren, während sie flotte Tänzer darstellen mit Bezug auf die Bestimmung des Saales, frohen Festen zu dienen. In ihnen schuf Grasser ein ganz einziges Werk, ein Prachtstück deutschen Humors, der uns versteckt in der mittelalterlichen Plastik an Wasserspeiern, Chorsthühlen u. s. w. oft so köstlich begegnet, sich hier im heiteren Festsale in Grassers formgewandter Kunst aber frei entfalten kann.

Grasser schwelgt bei diesen Tänzern geradezu in den schwierigsten Verrenkungen durch die wie durch die höchst charakteristischen Physiognomien er Temperamente und Stimmungen der Tänzer und Tänze mannigfaltigst schattiert. Fein streift er dabei mit der komischen Steigerung der Affekte im Tanz an Karikatur, zu der ja diese Belustigung so sehr lockt nicht nur bei den temperamentvollen Maruskatänzern, sondern sogar heute noch, wenn die Paare, geziert und steif, wohl gemessen durch den Saal walzen.

Da hüpfet zur Introdution ein Jüngling mit langwallenden Locken sicheren Sprunges siegesbewusst herein. Ungelenk aber leidenschaftlich stampft neben ihm ein Ungar seinen Tanz, das Haupt mit einer Art Turban umwickelt, anderen mag er hässlich erscheinen, sich selbst aber — wie uns sein Blick sagt — gefällt er. Mit Feuer sind alle bei der Sache, besonders aber auch jener, dessen phantastischen Kopfputz eine Schlange ziert und der uns mit rollenden Augen und zugreifenden Händen entgegenspringt. Zu einem starken, wirbelartigen Dreher holt der Mann mit der hohen schellenbesetzten Mütze aus, während jener mit dem Federbusch im Kopftuch durch sentimentale Grazie bezaubert, langsames Dehnen gibt ihm günstige Gelegenheit, die schlanke Schönheit seiner Taille zur Geltung zu bringen, während sein hässliches derbes Gesicht in komischem Kontrast zu seinem gezierten Wesen steht. Ein anderer schliesslich, der einem fidelen Schneiderlein gar ähnlich sieht, hüpfet fröhlich herum, ist er es doch, der des Tanzens höchsten Witz erfasst hat. Nicht in holder Anmut wiegen sich Grassers Tänzer, sondern im ausgelassensten Jubel voll Schnurren und Fröhlichkeit jagen sie durch den Saal. Mehr als vier Jahrhunderte sind verflossen, seit

<sup>1)</sup> Siehe oben S. 400 u. ff. u. 403 f.

<sup>2)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1177 f. und Tafel 193 sowie die daselbst zitierte Literatur, besonders: Extrablatt Nr. 46 der Münchener Gemeindezeitung 1886 Aufsatz von Destouches.

Grasser diese lebensprudelnden Tänzer schnitzte, die heute noch jeden Freund deutschen Humors ergötzen und ein so herrliches Verständnis der Form, so feine Charakteristik, so prächtiges Studium von Natur und Leben zeigen, dass allein schon wegen ihrer Grassers Name in der Geschichte der Plastik zumal der Deutschlands nicht mehr wie bislang mit Stillschweigen übergangen werden darf.

Die Maruskatänzer Grassers von 1480 stehen am Beginn des Aufschwunges der Münchener Plastik, sein zweites urkundlich beglaubigtes Schnitzwerk dagegen, ein Nebenaltar und die Reste eines Hochaltars in Reichersdorf, gehören an das Ende unserer Periode. Rechnungen der Pfarrregistratur zu Neukirchen aus den Jahren 1502 bis 1529 berichten,<sup>1)</sup> dass Meister Erasmus 1504 und 1505 Zahlungen für einen Hochaltar und einen Achatiusaltar in Reichersdorf empfing, von denen sich letzterer erhalten und von ersterem die Statuen Mariä, St. Leonhards und des hl. Eligius. Jene Rechnungen melden aus den Jahren 1507 bis 1512 auch noch Zahlungen<sup>2)</sup> für einen grossen Altar der nahen Kirche zu Esterndorf besonders an einen Meister Gilg von Schliers und 1509 an einen Münchener Schnitzer die Zahlung von 8 Gulden, was wohl mit der heute noch in Esterndorf befindlichen Maria in Zusammenhang gebracht werden darf, da sie in den Kreis Grasserscher Kunst gehört.

In dem Schrein des 1503 bestellten, 1506 abgelieferten Achatiusaltars in Reichersdorf sitzt in fürstlicher Tracht der hl. Achatius,<sup>3)</sup> neben seinem Trone stehen zwei Engel, die Laute spielen, während zwei andere hinter dem Throne einen Teppich ausbreiten, im oberen Abschluss des Schreines sind zwei Brustbilder von Männern mit Spruchbändern. Die Gemälde der Innenseiten der Flügel mit dem Martyrium des Achatius und der Aussenseiten mit den derb charakteristischen Gestalten von Petrus und Paulus sind tüchtige, jedoch lediglich handwerkliche Arbeiten, die leider gleich dem Schnitzwerk des Schreines roh übermalt wurden. Die Plastik des Altars ist der Malerei entschieden überlegen, der Charakter Grasserscher Kunst unverkennbar, jedoch ist es wohl kein eigenhändiges Werk des Meisters, sondern steht zu ihm in einem ähnlichen Verhältnis wie der Törringsche Grabstein in Andechs, ist jedoch für das Studium Grassers erheblich wichtiger, schon deshalb historisch höchst interessant und sorgfältigster Pflege wert.

Bei dem Achatius-Altar sehen wir selten deutlich den Zusammenhang mit der gleichzeitigen Grabplastik speziell natürlich mit der Grassers. Von dieser stammen die beiden Engel mit dem Teppich hinter dem Throne, in ihr z. B. an dem Denkmal in Wilparting finden wir auch die charaktervollen Prophetenköpfe mit Spruchbändern, die ja auch sonst in der spätgotischen dekorativen Steinplastik zumal der bayerischen Schule eine grosse Rolle spielen. Die stark bewegte Haltung des Heiligen mit den überschlagenen Beinen, die Falten sowie die Behandlung der Haare erinnern an das Aresinger-Grabmal, ebenso die beiden Laute spielenden Engel. Recht fein empfunden ist die weiche, schmiegsame Haltung dieser beiden Musikanten und der Gegensatz ihrer Stimmung, dass der eine still glücklich in den Tönen schwelgt, während der andere schwärmerisch nach oben blickt.

Stil und Ornament der Plastik des zwischen 1503 und 1506 gefertigten Altars sind noch gotisch. Die Stilwandlung um die Jahrhundertwende macht Grasser nicht konsequent

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1481.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 1442.

<sup>3)</sup> Höhe der Figur 1 Meter, Flügel 0,50 : 1,84 Meter. Kunstdenkmale Bayerns. S. 1480 und Tafel 211.

mit, er wird von ihr nur gestreift, was bei dem 1480 bereits fertigen Meister nicht befremdet und auch seine Steinplastik durch das 1505 vollendete Boetschnersche Grabmal bestätigt.

Die Reste des seit 1503 gefertigten Hochaltars in Reichersdorf lassen gleichfalls das Festhalten am Stil des 15. Jahrhunderts noch zu Beginn des 16. erkennen. Die Maria (1,36 Meter hoch) dieses Altares wurde so stark restauriert und modernisiert, dass die Individualität des Meisters ganz verwischt ist, die Figur nur mehr im allgemeinen den Charakter einer Münchener Arbeit um 1500 besitzt. Besser steht es mit den jetzt in der oberen Sakristei aufbewahrten Statuen eines Bischofs (1,56 Meter hoch) und St. Leonhards (1,37 Meter hoch). Zwar wurden auch diese roh übermalt, aber bei ihnen blieb wenigstens die Form unberührt. Sehr fein sind die Köpfe modelliert namentlich der Leonhards, dessen Hände auch, wenngleich in einzelner flüchtig, gut beobachtet sind, sorgfältig sind die Haare des Bischofs behandelt, der durch leichtes Ausschreiten lebhafter bewegt wird, für Grasser charakteristisch ist besonders auch der Faltenwurf, der noch ganz der Weise des 15. Jahrhunderts treu bleibt.

Am südlichen Eingang zu der Reichersdorfer Kirche ist als Weihwasserstein der geschickt ausgeführte Kopf eines jungen Mannes mit lockigem Haar angebracht, der eine Mütze trägt und unter dem sich ein Spruchband befindet. Der Stein ist sicher eine Konsole des am 9. August 1496 geweihten Tuffquaderbaues dieser Kirche, die wohl hierher kam, als das Innere der Kirche um Mitte des 18. Jahrhunderts umgestaltet wurde. Die Konsole hat den ausgesprochenen Charakter Grasserscher Kunst, in dessen Werkstatt vielleicht auch die übrigen leider nicht erhaltenen Steinmetzarbeiten der Kirche hergestellt wurden, der auch der Baumeister derselben gewesen sein kann.

Die Maria des Hochaltars in dem benachbarten Esterndorf,<sup>1)</sup> für das, wie erwähnt, zu Anfang des 16. Jahrhunderts ein Münchener Schnitzer tätig war, ist den Grasser nahestehenden Arbeiten zuzurechnen und mag gleich hier erwähnt werden, da auch sie für das Fortleben dieser Richtung im Anfang des 16. Jahrhunderts bezeichnend ist. Mannigfache Umbilden, zuletzt eine ungeschickte Restauration haben dieser thronenden Maria mit dem Kinde übel mitgespielt, doch lässt sie das alte, hübsche Kunstwerk noch ahnen. Sehr fein ist der Kopf, dessen elegant behandeltes Haar ein geflochtenes Band zurückhält, die Falten sind tief und echt plastisch, in ihrem zuweilen grosszügigen Schwung namentlich bei dem Auffall des Mantels klingt das 15. Jahrhundert wirkungsvoll aus, während sich auch schon die weicheren Details des 16. geltend machen.

Urkundlich belegte Arbeiten Grassers besitzen wir bis jetzt ausser den genannten nicht und ich halte es nicht für wünschenswert die Gestalt des Meisters, welche als die eines hervorragenden Künstlers der Münchener Schule klarer hervorzutreten beginnt, dadurch zu verdunkeln, dass man unter ihrem Namen ein stattliches Werk zusammenstellt, das später wieder an einzelne Künstler verteilt wird. Bei drei bedeutenden Werken<sup>2)</sup> macht es die Verwandtschaft mit den gesicherten Arbeiten Grassers allerdings sehr wahrscheinlich, dass er ihr Schöpfer ist nämlich bei dem Chorgestühl der Frauenkirche, dem Kreuzigungsaltar in Ramersdorf und den Skulpturen der Kirche zu Pipping. Sicher ist, dass die Richtung

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1443.

<sup>2)</sup> Das Chorgestühl der Frauenkirche und den Ramersdorfer Altar schrieb schon Stegmann: Kunstdenkmale Bayerns S. 936 dem E. Grasser zu.

Grassers um 1480 die Blüte der Münchener Plastik einleitet, dass sie in den neunziger Jahren ein Hauptmoment dieser Schule bildet, auch zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch nachwirkt.

An dem Chorgestühl der Frauenkirche<sup>1)</sup> finden sich die Jahreszahlen 1502 (unter den Halbfiguren von Oseas und Gregor) sowie 1568 (über Matthias), dieses sicher das Datum einer Renovation, 1502 wohl das letzter Arbeiten an dem grossen Werk. Der Stil dieser Holzskulpturen weist auf die achtziger oder den Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, für welche Zeit auch der Gesichtspunkt spricht, dass das Chorgestühl wohl im Zusammenhang mit der 1492 erfolgten Erhebung der Frauenkirche zur Stiftskirche entstand.

Alte Teile dieses Gestühles, welches das 17. und 18. Jahrhundert, besonders aber die Restauration (1858—1867) mehrfach veränderten, sind die achtundzwanzig Halbfiguren von Aposteln, Propheten und Kirchenvätern, zu denen noch sieben gehören, die in das National-Museum kamen. Über diesen Halbfiguren sind dreissig kleine Figürchen von Heiligen nach dem Chor und achtzehn nach den Seitenschiffen zu, also auf der Rückseite des Gestühles, angebracht, an der südlich acht hl. Päpste, nördlich acht hl. Bischöfe in flachem Relief in ganzer Figur dargestellt sind, zu denen vier Bischöfe und zwei Päpste im National-Museum gehören, die wohl gleich jenen Halbfiguren bei der Restauration abgetrennt wurden.

Bei dieser Restauration wurde das Chorgestühl offenbar gekürzt, auch der Reliefe mit biblischen Szenen beraubt, deren Sighart in seinem Buch über die Frauenkirche (1853) noch acht erwähnt. Neu ausgeführt wurden damals die durchbrochenen Chorschranken zwischen dem Gestühl und dem Hochaltar. Die kleinen Figuren an diesen Schranken sind auf der Südseite, die man wegen des besseren Lichtes genauer betrachten kann, modern, auf der Nordseite, auf der das völlige Dunkel ein sicheres Urteil erschwert, scheinen zwischen den modernen ein paar ältere Figuren zu stehen, die wohl bei jener Kürzung des Gestühles übrig blieben; die fünfundzwanzig von Foltz bei der Restauration neu gelieferten Figürchen<sup>2)</sup> befinden sich also an diesen Schranken.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden in München<sup>3)</sup> und an dessen Nachbarorten zahlreiche interessante Chorsthühle und zwar nicht nur Prachtstücke wie in der Frauenkirche oder in den Domen zu Freising und Augsburg, sondern auch bescheidene Werke in kleinen Landkirchen wie in Weng oder Pipping die geschickt ornamentierten Stühle für den Patronatsherrn und seine Familie. Ein Vergleich solcher Gestühle innerhalb einer noch mehr zwischen verschiedenen Schulen zeigt individuelles Gestalten nicht nur darin, dass das grossartige Gestühl einer bedeutenden Kirche ganz anders angelegt und durchgeführt wird als das bescheidene einer kleinen Landkirche, sondern namentlich auch in der mannigfaltigen Lösung der Aufgabe in derselben Gruppe.

Die reiche Phantasie und Phantastik der deutschen Kunst des Mittelalters konnte sich an den Chorsthühlen frei aussprechen. Fein durchgeführte Architektur, strenger behandeltes Ornament bildete die Bekrönung, Flächenornament in buntem Formenspiel konnte sich an

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 976 u. f. Abbildung Tafel 140. 141.

2) Mayer A.: Die Domkirche z. U. L. Frau in München. 1868. S. 298.

3) Die beiden Reliefe vom Chorgestühl der Peterskirche im National-Museum: Katalog VI. Band Nr. 589. 590 gehören in die erste Hälfte spätestens Mitte des 15. Jahrh.; sie stellen das Abendmahl und Christus vor Pilatus dar, obgleich schlichte dekorative Arbeiten sind sie interessant besonders durch selbständiges Empfinden und das keimende, dramatische Leben.

der Wand, den Seitenteilen, den Lehnen entfalten, der Humor kam hier zuweilen selbst unter den Sitzen zu seinem Recht, während an bevorzugter Stelle durch biblische, legendarische Darstellungen oder in Bildnissen hl. Männer und Frauen die hohe Kunst zu Wort kam. Von dem Gestühl der Frauenkirche hat sich nur der letztere allerdings bedeutendste Teil erhalten. Dies ist zu bedauern, weil dadurch die Skulpturen aus dem reizvollen Zusammenhang gerissen wurden, in dem sie dekorativ wirkten, aus dem sie andererseits aber durch ihre tiefere Bedeutung heraustraten.<sup>1)</sup>

Lebendige Auffassung, prächtige Charakteristik, diese Hauptvorzüge Grassers, fesseln an diesen Figuren, die seinen Arbeiten auch im Detail sehr nahe stehen und das Werk eines Meisters sind, der jedenfalls gleich ihm frisch und geistvoll in die Natur griff. Das Bedeutendste sind die Halbfiguren, aber auch die Reliefgestalten der Päpste und Bischöfe sind interessant, ebenso manche der oft recht feinen, kleinen Figuren, obgleich hier mehrfach Werkstattarbeit vorliegt, da für die nebensächlichen Teile eines so umfangreichen Werkes selbstverständlich Gesellen beigezogen wurden.

In der heiligen Männer lange Reihe Abwechslung zu bringen war äusserst schwierig. Manche Motive kehren natürlich öfters wieder, so das Deuten der Prediger mit der Rechten oder das Halten des Buches in der Linken, aber gerade da bewundern wir, dass der Künstler doch nicht einfach wiederholt, sondern dasselbe Motiv stets anders durchführt. Wie viel Leben liegt trotz des engen Rahmens, der hier gezogen war, schon in den Bewegungen dieser Männer! Wie mannigfach sind die genreartigen Motive! Hier setzt ein Bischof gerade seine Brille auf, ein anderer legt seine Hand in das Buch, damit sich das Blatt nicht umschlage, während er in lebhafter Rede aufsieht. Gut bewegt sind vor allem auch die trefflich verstandenen oft fein durchgeführten Hände.

Diese Mannigfaltigkeit gewinnt erhöhtes Interesse in den Köpfen. Schon äusserliche Dinge sind hier bezeichnend, wie der Künstler gleich Grassers Freude an dem buntesten Wechsel der Kopfbedeckung hat, wozu allerdings die Mode vom Ende des 15. Jahrhunderts wie keine andere reizen konnte. Wir treffen da Hüte aller möglichen Formen, Mützen, Kappen, turbanartiggewundene Kopftücher. Sehr verschieden behandelt sind die Haare, was schon auf die feine stoffliche Beobachtung und das Erfassen des Individuellen hinweist, bald sind sie leicht geringelt wie bei Petrus (National-Museum), bald hart gesträht wie bei einem Mann mit einem Buch (ebenfalls im National-Museum), dann erscheinen sie wieder leicht gewellt oder mehr zottig ausgeführt.

Das bedeutendste an diesen Köpfen aber ist ihr inneres Leben, sind die Charaktere. Schon die deutsche Plastik der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zeigt bei Apostelfolgen und ähnlichem hiezu wichtige Ansätze, sie wachsen in den folgenden Jahrhunderten und vertiefen sich besonders in der individuellen Kunst vom Ende des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts, wofür die Chorstühle der Frauenkirche und namentlich auch der Vergleich derselben mit den Blütenburger Aposteln sehr bezeichnend sind.

In den Halbfiguren der Chorstühle haben wir ausgebildete Persönlichkeiten wie den träumerischen Thomas, den milden Bischof (National-Museum), Philippus den düsteren, er-

<sup>1)</sup> Flüchtige Skizzen der sehr reichen Anlage des Chorgestühles bieten zwei Stiche in der Beschreibung der Hochzeit Herzog Albrechts mit Renata von Lothringen. Gedruckt München bei Wagner 1568.

greifenden Prediger mit dem Kreuze, den geistreichen, fein das Wort wählenden Sophonias, den leidenschaftlich erregten Amos und doch geht andererseits ein einheitlicher Grundton durch die ganze Versammlung. Aus hartem, spröden Holz, geschnitzt, sind es hagere Gestalten mit nervigen Händen, meist lang herabhängenden Haaren und grossen Bärten, die Backenknochen treten stark vor, die Wangen sind eingefallen, die Augen liegen in der Regel tief, scharf sind die Züge geschnitten und die Falten und Fältchen in das Gesicht gegraben. Verhaltene Leidenschaft arbeitet in diesen Männern, manchmal wie bei Amos bricht sie auch heftig hervor, sie hat das Ebenmass der Züge zerstört, aber sie kündet von dem tiefen, inneren Leben dieser ernsten, düsteren, erschütternden Prediger.

Grasser entschieden sehr nahe steht der Altar von 1483 in Ramersdorf,<sup>1)</sup> dessen Schrein ein fast rund gearbeitetes Relief der Kreuzigung enthält, während die vier Reliefe auf den Innenseiten der Flügel Passionsszenen darstellen. Leider wird der Genuss dieses hervorragenden Kunstwerkes sehr erschwert, weil es eine moderne, verständnislose Restauration schwer schädigte. Dieselbe gab der Plastik eine wenig erfreuliche Fassung, erneuerte den gemalten Hintergrund der Kreuzigung und der Flügelreliefe und modernisierte die Gemälde der Flügel, ferner lieferte sie eine geschmacklose, neugotische Predella und einen entsprechenden Abschluss des Altares.

Die figurenreiche Kreuzigung ist bedeutend und eigenartig aufgefasst. Christus wird durch das hohe Kreuz über die Masse des Volkes, der Krieger und seiner Angehörigen emporgehoben. Der schlanke Körper und der edle Kopf des Heilands sind fein durchgebildet. Still trägt der Erlöser das schwerste Leid, seine Augen beginnen sich zu schliessen, der Mund öffnet sich noch einmal zu den wehmütigen Abschiedsworten an Johannes und Maria. Unter den Kreuzarmen schweben zwei klagende Engel. Auf der rechten Seite stehen die Kriegsknechte, auf der linken die Angehörigen Christi; hier Männer, gewöhnt an solche Greuel, aber doch alle, selbst die rauhesten Krieger, bewegt, ja manche ergriffen, einige staunend zu dem edlen Dulder aufblickend, dort dagegen Trauer und Klage, aber auch begeisterte Verehrung für den teuren Sohn, den verehrten Meister.

In Mitte der Krieger spricht ein würdiger Mann mit langem, weissem Bart, der einen Turban um den Kopf gewunden hat, tief ergriffen zu den neben ihm Stehenden, deren einer zum Kreuze aufsieht, während der andere mit der Rechten auf eine Schriftrolle in seiner Linken deutet. Im Vordergrund stehen drei Krieger, einer von ihnen trägt einen Kessel und einen Bohrer. Es sind rauhe Gesellen, die viel Grasses erlebten, denen weichere Regungen sonst fern liegen, aber selbst sie werden durch das, was sie hier sehen, erschreckt und erschüttert, so dass sie nur leise miteinander reden. Im Hintergrunde steht der Mann mit der Lanze, begeistert die Rechte erhebend blickt er zu Christus auf, für ihn zeugend, bekehrt durch des Heilands Leiden. Ebenso sieht ein zweiter Lanzenträger staunend empor, während der Mann mit dem Schwamme mit einem fetten alten Kerl spricht, der die begeisterte Erschütterung der anderen nicht fassen kann.

Selten wurde der Eindruck des Todes Christi auf die Krieger so tief und zugleich so massvoll dargestellt. Die prägnanten Köpfe mit den verschiedensten Mützen, Turbanen und Hüten erinnern in ihrer trefflichen Charakteristik besonders an Grasser, wirkungsvoll ist bei

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1023 und Tafel 155.

ihnen auch, dass der Meister, was so selten gelingt, bei den Peinigern Christi jede Karikatur meidet.

Im Vordergrund links bricht im tiefsten Schmerz Maria lautlos zusammen. Johannes, der weinend zu Christus aufsieht, sucht die Mutter des Herrn zu unterstützen, auch zwei Frauen sind um sie bemüht, indem sie ihre Arme ergreifen, von zweien, die neben Johannes stehen, wischt die eine sich Tränen ab, während die andere die Hände zusammenpresst im Gebete, das sie voll Schmerz aber auch voll Vertrauen zum Gekreuzigten emporsendet. Hinter Johannes und den Frauen sehen zwei Männer zu Christus auf, von denen namentlich der, welcher uns den Rücken zukehrt, besonders lebhaft bewegt ist.

Diese Kreuzigung ist ein wahrhaft seelenvolles Kunstwerk, aus tiefem persönlichen Empfinden geschaffen. Ergreifend ist der Eindruck des Ereignisses selbst auf die Verfolger Christi, das edle Dulden des Heilands, der Schmerz seiner Angehörigen. Aber nicht nur grosse Gegensätze seelischen Lebens beobachtet der Künstler, sondern auch wie das erschütternde Ereignis in jedem anders wiederhallt, und wie fein sind manche Nebenzüge, wie der, dass bei den Frauen neben Maria die Sorge um diese im Augenblick den Schmerz um Christus etwas zurückdrängt.

Diese seelischen Bewegungen führen zu den tiefsten künstlerischen Problemen, vielfach gelingen sie hier überraschend, weil der Meister mit seiner Zeit in diesen religiösen Bildern naiv lebt. Er gestaltet sie so lebensvoll, weil sie ihm lebendige Gegenwart sind, und er in diesen Gestalten und Bildern allein sein eigenstes, tiefstes Fühlen aussprechen kann. Die Sprache ist manchmal noch etwas unbeholfen. Die deutsche Kunst musste sich eben selbständig und daher gar mühsam den Weg zu diesem hohen Ziele suchen, deshalb aber gestaltet sie auch so charaktervoll, zumal in diesen persönlichsten Empfindungen. Manchmal ist es wegen jener formalen Mängel nicht leicht, das Empfinden dieser Meister nachzufühlen, wer aber beobachtet, wie die deutsche Kunst des Mittelalters durch Jahrhunderte nach dem Ausdruck solcher Gefühle ringt, wer weiss, was sie in ihren grössten Meistern vor allem in Dürer als Ziel dieser Mühen erreicht, der wird trotz manchem Ungelenken doch fühlen, was den Münchener Künstler bewegte, als er diese Kreuzigung schnitzte, was ihren letzten Reiz bedingt, auch noch heute, nach mehr denn drei Jahrhunderten.

Auf den Innenseiten der Flügel sind die Vordergrundfiguren gleichfalls fast rund gearbeitet, während nach der Tiefe das Relief flacher wird und im Hintergrund wieder in Malerei übergeht. Die Reliefe stellen den Ölberg, die Geisselung, Christus vor Kaiphas und vor Herodes dar. Ganz auf der Höhe der Kreuzigung stehen diese Reliefe, zu denen man wohl Gesellen beizog, nicht, aber man erkennt in ihnen doch deutlich den Charakter und die Vorzüge desselben Meisters. Bei stark bewegten Szenen vor allem bei der Geisselung tritt natürlich die mangelhafte Formkenntnis störend hervor, aber dem Künstler gelingt auch manche packende Wirkung, wie das Hereinströmen der Menge, die Christus vor die unentschlossenen Richter drängt. Echt dramatisches Leben zeigt das Relief Christus vor Pilatus. Durchweg ist Christus edel aufgefasst, fein empfunden.

Ein sehr bedeutendes dem Kreuzigungsaltar gleichzeitiges Kunstwerk ist auf dem Hochaltar der Ramersdorfer Kirche die überlebensgrosse Maria mit dem Kinde.<sup>1)</sup> Sie tront unter einem spätgotischen Baldachin, hinter ihr breiten zwei Engel einen Vorhang

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1023.

aus. Maria und besonders das Kind haben im Laufe der Zeiten viel Unbilden und zuletzt eine gründliche Restauration erfahren, aber sie fesselt doch noch namentlich durch die schlichte Grösse. Auf den einfachen Zug der Falten wird das Nachwirken des Stiles von Einfluss gewesen sein, der nur die Hauptzüge ins Auge fasste und der ja bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts herrschte, aber die charaktvollere, mehr plastische Behandlung der Spätzeit des 15. Jahrhunderts erzielt packendere Wirkung. Schlichte Grösse verleiht namentlich auch dem edlen und doch sehr anmutigen Kopf der Maria hohen Reiz.

Darstellungen der Maria mit dem Kinde aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts sind noch vielfach vorhanden. Die Marienverehrung begründete den Wunsch nach feinen Kunstwerken, man gab deshalb gern tüchtigen Münchener Meistern den Auftrag und hütete diese Figuren mit besonderer Pietät. Deshalb haben wir bereits seit dem Ende des 12. Jahrhunderts in Oberbayern eine stattliche Reihe von Holzfiguren der Maria, welche die Entwicklung unserer Plastik deutlich erkennen lassen und so sind auch die Marien vom Ende des 15. Jahrhunderts bezeichnend für dessen frisches Erfassen der Natur, vor allem in dem heiteren Kinde, für dessen feineren Formensinn durch Anmut oft sogar Schönheit der Maria, für dessen zartes Empfinden durch das innige Verhältnis zwischen Mutter und Kind.

Bei den zahlreichen Marien, von denen sich Prachtstücke in grösseren, treffliche Werke aber auch in recht bescheidenen Kirchen finden, erfreut vor allem, dass wir selbst in dem engen Schulkreis nicht Wiederholungen eines bestimmten Typus, sondern stets neues Gestalten des anmutigen Vorwurfes finden, wodurch selbst schwächere Arbeiten ansprechen. Eine Ausnahme bilden die Kopien berühmter Wallfahrtsbilder, die übrigens bezeichnenderweise meist erst erheblich späterer Zeit angehören und deren Studium wieder lehrt, dass im 15. Jahrhundert wie zu allen Zeiten durch das Wiederholen eines Originalen eben nur schwache Kopien, nicht Neuschöpfungen mit selbständigem künstlerischem Charakter entstanden.<sup>1)</sup>

Es fesseln deshalb beim Studium dieser Marien vor allem die feinen Unterschiede individuellen Schaffens, die mannigfaltigen Versuche innig und schön zu gestalten in ihrer oft reizvollen Naivität, vor allem aber interessiert es, zu beobachten, wie bald dieses, bald jenes gelingt oder misslingt, wofür ich im Folgenden einige charakteristische Züge an drei Madonnen aus den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts herausgreifen möchte.

Zwischen 1473 und 1476 entstand das Marienrelief in der Tulpeck- oder Mariahilfkapelle der Münchener Frauenkirche.<sup>2)</sup> Maria hält das Kind auf ihrem linken Schosse, neben ihr kniet als Donater Bischof Tulpeck, hinter ihr breiten zwei Engel den Vorhang aus. Das Relief ist nicht hervorragend, aber doch ganz tüchtig und für die Zeit charakteristisch. Unbefangen und freundlich sieht das frische, anmutig bewegte Kind, das seine Beinchen übereinander schlägt, zu dem Beschauer herab und segnet ihn, seine vollen,

<sup>1)</sup> Es liegt hier derselbe Fall vor wie bei der Pietá. Das Gemeinsame der in Deutschland und Italien so zahlreichen Pietás vom 14. Jahrh. bis auf Michelangelo kann schon deshalb unmöglich durch das Zurückgehen auf ein Original erklärt werden, wie gegenüber meinen Ausführungen in den Abhandlungen d. K. b. Akademie d. W. III. Kl. XXIII. Band I. Abt. S. 71 ff. wieder Siegfried Graf Pückler-Limpurg in seiner Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, Strassburg 1904 S. 73, behauptet, es erklärt sich einfach aus dem gemeinsamen Begriff der Pietá, für den man erst in späterer Zeit hier und da eine eigenartige Lösung suchte.

<sup>2)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 985 und Tafel 145.

weichen Formen sind gut verstanden. Die Falten des Gewandes und besonders des Mantels der Maria sind von einfachem Zug, sie erinnern an den schlichten Stil der ersten Hälfte und Mitte des Jahrhunderts, der das Detail noch wenig beachtet, das auch bei diesem Mantel nur unter dem rechten Arm und beim Auffall auf den Boden in kleineren meist scharfen Brüchen bestimmter betont wird. Die weich über die Schultern fließenden Haare sind noch schematisch und ohne Gruppierung, der Kopf mit den gesenkten, nur wenig geöffneten Augen kommt wegen der geringen Durchbildung über einen allgemeinen lebenswürdigen Ausdruck nicht hinaus.

Höher steht die etwa fünfzehn Jahre jüngere, überlebensgrosse tronende Maria in Kloster Rottenbuch.<sup>1)</sup> Über sie berichtet offenbar auf grund älterer Notizen Klosterarchivar Wimmer in seiner Chronik von 1674, die im Pfarrhause zu Rottenbuch aufbewahrt wird: „Johannes Messerschmid praepositus elegantem illam Deiparae Virginis imaginem ad“ s. Joannem coloribus ac auro obduci fecit a Gabrieli Malachacker (vielleicht verdorben aus Mächselkirchner?) pictore Monacensi anno 1487.“ An Stelle jener ersten Bemalung trat leider eine geschmacklose Fassmalerei des 19. Jahrhunderts, auch wurde die Figur besonders das Christuskind und der Kopf der Maria durch die Restauration stark beeinträchtigt. Doch hebt sich diese Figur noch deutlich als ein treffliches Werk der Blütezeit der Münchener Schule ab gegen die befangene Tullpeck-Madonna, die dem ersten Aufblühen dieser Schule angehört. Gestalt wie Drapierung sind weit besser verstanden, der Stil besonders der Falten ist viel plastischer, Maria beginnt sich über gefällige Anmut zu hoheitsvoller, schöner, wirklich bedeutender Erscheinung zu erheben, welcher der aus der älteren Kunst nachklingende, einfach grosse Zug besonders zu statten kommt, der durch das bestimmtere, wohl verstandene und nirgends kleinliche Detail gut belebt wird.

Ein feines Werk der Münchener Plastik aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ist die Maria in Allach,<sup>2)</sup> die in der Linken das Szepter hält, in der Rechten das Kind, das links die Weltkugel trägt und mit der Rechten segnet. Die Haare sind noch recht schematisch, die Ohren vergessen, was ein nicht seltener charakteristisch altertümlicher Zug der meisten Marien dieser Zeit ist, aber das Kind ist lebendig und lebenswürdig aufgefasst, der Kopf der Maria fein gebildet und die Haltung der anmutigen Gestalt schwungvoll und graziös, der originelle Faltenwurf von ausserordentlich schönem Fluss.

Eine sehr schöne Marienstatue aus dem Schluss des 15. Jahrhunderts findet sich in der Nähe Münchens in Ismaning. Leider hat die hehr aufgefasste und gross angelegte Figur durch Restaurationen sehr gelitten.

Die bedeutenden lebensgrossen Holzfiguren der Maria und des Johannes, die sich jetzt im bayerischen National-Museum<sup>3)</sup> befinden, führen uns wieder zur Frauenkirche, aus der sie erst bei der Restauration von 1858 entfernt wurden und für die sie wohl im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden. Die ruhige Haltung dieser tief empfundenen Figuren gründet darin, dass sie Statuen eines Kreuzaltares waren. Durch diese Ruhe eignet ihnen monumentale Grösse, die auch der etwas harte und steife Faltenwurf nicht

<sup>1)</sup> Abbildung in den Kunstdenkmälern Bayerns. Tafel 79 siehe daselbst auch S. 592 f.

<sup>2)</sup> 1,15 Meter hoch. Die Krone ist alt, das Szepter dagegen ergänzt, die Figur modern gefasst.

<sup>3)</sup> Katalog des bayerischen National-Museums VI. Band Nr. 1006 u. 1007. Abbildung Tafel 12. Höhe 1,75 und 1,76 Meter.

wesentlich beeinträchtigt und gerade das stille Tragen, das Verhalten des Schmerzes wirkt besonders ergreifend. Die herrlichen Köpfe sind einfach, gross gehalten, jedoch sehr sorgfältig modelliert; ausserordentlich fein ist der Gegensatz des männlichen trotz des weichen Empfindens energischen Gesichtes des Johannes und des sehr zarten Antlitzes der Maria.

Ein Werk desselben Künstlers ist die weiter unten zu besprechende Maria in Ampermoching.<sup>1)</sup> An der Südseite der Pullacher Pfarrkirche sehen wir noch eine vollständige Kreuzigungsgruppe in erheblich überlebensgrossen Figuren, ein besonders stilistisch recht interessantes Werk des späteren 15. Jahrhunderts, das leider furchtbar gelitten hat, weil es ganz der Witterung preisgegeben ist.<sup>2)</sup>

In der Frauenkirche selbst, die einst reich mit hervorragenden Werken dieser Zeit ausgestattet gewesen sein muss, hat sich, abgesehen von jenen Resten des Chorgestühles, nur wenig erhalten. Das meiste wurde wohl schon 1620 mit dem stattlichen Hochaltar beseitigt. Ein Stich von 1568<sup>3)</sup> gibt eine flüchtige Skizze dieses Altares, aus der jedoch keineswegs, wie Nagler meinte,<sup>4)</sup> sicher hervorgeht, dass dies noch jener Altar war, den der Maler Gabriel Angler 1437 um 200 Gulden rheinisch für die ältere Frauenkirche lieferte.

Was diesen Sturm überdauerte, musste den Änderungen des 18. Jahrhunderts weichen, die ja auch den nach seinen Gemälden ganz hervorragenden Hochaltar der Peterskirche<sup>5)</sup> zerstörten. Den Rest, der nach alledem dem 19. Jahrhundert blieb, schmälerte noch die Restauration der Frauenkirche (1858—1867).<sup>6)</sup> So erinnern heute nur mehr ein paar Figuren, auf die ich unten näher zu sprechen komme, wie Lucia, Mathilde und Magdalena, in der Frauenkirche an die Blütezeit der Münchener Holzplastik zu Ende des 15. Jahrhunderts, obgleich sie sicher von dieser Kirche ihren Ausgang nahm.<sup>7)</sup>

#### 4. Denkmäler der Holzplastik aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Münchens nächster Umgebung.

Wesentlich reicher gestaltet sich das Bild der Münchener Plastik durch die im nächsten Umkreise der Stadt gelegenen Kirchen, auf die wir ja schon mit Allach, Ampermoching und Pullach auch mit dem jetzt zu München gehörigen Ramersdorf zu sprechen kamen. Ihre Plastik kann, wie oben ausgeführt, nur aus München stammen.

Eines der wichtigsten Denkmäler des beginnenden Aufschwunges der Münchener Plastik sind die Holzskulpturen der Kirche zu Pipping.<sup>8)</sup> Herzog Sigismund unterstützte

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 275 u. Tafel 35. Abgebildet auch in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1890. S. 61 bei B. Riehl: Skizze zur Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande.

2) Kunstdenkmale Bayerns. S. 808.

3) In dem Buch: „Die Hochzeit des Herzogs Albrecht mit Renata von Lothringen“. — München. Gedruckt bei H. Wagner. 1568.

4) Archiv des historischen Vereins Oberbayern. Band XII.

5) Über die Reste dieses grossen Altarwerkes siehe Kunstdenkmale Bayerns. S. 1056 u. ff.

6) J. H. v. Hefner-Alteneck: Lebens-Erinnerungen. München. 1899. S. 219 u. ff.

7) Als Arbeiten der Münchener Schule vom Schlusse des 15. Jahrhunderts bezeichnet Band VI. des Kataloges des bayerischen National-Museums die tüchtigen Statuen 571—573, deren stilistische Eigenart diese Bezeichnung sehr wahrscheinlich macht.

8) Kunstdenkmale Bayerns. S. 801 u. ff. Abbildungen Tafel 108 u. 110.

den Bau dieser Kirche, zu der er 1478 den Grundstein legte und die 1480 geweiht wurde. Trefflich erhalten bietet Pipping ein höchst reizvolles Beispiel einer Dorfkirche jener Zeit, deren Plastik und Malerei dadurch besondere Bedeutung besitzt, dass der Herzog grössere Mittel und namentlich ausgezeichnete Kräfte zur Verfügung stellen konnte.

Als einfache Dorfkirche hat St. Wolfgang in Pipping im Schiff nur eine Balkendecke, im Chor dagegen ein Steingewölbe, das auf Kragsteinen ruht. Diese Kragsteine verzieren gut dekorativ, wenn auch ein wenig flüchtig behandelt, drei junge männliche und ein weiblicher Kopf, ferner der eines Engels, eines Mönches, eines Ritters und eines alten Mannes. Auf den Schlusssteinen des Gewölbes ist Maria mit dem Kinde und St. Wolfgang mit dem Kirchenmodell dargestellt. Dieselbe frische Erfindung wie diese dekorative Steinplastik zeigt das mannigfaltige, geschmackvolle, spätgotische Flachornament der Chorstühle, einiger Kirchenbänke und der Brüstung der Westempore.

Eine bedeutende Stellung kommt der Kirche in der Geschichte der bayerischen Malerei zu wegen ihrer 1479 datierten Wandgemälde im Chor und an der Kanzel, sowie wegen der Bilder auf den Altarflügeln, die leider ihrem Untergange entgegenzueilen, auch durch die trefflichen Glasgemälde von 1478 und 1479.

Die Altäre stehen durch all dies in Pipping noch in ihrer ursprünglichen Umgebung, in der und für die sie geschaffen wurden. Die Kirche zeigt noch das Zusammenwirken der Künste, die Stellung der Holzplastik innerhalb derselben und ihre grosse Bedeutung, da ihr ja mit den Altarfiguren die inhaltlich bedeutendste Aufgabe zufällt.

Den nur durch einfache Zinnen bekrönten Schrein des Hochaltars rahmt elegantes, spätgotisches Rankenwerk ein, in dem ein paar kleine Vögel und einige recht bescheidene Blümchen bezeichnend sind für die Freude an der Natur und den Wunsch, sie lebendig darzustellen. Bischof St. Wolfgang, der Titularheilige der Kirche, tront in dem Schrein. Segnend erhebt er die Rechte, während die Linke auf dem Modell der Pippinger Kirche ruht, das auf seinem Knie steht. Neben dem fast lebensgrossen St. Wolfgang stehen etwas über halblebensgross zwei Chorknaben, der eine mit dem aufgeschlagenen Messbuch, der andere mit dem Bischofsstab.

Die Figuren des Hochaltars und ebenso auf dem nördlichen Seitenaltar Maria und Leonhard, auf dem südlichen Antonius und Laurentius sind das Werk eines und zwar sehr tüchtigen Bildhauers von bestimmt ausgesprochener Eigenart, der Grassers Kunst zum wenigsten sehr nahe steht. Die Falten sind von grossem Wurf und plastisch wirkungsvoll. Das Detail zeigt zwar keineswegs ein in alle Einzelheiten eindringendes Naturstudium, führt aber doch zu lebendiger, reicher Wirkung des Ganzen.

St. Wolfgangs ernster Kopf mit den herabgezogenen Mundwinkeln, den gut durchgebildeten, von energischen Falten durchzogenen Wangen, den tiefliegenden Augen verrät einen Künstler von ausgesprochen plastischem Sinn, der scharf beobachtet, lebensvoll und sicher charakterisiert. Lebendig ist auch trotz des ruhigen Sitzens die Haltung des Bischofs, noch mehr jene der fein individualisierten Chorknaben. Der mit dem Messbuch ist durch das Vorstellen des linken Beines stark bewegt, durch die scharfen Züge am Hals und im Gesicht erhält der kräftige Knabe einen fast ältlichen Ausdruck, während jener mit dem Stabe, der leise in der linken Hüfte ausbiegt und den weicher gebildeten Kopf leicht zur Seite legt, ein zarter, sinniger Jüngling ist. Die Hände besonders die Linke des Chor-

knaben mit dem Buch sind elegant und lebendig, die Haare sind mannigfaltig behandelt, bald mehr gesträht, bald in weichen Locken herabfallend.

Der Charakter der Figuren der Seitenaltäre weist auf denselben Künstler, die etwas schwächere Arbeit auf stärkeres Beiziehen von Gesellen, das bei den Nebenaltären der Landkirche leicht erklärlich, übrigens darf man nicht übersehen, dass die Wirkung der doch sehr tüchtigen Figuren besonders in den Köpfen durch einen Anstrich um Mitte des 19. Jahrhunderts, sehr beeinträchtigt wird. Auf dem nördlichen Altar steht die Maria mit dem lebhaft bewegten Kinde und St. Leonhard, bei dem der Reichtum der Falten fast etwas zur Manier verleitet. Der hl. Wolfgang, eine unbedeutende Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, wurde erst später hier eingesetzt. Auf dem südlichen Altar mit der wertlosen späteren Mittelfigur des Auferstandenen ist Laurentius durch sein tief gefältes Gewand für den Stil des Meisters sehr bezeichnend, wie dessen stark durchgearbeiteter, dadurch auffallend alter Kopf gleich dem des hl. Antonius für seine Vorliebe für scharf geprägte Charaktere, die seinem Streben lebendig, packend zu gestalten, entspringt.

Wie zart dieser Meister aber auch tiefste Regungen der Seele schildern konnte, zeigen Maria und Johannes von einer Kreuzigungsgruppe, die aus Pipping in das bayerische National-Museum<sup>1)</sup> kamen und auffallende Verwandtschaft mit dem Ramersdorfer Kreuzigungsaltar von 1483 erkennen lassen. Die Stellung dieser Figuren weicht von der bei solchen Kreuzigungsgruppen üblichen durch lebhaftere Motive auffallend ab, da sich Maria, welche die Hände betend zusammenlegt, seitwärts dreht und Johannes den rechten Fuss zum Schritte vorsetzt, während er in schmerzlichem Ringen die Hände ineinander schlingt und abwärts drückt. Ungemein fein sind die Köpfe, der der weinenden Maria, wie jener des Johannes, dessen Mund ein schwerer Seufzer öffnet, leise zieht er die Oberlippe auf und seine Mienen deuten an, dass sich der Schmerz in Tränen lösen will. So liebevoll alles durchgeführt und bis ins letzte Detail empfunden ist, hält sich der Meister doch hier wie in den schön fließenden Gewändern frei von allem Kleinlichem, ja es eignet diesen Figuren sogar trotz des nicht grossen Massstabes ein edler, grosser Zug.

Ein weiteres Werk dieser Schule aus den achtziger oder Anfang der neunziger Jahre findet sich in der Pipping benachbarten Kirche zu Aubing. Es ist der mit feinem spätgotischem Ornament gezierte Schrein eines früheren Seitenaltares mit den Statuetten der hl. Ursula und vier ihrer Gefährtinnen.<sup>2)</sup> Die Drapierung der Gewänder dieser fünf Mädchen zeigt einen sehr geschickten Künstler, dem in diesen Figuren recht nette Mädchen gelingen, denen nur infolge der fast gleichen Bildung von Mund, Kinn und Nase die feinere Individualität fehlt. Das Werk, das sich bis vor kurzem des seltenen Vorzuges einer feinen, alten Bemalung erfreute, hat leider durch eine moderne Fassung viel an Reiz verloren.

Schon Pipping und Aubing führten uns zu den westlich von München im Würmtal und dessen nächster Umgebung gelegenen Orten, deren Kirchen eine grosse Rolle in der Geschichte der Münchener Kunst vom Ende des 15. Jahrhunderts spielen. Zu diesen Orten gehört auch Unter-Menzing,<sup>3)</sup> dessen durchgehends gewölbte Kirche der Münchener Maurer- und Steinmetzmeister Ulrich Randeck baute. Originell wie der Bau der Kirche

1) Katalog des Bayerischen Nationalmuseums VI. Band Abbildung Tafel XII Nr. 568. 569. 1,24 und 1,25 Meter hoch.

2) Kunstdenkmale Bayerns. S. 764. 3) Ebenda. S. 823 u. ff. und Tafel 111 u. 112.

sind auch die dekorativen Details, besonders die mannigfaltigen Köpfe, welche die Gewölberippen tragen und der hübsche Engelskopf unter dem Sakramentshäuschen; ebenso ist das in Holz geschnitzte Ornament sehr eigenartig an dem Pfeiler unter der Westempore und an drei Brettern, die sich von deren Brüstung erhielten. Die Kirche besitzt noch sechs treffliche Glasgemälde, darunter eines mit dem hl. Sigismund und dem von ihm beschirmten Herzog Sigismund, sowie eines mit dem pfälzischen und eines mit dem bayerischen Wappen von 1499, die auch für diese Kirche die Unterstützung Herzog Sigismunds belegen. Von der Ausstattung dieser Kirche im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts erhielt sich noch ein kleines Altärchen — ein wahres Kabinettstück der Münchener Kunst —, das ins bayerische National-Museum kam.<sup>1)</sup>

Die Flügel dieses Altärchens schmückte ein feiner Maler mit vier Heiligen und einem Stifterbildnis, während in den Schrein ein vorzüglicher Schnitzer die Statuetten von Katharina, Maria und Barbara stellte. Von freiem Wurf einfach zülig sind die Falten sehr plastisch und ohne kleinliches Detail. In die drei ruhig nebeneinander stehenden Mädchen bringen die massvollen, aber geschickt durchgeführten, abwechslungsreichen Motive frisches Leben. Katharina stützt sich auf das Schwert, Maria trägt auf dem rechten Arm das Kind, Barbara, neben der ein hübscher gotischer Turm steht, wendet sich gegen Maria, mit beiden Händen den Kelch haltend. Gut verstanden sind die elegant bewegten Hände. Frisch aufgefasst ist das wohlgenährte Christuskind, und im Gegensatz zur Monotonie der Köpfe des Aubinger Ursulaschreines sind hier die Charaktere der drei Jungfrauen fein gegeneinander abgesetzt. Eine reizende, fast noch kindlich zarte Erscheinung ist Barbara mit dem weichen Gesichtchen, dessen Mund ein wenig geöffnet ist und mit den leicht herabfliessenden Haaren. Etwas reifer erscheint Katharina, deren Haare aufgesteckt sind, so dass man die feinen Öhrchen des frischen vollen Köpfchens sieht. Maria aber ist das leis träumerische Mädchen gar lieb, zart sinnig und innig. Mit entzückender Naivität sprechen diese drei anmutigen und empfindungsvollen Jungfrauen den poetischen Reiz des Mädchens aus, das sich eben aus der Knospe zur Blüte entfaltet.

Die Altäre von Pipping, Aubing und Unter-Menzing lassen deutlich eine gemeinsame Schulrichtung erkennen, welche wir als die zu Ende der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts durch Erasmus Grasser begründete bezeichnen können. Einen Bildschnitzer von wesentlich anderer Eigenart treffen wir dagegen in dem zwischen Pipping und Menzing an der Würm gelegenen Blütenburg. Durch sein hohes Können, den geklärten Formensinn, die tiefere Auffassung erscheint dieser Meister, der hier um 1490 tätig war, als der bedeutendste Vertreter der nächsten Generation, welcher das, was in den Skulpturen der Chorstühle der Frauenkirche gärt und arbeitet, tiefer erfasst, vollendeter gestaltet.

Die auf Veranlassung des Herzogs Sigismund ab 1488 erbaute Schlosskapelle in Blütenburg stimmt in ihrem Charakter trefflich zu den genannten Kirchen, tritt zu ihnen als Hofkirche aber auch in bestimmten Gegensatz, jedoch nicht durch äusserlichen Glanz und Prunk, sondern durch eine besonders vollendete, feine und edle Kunst. Für seine Schlosskapelle bediente sich der Herzog offenbar der besten seiner Münchener Künstler.

Die Kirche zu Blütenburg, die ein Netzgewölbe überspannt, besitzt durch ihre Gemälde und Skulpturen eine hohe künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung, sie zeigt,

<sup>1)</sup> Katalog des bayerischen National-Museums. VI. Band Nr. 1316 und Tafel XVI.

was die Münchener Kunst mit dem Einsetzen ihrer besten Kräfte leisten konnte, sie lässt dadurch ahnen, was wir vor allem mit den Bildern und der Plastik der Frauenkirche verloren haben.

Die drei Altäre in Blutenburg, deren einer das Datum 1491 trägt, sind hochbedeutende Werke der Münchener Malerei, die auch das Äussere der Kirche, ehemals teilweise auch deren Inneres schmückte. Zweiunddreissig Glasgemälde — eines mit dem Datum 1497 — stellen die Verkündigung, eine Passionsfolge, sowie sechzehn Wappen dar und gehören zu den schönsten Werken dieser in München damals viel und glänzend geübten Technik.

Beim Hochaltar beschränkt sich die Plastik auf den Rahmen des Mittelbildes und die reiche Bekrönung. Den Rahmen zieren Blumen, gefasste Steine und vier anmutige, musizierende Engel. In der Bekrönung tront der Weltenrichter, zu dessen Füßen Maria und Johannes um Gnade für die Menschen bitten, deren Sünde die auf dem Rahmen knieenden hübschbewegten Figürchen von Adam und Eva andeuten. Das einfache Astwerk des Rahmens der Seitenaltäre verschlingt sich über dem Bilde ebenfalls zu reicher Bekrönung, in der wir einige Blumen und zwei Vögel sehen. Wie in den Randleisten mittelalterlicher Gebetbücher tritt hier an die Stelle strengarchitektonischen Ornamentes anmutig verflechtes Astwerk durch Blumen und Tiere belebt, bezeichnend für das Ausleben der mittelalterlichen Kunst, aber auch eine neue kündend. In die Bekrönung des nördlichen Seitenaltares ist das Brustbild Christi, in jene des südlichen das der Maria mit zwei reizenden Engeln, die Laute spielen, eingefügt,

Ihre Bedeutung für die Geschichte der Plastik erhält die Blutenburger Kapelle aber nicht durch diese feinen Dekorationen, sondern durch die Statuen des Auferstandenen, der Maria und der zwölf Apostel, in denen sich die Plastik über die Dekoration zu selbständiger Bedeutung erhebt.

Seit dem 12. Jahrhundert waren in Deutschland zahlreiche, oft monumentale Apostelfolgen gebildet worden. In der Gotik wurden sie meist an den Pfeilern oder an den Wänden der Kirche aufgestellt. Zuerst strebte man in solche Folgen Abwechslung durch Gewand und Bewegung, dann durch die Charaktere zu bringen und zu welcher bedeutenden Problemen dies führte, zeigten die tieferregten, prägnant charakterisierten Prediger am Chorgestühl der Frauenkirche.

Es lässt sich zunächst nicht beweisen, dass die merkwürdigen Köpfe in der Frauenkirche älter sind als die Blutenburger Apostel, gewiss aber steht der Blutenburger Meister höher, er gestaltet das Problem bedeutender, wofür allerdings auch die Statuen geeigneter waren, als die dekorativ angebrachten Brustbilder. Die Apostel und Propheten der Frauenkirche behaupten sich in ihrem kernigen, eckigen Stil mit ihren herben Charakteren zwar vollkommen neben den geklärteren, formvollendeteren Statuen in Blutenburg; die Art des einen wie des anderen Meisters hat ihren eigenen Reiz, es ist Sache persönlicher Neigung, wem dieser oder jener mehr zusagt, aber der innere Gehalt der Blutenburger Apostel ist reicher. Diese Apostel bieten nicht nur wirkungsvolle Gegensätze der äussern Erscheinung, auch nicht bloss den stimmungsvollen Ausdruck einer eigenartigen, stark empfindenden Künstlernatur, wie sie uns im Chor der Frauenkirche fesselt, sondern hier gestaltet ein an Gedanken und Empfindungen reicher Meister tiefste Probleme religiösen Lebens, spricht sie aus in grossempfundnen Männern, die über Gottes Wort sinnen, denken, forschen und es begeistert verkünden.

Solche Gedanken und Empfindungen zu gestalten fordert volles Beherrschen der Form. In ihr ist der Blütenburger Meister denn auch wahrhaft gross. Die Gestalten sind wohl verstanden, am feinsten zeigt dies das Leben, das trotz der den Statuen so vorteilhaften Ruhe die Figuren durchzieht. Wie charakteristisch ist hiefür das leichte Ausbiegen in der linken Hüfte bei Jakobus dem Älteren, der rechts den Pilgerstab hält oder der leise Ansatz zum Schritt bei Judas Thaddäus und besonders fein bei Andreas, während andererseits allerdings gerade die Fussstellung manchmal noch kleine Missverständnisse zeigt wie etwa bei Petrus. Gestalt und Bewegung bedingen trefflich die Lage und den Fall des Gewandes, dessen grosszügiger Fluss und feste Stilisierung eigenartige Vorzüge der gotischen Plastik in höchster Vollendung zeigen. Das vorzügliche Detail wird mit feinstem Gefühl der Wirkung des Ganzen untergeordnet. Sorgfältiges Naturstudium zeigen die Füsse, namentlich aber auch die schönen, lebendig bewegten Hände, vor allem die Köpfe.

Der magere Kopf des Bartholomäus, Simons spitzes Gesicht mit den stark vortretenden Backenknochen, dagegen der weiche Kopf des Petrus oder jener des Judas Thaddäus mit den festen Zügen, dem energischen Profil, das feine, ebenmässige Gesicht des Thomas beweisen eingehendste Naturbeobachtung. Der Künstler strebt aber stets, aus der Natur das Edelste und Beste herauszugreifen, sollen doch diese Männer von höchster geistiger Bedeutung sich und uns über das tägliche Leben erheben. Der Meister will Männer schaffen, die lebenswahr, aber doch nicht tägliche Erscheinungen sind, sondern Zeugen des Besten, was in uns wirkt.

Diese hohen Ziele des Künstlers sprechen besonders klar aus der Mannigfaltigkeit des Gemütslebens dieser Verkünder des göttlichen Wortes, in denen religiöses Leben so verschieden arbeitet. Tief ernst segnet Johannes den Kelch, stimmungsvoll ist Andreas der sinnende Träumer mit leise gesenktem Haupt. Jakobus der Ältere, der Pilger, der manches Leid überstanden, sieht festen, offenen Blickes begeistert in die Welt. Simon erscheint als der von tiefer Leidenschaft erfasste Aszet, während Judas Thaddäus ein energischer, tatkräftiger, in sich gefesteter Mann ist, Bartholomäus aber der stille, ernste Forscher. Den sensiblen Philippus wie den ruhigeren Jakobus Minor scheinen nach ihren Blicken ihre Gedanken weit über die Welt hinauszuführen, in der sie stehen. Aus Petrus spricht väterliche Milde, während Paulus ein Mann ruhig ernster Tat ist. Das zarteste Empfinden zeigt die feinbewegte Maria,<sup>1)</sup> die sich in innigem Gebete zu dem Sohn wendet, der vom Tode erstanden ruhig und milde vor ihr steht, aber durch seine Seitenwunde, in die er die Rechte legt, durch den Schmerz, der leise in seinem Antlitz zuckt, an das schwere Leid erinnert, das er für die Menschheit getragen.

Aus der Spätzeit des 15., dem Anfang des 16. Jahrhunderts besitzen wir manche bedeutende Apostelfolge. Der Gedanke, in diesen Männern Reichtum und Tiefe religiösen Lebens zu schildern, konnte dem Ausdruck geben, was die Zeit auf das tiefste beschäftigte, den eigensten Neigungen der deutschen Kunst jener Tage entsprach. Ich erinnere beispielsweise an Tilmann Riemenschneiders Apostel im bayerischen National-Museum, die sehr tüchtige Arbeiten, aber in Form und Inhalt die Blütenburger Figuren nicht erreichen, an die kernigen Gestalten Peter Vischers für das Grabmal des Erzbischof Ernst von Magdeburg (1497) oder an dessen 1508 bis 1519 ausgeführtes Sebaldusgrab.

<sup>1)</sup> Gute Abbildung bei Bode: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887. S. 195.

Der Vergleich der Blütenburger Apostel mit jenen des Sebaldusgrabes erscheint besonders lockend. Den Unterschied von Holz- und Bronzeplastik darf man dabei natürlich nicht vergessen, aber die interessantesten Gegensätze beider erklärt doch nicht er, sondern sie gründen in der verschiedenen Zeit, in den verschiedenen Persönlichkeiten der Künstler.

Freier, wirkungsvoller ist die Sprache des Meisters des 16. Jahrhunderts, er ist pathetischer, dramatischer, weil die religiösen Kämpfe das innere Leben mächtig steigerten, das zeigen die Bewegungen, vor allem die Charaktere seiner Apostel. Man vergleiche nur Vischers eifernden Andreas mit dem stillen Träumer in Blütenburg, dessen machtvollen Paulus oder energischen Petrus gegenüber den ernstesten und milden Charakteren des mittelalterlichen Künstlers. Johannes ist bei Peter Vischer eine hochdramatische Gestalt, vertrauensvoll sieht er zum Himmel, auf dessen Hilfe er sich im Kampfe gegen seine Verfolger verlässt, der dem Gifte wegen des mächtigen Segensspruches des Jüngers befiehlt, aus dem Kelche zu entweichen. Dagegen fasst der Blütenburger Künstler denselben Johannes nur als in schlichtem Ernst herabblickenden Apostel, der ganz in sich und seinen Glauben versunken ist.

Trotz der packenderen Momente Vischers behauptet sich der Blütenburger Meister neben ihm, ja durch den Gegensatz tritt dessen eigenster Reiz erst recht klar heraus, die zarteren Stimmungen, in denen noch nicht die Leidenschaften entfesselt sind. Gerade damit spricht der Künstler auch eigenstes Fühlen und Denken seiner Zeit aus und wie bei anderen grossen Meistern erscheint Stil und Entwicklung derselben einzig geeignet, um gerade diese Gedanken und Empfindungen zu gestalten.

Die bedeutendste Lösung fand das Apostelproblem in der deutschen Kunst aber durch Dürer, der in ihm die Summe seines Lebens und seiner Kunst zog. Tiefer noch und grösser aber nicht minder schlicht und innig wie der mittelalterliche Meister erfasst er das Problem als der Künstler einer neuen Gedankenwelt. Dürer hat die Blütenburger Apostel wohl nie gesehen, ihren Meister wohl nicht gekannt, wer aber forscht wie Dürer aus deutschem Fühlen und Denken herauswuchs, dem wird die Kirche in Blütenburg und vor allem werden ihm ihre Statuen viel zu sagen haben.

Die übrigen Holzfiguren in Blütenburg aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die Statuetten von Jakobus und Johannes dem Täufer hinter den Flügeln des Hochaltares, auf der Empore Johannes und Maria von einer Kreuzigung, sind unbedeutend und stehen ausser Zusammenhang mit jenen Meisterwerken. Interessant ist eine kleine Kreuzigungsgruppe im Chor, deren Johannes stark an jenen aus Pipping im National-Museum erinnert und eine etwa drittellebensgrosse Pietá am Eingangstor des Klosters, die zwar etwas handwerklich und altertümlich in der Haltung des Leichnams aber eigenartig empfunden ist.

Dem Andreas der Blütenburger Apostel steht eine Andreasstatue im National-Museum<sup>1)</sup> nahe, besonders in dem sinnig träumerischen Kopf, auch durch die gleiche Haltung der rechten Hand. Die Gestalt dieses Apostels, die schwächere Behandlung der Hände und Füsse, vor allem der viel weniger charaktervolle Faltenwurf scheinen es mir jedoch nicht zuzulassen, diese Figur als eigenhändiges Werk des Blütenburger Meisters anzusprechen. Dagegen halte ich das Relief des Pfingstfestes in Leutstetten, auf das wir im nächsten Kapitel zu sprechen kommen, für ein Werk dieses Künstlers und sehr nahe steht

<sup>1)</sup> Katalog d. bayerischen National-Museums Band VI Nr. 570. Abbildung Tafel XII.  
Abh. d. III. Kl. d. K. Ak. d. Wiss. XXIII. Bd. II. Abt.

ihm der Schnitzer des hübschen Georgs in dem Blütenburg benachbarten Kirchlein von Laim,<sup>1)</sup> bei welchem höchstens der durch den linken Arm zurückgeschlagene Mantel für diesen Künstler etwas unbeholfen erscheint. Georg ist hier als zarter Jüngling aufgefasst, der allein durch Gottes Kraft den Sieg gewann. Sinnend fast traumverloren steht der schöne Held vor uns, dessen weiches Gesicht reiche Locken umrahmen, die ein Stirnband zurückhält, seinen rechten Fuss stellt er auf den kleinen als Attribut nur angedeuteten Drachen, in dessen Mund er seine Lanze stösst.

Ein Vergleich dieses Georgs mit ungefähr gleichzeitigen Darstellungen desselben Heiligen, wie wir sie in den München benachbarten Kirchen wiederholt finden, zeigt selbstverständlich dasselbe Thema des Streiters, der auf den überwundenen Drachen tritt, aber er zeigt es — und das ist das Interessante — in individuell verschiedener Auffassung, vor allem im Charakter des Heiligen. Ich möchte hiefür von vielen nur ein Beispiel anführen, indem ich neben den Georg in Laim jenen von Unterbiberg<sup>2)</sup> stelle. Diese Figur, wahrscheinlich aus den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts, ist mit grosser Sorgfalt durchgeführt sowohl in dem feinmodellierten Kopfe, als in der bis ins kleinste Detail genau gearbeiteten Rüstung. Breitspurig steht Georg auf dem Bauch des rücklings liegenden Drachen. Der männliche Kopf mit starkem Kinn, vorspringender Oberlippe, festen Zügen und energischer Nase lässt den im Kampf bewährten Streiter erkennen, der keck und mutig, ja selbstbewusst und trotzig dreinsieht.

Ein recht frischer St. Georg findet sich auch in Neuried.<sup>3)</sup> Gleich den Statuen der Maria und des hl. Nikolaus wurde er in den Hochaltar des 17. Jahrhunderts eingesetzt. Diese besonders durch freien, schönen Faltenwurf ansprechenden Figuren bilden einen wirklich wertvollen Beitrag zur Münchener Plastik der achtziger oder anfangs der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, ebenso der gleichzeitige hl. Leonhard derselben Kirche, in der auch sechs männliche Köpfe an den Kragsteinen des Chorgewölbes hiefür beachtenswert sind.

In das Kirchlein Mallertshofen<sup>4)</sup> bei Schleissheim stiftete um 1628 Kurfürst Maximilian I. mit seiner Gattin Elisabeth einen Altar, in den ein kleiner Altar aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit Schrein, beweglichen Flügeln und Predella als Mittelstück eingesetzt wurde. Die Gemälde der Predella und Flügel wurden damals vollständig übermalt, auch die drei Figuren im Schrein, ein jugendlicher Bischof, Maria und Bischof Willibrord, erfuhren starke Restaurationen. Diese Figuren sind, wie schon die schwachen Hände zeigen, durchaus nicht hervorragend, aber der gute, einfache Faltenwurf, der feine Kopf des hl. Willibrord verraten doch einen ganz schätzenswerten Künstler, dessen Arbeit stilgeschichtlich dadurch interessant ist, dass die weiche, runde Behandlung einiger Gewandpartien besonders bei Willibrord und Maria schon in die Stilwandlung einzulenken beginnt, die das frühe 16. Jahrhundert brachte.

Ein Besuch von Münchens Nachbarorten, Thalkirchen, Mitter- und Untersending, möge nochmals andeuten, wie reich die Kirchen der nächsten Umgegend der Stadt heute noch an trefflichen Skulpturen vom Ende des 15. Jahrhunderts sind, den beredten Zeugen jener Blütezeit der Münchener Plastik.

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 787. Abbildung Tafel 112. Höhe 1,24 Meter.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 822. Hoch 1,27 Meter. Schwert und Schild sind ergänzt, der Drache ist beschädigt.

<sup>3)</sup> Ebenda. S. 793. <sup>4)</sup> Ebenda. S. 788.

Dem hübschen Rokokoaltar in Thalkirchen sind Maria, Korbinian und Benno, nicht ganz lebensgrosse Figuren aus den letzten zwei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, eingefügt.<sup>1)</sup> Anmutig ist Maria, auf deren Schoss das muntere, nackte Kind sitzt und in dem Buch blättert, welches sie in ihrer Linken hält. Die Draperie der leichtbewegten Figur ist originell und zülig, während sie bei den beiden gleichfalls sehr tüchtigen Bischofsstatuen, von denen Benno stark in der linken Hüfte ausbiegt, etwas kleinknitterig ist.

Arbeiten eines Künstlers wesentlich anderer Art aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts sind Bischof Dionysius und die hl. Juliana auf dem Hauptaltar der Achatiuskirche in Mittersendling.<sup>2)</sup> Der Faltenwurf ist sehr einfach, die Erscheinung Julianas recht hübsch, fein individualisiert der Kopf des Bischofs.

In der Seelenkapelle der Pfarrkirche St. Margareth in Untersendling<sup>3)</sup> finden sich Georg und Margaretha, zwei vortreffliche Statuen gleicher Zeit, aber wieder von anderartigem künstlerischem Charakter. Prächtige Vertreter der jugendlichen Anmut deutscher Gotik zeugen sie im Gegensatz zu den nicht selten allzu zarten Gestalten des 14. Jahrhunderts gerade von der frischen Kraft spätmittelalterlicher Plastik. Die Liebenswürdigkeit und zarte Poesie derselben vertritt die anmutige aber doch gesund heranblühende Jungfrau, während Georg mit seinen individuellen Zügen, der den rechten Fuss fest auf den überwundenen Drachen stellt, der tatkräftige jugendliche Held ist. Frei und echt plastisch ist der weiche, grossgelegte Faltenwurf mit reichem jedoch durchaus nicht kleinlichem Detail.

Gleich den genannten Orten gehört jetzt auch Neuhausen<sup>4)</sup> zu München, das von dessen Schnitzkunst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts noch vier Reliefe besitzt. Im Vergleich zu den zahlreichen Einzelfiguren überrascht es, dass wir von erzählenden Reliefsen, die von den Innenseiten grosser Altarflügel stammen, nur diese, sowie vier aus Grünwald im bayerischen National-Museum<sup>5)</sup> und daselbst noch eines aus der Nikolauskirche in Schwabing<sup>6)</sup> besitzen. Diese geringe Zahl erklärt sich daraus, dass nur grössere Altäre solche Schnitzwerke besaßen, während die Flügel der kleineren, wie wir in Pipping oder bei dem Untermenzinger-Altar sahen, meist bemalt wurden. Als ferner im 17. und 18. Jahrhundert die gotischen Altäre beseitigt und auseinandergenommen wurden, erhielten sich Vollfiguren natürlich besser als die oft recht dünnen Relieftafeln, auch war es leichter, jene neuen Altären einzufügen.

Die Tafeln in Neuhausen stellen dar: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, jene aus Grünwald behandeln dieselben Gegenstände, das Relief aus Schwabing aber das Pfingstfest. Die Reliefe aus Grünwald und in Neuhausen zeigen einige verwandte Züge, was die annähernd gleiche Entstehungszeit und dieselbe Schule erklärt. Am meisten fällt dies bei der Verkündigung auf, wo Gabriel bei dem Grünwalder Relief ein, bei den Neuhauser zwei

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 821. Die Charakterisierung des einen Bischofes als St. Benno ist natürlich modern.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 946. Abbildung der Juliana Tafel 152.

<sup>3)</sup> Ebenda. S. 821.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 1026. Abbildung der Geburt und der drei Könige auf Tafel 156.

<sup>5)</sup> Katalog Band VI. Nr. 599—602. Abbildungen Tafel XV.

<sup>6)</sup> Ebenda Band VI. Nr. 1159. Abbildung Tafel XV, wo das Relief in den Anfang des 16. Jahrhunderts gesetzt wird. Leider ist dasselbe gleich einigen anderen besonders interessanten Reliefsen der bayerischen Schule so hoch aufgehängt, dass ein eingehendes Studium nicht möglich ist.

Engel folgen, um seinen Mantel zu tragen. Sicher aber stammen diese Schnitzwerke von zwei in ihrem Charakter deutlich verschiedenen Künstlern. Die Grünwalder Reliefe sind wahrscheinlich etwas älter, sie werden wohl noch in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu setzen sein, sie gehörten zu einem sehr umfangreichen Altar, was auch ihren grossen dekorativen Zug mitbestimmte, während die Neuhauser wahrscheinlich aus den neunziger Jahren, etwas kleinlicher und feiner behandelt sind. Bezeichnend ist trotz einiger oberflächlicher Ähnlichkeiten die Gestaltung der gleichen Szenen durchweg selbständig. Es sind tüchtige Arbeiten aber keine Meisterwerke, welche die volle Kraft der Münchener Schule erkennen lassen, wie auf diesem Gebiete das Pfingstfest in Leutstetten. Formfehler, unbeholfene Bewegungen, vor allem die Schwierigkeit, die es dem Künstler bereitet, seine Figuren richtig zu dirigieren, sie zusammenzugreifen zu lassen, zeigen noch das Ringen mit den Grundlagen der Reliefplastik. Eine Reihe hübscher, oft recht naiver Züge aber wie die Engel, welche das Neugeborene verehren (Neuhausen), Josephs bescheidene Haltung bei der Anbetung der Könige (Grünwald), der Eintritt Gabriels in das Gemach der recht lieblichen Maria (Neuhausen) beweisen die frische Auffassung der Zeit, wie die Klage der Apostel beim Tod Mariä, deren Wunsch starkes Empfinden zu gestalten, erkennen lässt, wenn es dem Künstler auch keineswegs gelingt, dies schwere Thema zu bewältigen. Erst ganz gegen Schluss des Jahrhunderts scheint der Altar entstanden zu sein, von dem sich das Pfingstfest im National-Museum erhielt, das in den mannigfaltigen Aposteln tiefere Bewegungen auszusprechen wenigstens ab und zu versucht.<sup>1)</sup>

#### 5. Weitere Ausbreitung der Münchener Holzplastik im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.

Dieselbe Kunst wie in Münchens nächster Umgebung finden wir zwischen Isar und Ammersee. Auch hier kam eben München zunächst in Frage, wenn man tüchtige Kunstwerke erwerben, eine Kirche bauen oder ausstatten wollte. Für die Gegend zwischen Isar und Starnbergersee beziehungsweise zwischen Isar und Würm, die zur Freisinger Diözese gehörte, wiesen alle Beziehungen für die Kunst, kirchliche wie weltliche, nach München. Die Landschaft westlich von der Würm und dem Starnbergersee, die übrigens abgesehen von Unterbrunn von geringerer Bedeutung ist, gehörte zum Bistum Augsburg, weshalb hier stets auf die Kunst dieser Diözesanhauptstadt Rücksicht genommen werden muss. Jedoch scheinen die nahen Beziehungen von Andechs zu München, die Lage Unterbrunns, vor allem auch der Charakter der fraglichen Kunstwerke zu beweisen, dass die nicht allzu zahlreiche Plastik auch dieser Gegend wesentlich der Münchener Schule zugehört. Von den vielen oft vortrefflichen Holzskulpturen dieses Landstriches, die ein wesentliches Stück der Münchener Plastik bilden, will ich nur das Bedeutendste herausheben, um die reiche Tätigkeit und den eigenartigen Charakter der Schule noch etwas eingehender zu schildern.

<sup>1)</sup> Da ich hier nicht auf alle einzelnen Figuren eingehen kann, verweise ich, um die stattliche Zahl derselben in der Nähe Münchens anzudeuten, auf die Kunstdenkmale Bayerns, Bezirksamt München I, besonders auf die Orte: Steinkirchen, Leonhardskirche bei Siegertsbrunn, Grasbrunn, Keferlohe und Haar. Im Katalog d. b. National-Museums Band VI werden die beiden recht interessanten Holzfiguren vom Ende des 15. Jahrhunderts (jetzt bei der Dekoration eines Waffensaaes verwendet) Johannes der Evangelist und Christophorus Nr. 572 und 573 als Münchener Arbeit bezeichnet, was dem Stil nach allerdings wahrscheinlich ist.

Auf dem nördlichen Seitenaltar der kleinen Kirche zu Leutstetten steht ein Pfingstfest, ein bemaltes Holzrelief mit fast runden Figuren aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.<sup>1)</sup> Die Gruppe wird durch einen Rahmen des späten 18. Jahrhunderts umschlossen, zu welcher Zeit wohl das Relief in diese Kapelle kam und durch die geschmacklosen Flammen auf den Köpfen der Maria und der Apostel verunziert wurde. Dieses selten zarte und tiefe Kunstwerk gehört zumal wegen seiner lebhaften dramatischen Auffassung zu den interessantesten und feinsten Münchener Schnitzwerken jener Zeit. Von allen plastischen Arbeiten der näheren und weiteren Umgebung Münchens steht dieses Pfingstfest den Blumenburger Aposteln am nächsten; es ist der Rest eines grossartigen Altares höchst wahrscheinlich aus einer Münchener Kirche. Die Typen der Apostel, die Behandlung der Haare, Hände und Füsse wie des Gewandes, auch das Empfindungsleben ist den Blumenburger Aposteln so verwandt, dass wir hier wohl ein Werk desselben Künstlers haben.

Ahnlichen Werken erheblich überlegen ist dieses Pfingstfest durch seine freie und doch trefflich geschlossene Komposition, welche die sonst übliche strengsymmetrische oder wenigstens in den Hauptzügen ängstlich korrespondierende Anlage überwindet, durch die beispielsweise jenes Relief des Pfingstfestes, das wir im National-Museum kennen lernten, noch ganz gebunden ist. Auf dem Relief in Leutstetten sitzt Maria nicht in der Mitte, sondern mehr in der linken Hälfte des Bildes und zwar nicht in starrer Vorderansicht, sondern ein wenig nach links gewendet. Eine gewisse Tiefenwirkung, die für ein solches Relief besonders schwer zu gewinnen war, erreicht der Künstler dadurch, dass er von den vier Aposteln im Vordergrund zwei sitzen, je einen knien und aufstehen lässt, während sich die anderen Apostel stehend um Maria gruppieren.

Alles atmet Leben, die trefflich bewegten Hände, die Drapierung mit guten Einzelheiten aber doch grossem Zug besonders bei Marias Gewand, Schleier und Mantel. Feines Verständnis für den Körper zeigen die lebendigen Bewegungen. Ein Apostel steht erregt auf, ein anderer streckt sehnsuchtsvoll die Hände zum Himmel, während ein dritter still in sich gekehrt betet. Dies aber weist auf den feinsten Reiz des Werkes, auf sein tiefes Seelenleben, sein mannigfaltiges, religiöses Empfinden. Wie zart ist Maria, in deren Schoss das Gebetbuch liegt, das die Linke leicht hält, während die Rechte demutsvoll auf der Brust der Jungfrau liegt, die von stillem Glück beseeligt das Haupt senkt, während die Apostel meist begeistert nach oben blicken. Einer starrt mit weitgeöffnetem Munde das Wunder an, andere beten voll Inbrunst, etliche strecken die Hände empor und flehen, dass der heilige Geist zu ihnen komme, während hier einer in die heilige Schrift versunken ist, dort einer schwärmerisch oder schlicht innig betet, nicht nur in den Zügen, sondern auch in seinem seelischen Leben schildert jeder dieser Apostel einen anderen Charakter.

In der Nachbarschaft Leutstettens erinnert Haarkirchen bei Kempfenhausen in anderer Weise an Blutenburg. An den Wänden von Schiff und Chor dieser bescheidenen Kirche sind ebenfalls die Apostel aufgestellt.<sup>2)</sup> Solche Apostelfolgen fanden sich ehemals wohl in zahlreichen Landkirchen und irgendwelche Verwandtschaft zwischen dem wackeren Schnitzer dieser kleinen Figuren und dem feinen Künstler in der Blumenburger Schloss-

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 886. Abbildung Tafel 125. Lübke: Geschichte der deutschen Kunst. S. 520. — 1,60 Meter hoch, 1,45 Meter breit.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 875 und Tafel 126. Durchschnittliche Höhe der Figur 0,55 Meter.

kapelle ist nicht vorhanden, dafür erinnert aber gerade der Gegensatz beider an bedeutende Vorzüge der spätmittelalterlichen Plastik, ist interessant für deren volkstümliche Kunst, für die es wesentlich war, dass auch der kleine Meister in der Dorfkirche Selbständiges und in seiner Art Tüchtiges leistete.

Die Haarkirchner Apostel sind kein Meisterwerk, aber ein echtes Werk volkstümlicher Kunst. Nicht in dem Sinne meine ich dies, dass sie ein Haarkirchner geschnitzt hätte, denn trotz allem Befangenen und mancher Mängel, die ihnen anhaften, kann solche Figuren doch nur ein gelernter und zwar recht geschickter Bildhauer schnitzen. Volkstümlich ist diese Kunst aber in dem Sinne, dass sie für das Volk gemacht ist, dass sie das, was die bedeutenden Münchener Künstler mit ihren besten Werken errangen, hinausträgt in das Land bis in die kleinste Kirche und Kapelle, jedoch nicht, indem die feine Kunst der Stadt kopiert oder vergrößert wird, sondern indem der bescheidene, dem Volke nahestehende, sicher oft aus ihm hervorgegangene Meister selbständig denkt und in dessen schlichter Sprache redet.

Die stattliche gotische Pfarrkirche ist kein verkleinerter Dom, die Dorfkirche keine Nachbildung der Stadtkirche, sondern jede wird nach Zweck und Umgebung eigenartig gestaltet, daher sind z. B. auch die Kirchen von Eggenburg und Untermenzing echte und rechte Landkirchen, obgleich sie die Münchener Meister Erhard und Ulrich Randeck bauten. Ebenso sind, obgleich durch Münchener Schnitzer gefertigt, Skulpturen wie die Apostel in Haarkirchen Kunstwerke für die Dorfkirche, für das Volk, das verleiht ihnen eigenen Reiz, eigene Bedeutung, die man aber nur erkennen kann, wenn man sie in dem Zusammenhang sieht, in dem und für den sie geschaffen wurden, während sie in einem Museum willkürlich zwischen glänzende Meisterwerke gestellt nur als schwächere Arbeiten erscheinen. Man sieht auch hier wieder, wie die deutsche Plastik im deutschen Lande studiert werden muss, nur da lernt man ihr Leben und ihre Eigenart verstehen und dadurch wird die Schätzung deutscher Plastik ja deutscher Kunst überhaupt eine wesentlich andere, wie wenn wir uns auf das Studium der Museen und einiger willkürlich ausgewählter, allgemein bekannter Werke beschränken.

Erstaunt fragen wir aber, wie ist es möglich, dass so bescheidene Werke wie die Apostel in Haarkirchen doch auch unser verwöhntes Auge noch künstlerisch fesseln. Ein Hauptmoment ist entschieden der festgeprägte Charakter, den die tüchtige Schultradition und vor allem das sichere Stilgefühl begründet, das der in sich geschlossenen Periode der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wie der gesamten mittelalterlichen Kunst eigen ist. Nicht minder wichtig aber scheint mir, dass auch der kleine Meister, der sich seiner Arbeit mit Ruhe widmete, bei derselben durch den Gedanken gehoben wird, für die Kirche zu schaffen, für die er sich bemüht, sein Eigenstes und Bestes einzusetzen. Dadurch gewinnt auch sein Werk persönliches Gepräge und es klingen in ihm die Empfindungen und Gedanken, die künstlerischen Ziele der Zeit leise an, die grosse Meister bedeutend gestalten, die aber dem einfachen Mann in dieser bescheidenen Lösung eher verständlich sein werden. Wirkungsvoller als die feingestimmten Blutenburger Apostel sprachen wohl im 15. Jahrhundert zu den Bauern in der Gegend des Starnbergersees die ruhigen aber doch durchweg charaktervollen Apostel in Haarkirchen, die mitunter gleichwohl tieferes Empfinden leise bewegt wie bei Jakobus dem müden Pilger, bei dem innerlich bewegten Johannes oder bei Peter und Paul.

In der Pfarrei Aufkirchen, zu der Haarkirchen gehört, liegt auch das kleine gotische Kirchlein von Merlbach. Dasselbe um 1510 erbaut, erhielt durch die Ritter von Thor, die

damaligen Herren des benachbarten Eurasburg, eine reichere Ausstattung. Das bedeutendste Kunstwerk der Kirche ist aber älter als sie, es ist ein an der Nordseite des Schiffes aufgestellter Altar,<sup>1)</sup> der durch seine vortrefflichen Flügelbilder und die hübsch geschnitzte Verkündigung des Schreines ein höchwichtiges Denkmal der Münchener Kunst ist und wohl aus den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts stammt. Gemälde und Schnitzwerk sind gut erhalten, nur wurde letzteres im 19. Jahrhundert überstrichen, damals wurde auch die linke Hand des Engels sehr plump ergänzt. Die anmutige Gruppe der Verkündigung besteht nur aus Maria und dem Engel Gabriel, im Hintergrunde deuten zwei mit Masswerk geschmückte Fenster den geschlossenen Raum an. Maria kniet dem Engel zugewendet schüchtern auf der Erde, in Gottes Willen ergeben kreuzt sie die Hände über der Brust, knieend meldet ihr der Engel die göttliche Botschaft. Die Köpfe sind fein empfunden, das frische, runde Gesicht des Engels umrahmen üppige, virtuos gearbeitete Locken, während das durch einen Reif zurückgehaltene Haar der Maria anmutig den Rücken herabfließt. Sehr fein sind die Hände, namentlich die hübschbewegte Rechte des Engels, seine mächtigen Flügel sind gut stilisiert, der leidlich verstandene, plastisch wirkungsvolle Faltenwurf besitzt einzelne grosse Motive, leidet aber an zu reichem, scharf brüchigem Detail.

Den Reichtum dieser Gegend an guten Kunstwerken vom Ende des 15. Jahrhunderts beweist, dass die Pfarrei Aufkirchen noch zwei beachtenswerte Denkmale dieser Zeit besitzt, ein Relief des Todes der Maria in der kleinen, spätromanischen Kapelle zu Berg<sup>2)</sup> und einen Altarschrein mit zwei prächtigen Statuen in Walchstadt.<sup>3)</sup> Maria spricht auf diesem Relief knieend ihr letztes Gebet, dabei unterstützt sie Johannes, ausser ihm sind noch acht Apostel anwesend. Die tüchtige Arbeit wurde leider so roh überstrichen, dass manche Köpfe wie z. B. Johannes bis zur Karikatur entstellt sind, aber doch erfreut das Relief noch durch die lebendige Auffassung wie bei dem singenden Petrus, vor allem durch die mannigfaltigen, freilich nur selten ein wenig tiefer erfassten Charaktere; den frischen Zug der Spätgotik und manche gute Beobachtung zeigen die Falten.

An der Nordseite in der Walchstadter Kirche steht ein spätgotischer Altarschrein, an dessen Predella der Schmerzensmann und die vierzehn Nothelfer gemalt waren, welche die Restauration von 1899 in erschreckender Weise erneuerte. In diesen Schrein, den oben zwei Kielbögen mit einfachem spätgotischen Ornament dekorieren, ist jetzt eine Mutter Anna des 17. Jahrhunderts eingesetzt, ehemals befanden sich in ihm wohl der Johannes und Paulus, die jetzt auf dem Hochaltar des 17. Jahrhunderts stehen. Die beiden Heiligen in reicher fürstlicher Tracht mit Schwert und Palme als Attribut sind gut erhaltene, tüchtige Arbeiten der Münchener Schule vom Ende der achtziger oder Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Sehr markant sind die feindurchgebildeten Köpfe mit sorgfältig gekräuseltem Haar, lebendig ist die Haltung besonders bei Paulus, der zum Schritt ansetzend die Beine fast wie ein Tänzer kreuzt.

In die Kirche zu Neufahrn nicht weit von Haarkirchen kam 1867 aus Wolfratshausen ein hübsches Relief der Dreifaltigkeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, das leider gründlich übermalt wurde, was bei dieser Gruppe wegen der feinen Züge tieferen Empfindens

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 890. Abbildung Tafel 125.

2) Ebenda. S. 855. Über die Kunstwerke der Pfarrei Aufkirchen siehe auch: Karl Graf v. Rambaldi: Geschichte der Pfarrei Aufkirchen am Würmse. Starnberg.

3) Ebenda. S. 909 u. f. Höhe der Figuren 1,15 Meter.

besonders zu bedauern ist.<sup>1)</sup> Die Münchener Künstler dieser Zeit behandeln dies Thema wiederholt, plastisch beispielsweise in Oberdarching, Maler in dem Fresko, das aus dem Leblinghause ins bayerische National-Museum (Saal 17) kam oder auf den Hochaltar in Blütenburg.<sup>2)</sup> Gerade entgegengesetzt dem, was oft so missverstanden von der Typik der mittelalterlichen Kunst behauptet wird, ist jede dieser Gruppen nicht nur anders gestellt, damit selbständig erdacht, sondern auch aus anderem Empfinden gestaltet. In Neufahrn hält Gott Vater, der würdevolle, erschütterte Greis, den Leichnam des zusammenknickenden Sohnes, wie wenn er ihn links neben sich setzen wollte. Augen und Mund Christi sind noch halb geöffnet. Der Stil der Gruppe ist grosszügig, der Akt Christi ist, wenn auch wie damals Regel, übertrieben mager, doch nicht schlecht verstanden, tiefempfunden ist die Haltung des Vaters.

Am Starnbergersee möchte ich noch als auf eine wahrscheinlich aus der Münchener Schule vom Ende des 15. Jahrhundert stammende Arbeit auf das hübsche Relief der Krönung Mariä in der Kapelle zu Unterzeismering bei Tutzing hinweisen.<sup>3)</sup> Die echt deutsch, schlicht innig und anmutig erfasste Maria kniet zwischen Gott Vater und Sohn. Die Falten vernachlässigen manchmal über der Freude an reichem Detail die bestimmte Motivierung des Gewandes durch den Körper, als Nachklang des älteren Stiles macht sich aber auch zuweilen ein grösserer Zug, ein weicherer Fluss geltend.

Zwischen der Gegend des Starnbergersees und München ist die Pfarrkirche von Unterbrunn durch einige treffliche Figuren und ein Relief, die um 1500 entstanden, interessant dafür, wie manche Künstler allmählich aus dem Stil des 15. Jahrhunderts, der den Charakter dieser Skulpturen noch in erster Linie bestimmt, in die Weise des 16. Jahrhunderts übergehen, die hier manche Details ankündigen. Barbara, Maria und Ursula,<sup>4)</sup> die in den Hochaltar des 17. Jahrhunderts eingefügt wurden, sind bedeutende Figuren namentlich durch den ausgesprochenen Schönheitssinn und die feine Nüancierung der Charaktere. Das reiche Detail lässt in den bauschigen Falten schon den Übergang zum 16. Jahrhundert erkennen. Ein ansprechender Zug ist, dass das Christuskind mit seiner Linken den linken Zeigefinger seiner Mutter umfasst. Nicht ganz so hoch steht die gleichzeitige Anna selbdritt des nördlichen Seitenaltars.

In die Predella des südlichen Seitenaltars dieser Kirche ist ein Relief mit rund gearbeiteten Figuren eingelassen, wohl das Fragment einer Kreuztragung Christi. Die linke Gruppe stellt die drei klagenden Marien dar, von denen die Mutter des Herrn durch Johannes unterstützt wird; rechts sehen wir einen jungen Krieger mit Hammer und Lanze, einen Schergen und einen Krieger mit einer Lanze, der einer Frau in den Schoss tritt, sowie einen Fürsten mit einer Rolle in der Linken, dem Szepter in der Rechten. Der Wunsch lebhaft zu bewegen führt bei dem jugendlichen Ritter mit Hammer und Lanze, wie häufig in der Spätgotik, zu einer fast tanzenden Bewegung. Tieferes Empfinden spricht aus Maria und Johannes, während der Kahlkopf des Schergen durch Übertreiben des Charakteristischen stark an Karikatur streift.

In anderer Weise deuten auf die Stilwandlung des 16. Jahrhunderts die sehr feinen wohl noch vor Schluss des 15. Jahrhunderts entstandenen Figuren Johannes des Täufers und

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 892. Hoch 1,27 Meter.      <sup>2)</sup> Ebenda. Tafel 107.

<sup>3)</sup> Ebenda. S. 909. Gott Vater und Sohn hoch 0,87, Maria 0,72 Meter.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 909. Höhe dieser Figur 1,40, der Anna ca. 1 Meter.

der heiligen Elisabeth<sup>1)</sup> im Chor der nahe beim Pilsensee gelegenen Kirche von Widdersberg. Originell und durch ihre Attribute, den Korb mit Brot in der Rechten, den Krug in der Linken, liebenswürdig genrehaft wirkt die anmutige Elisabeth. Die grosszügigen Falten des reichen Gewandes haben echt plastisch behandeltes Detail; der Auffall des Kleides auf dem Boden, die freien Schwingungen des Mantels, das leichte Ausbiegen der rechten Hüfte sind noch deutliche Merkmale des 15. Jahrhunderts, während die weichere, mehr malerisch stilisierende Behandlung, die reifere Schönheit der Heiligen in der Münchener Schule bestimmt auf den Anfang des 16. Jahrhunderts deuten würden, was es auch wahrscheinlich macht, dass diese Figuren aus Augsburg stammen, dessen Plastik mit dieser Stilwandlung um ein Jahrzehnt früher als München einsetzt.

Zahlreich sind auch in dieser Gegend die Marien vom Ende des 15. Jahrhunderts und aus der Zeit um 1500. Durch Restauration leider meist vielfach geschädigt erfreuen sie doch noch durch die mannigfaltige Lösung des Vorwurfes, an dem sich vor allem der Sinn für Innigkeit und Anmut ja Schönheit entwickelte. Hübsche Beispiele sind die sitzenden Marien in Aufkirchen<sup>2)</sup> und die schöne, grossstilisierte auf dem Hochaltar in Andechs,<sup>3)</sup> oder die Standfiguren in Traubing,<sup>4)</sup> Reichertshausen<sup>5)</sup> und Krailing.<sup>6)</sup> Gerade hier ist aber auch manche bescheidenere Arbeit besonders anziehend wie die Maria in Machtefing,<sup>7)</sup> die mit den gleichzeitigen Figuren St. Peter und Paul in einen Hochaltar des 17. Jahrhunderts eingesetzt wurde, ich erinnere ferner, um anzudeuten, wie zahlreich solche Figuren sind, an die Marien in Wessling,<sup>8)</sup> auf dem Hochaltar der Gautinger Frauenkirche,<sup>9)</sup> in Holzhausen bei Grossdingharting,<sup>10)</sup> in der Kapelle zu Eulenschwang,<sup>11)</sup> in Degerndorf oder Höhenrein.<sup>12)</sup>

Die Holzplastik der Gegend zwischen Isar und Ammersee zeigt heute noch viel und treffliche Münchener Arbeit aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts; wie reich diese Gaben Münchens aber ursprünglich waren, können wir leider nur mehr ahnen. Denn es sind durchweg kleine vom Wechsel des Geschmackes weniger berührte Kirchen, die noch ein oder das andere wertvolle Stück, keine den ganzen, feinen Schmuck jener Zeit bewahrten, oder in die ein günstiges Geschick kostbare Werke grösserer Kirchen barg und dadurch vor dem Untergang rettete. In den grossen Klosterkirchen Schäftlarn, Andechs, Bernried oder Beuerberg, die einst den bedeutendsten Schatz solcher Kunst besessen haben müssen, hat sich nahezu nichts erhalten hauptsächlich infolge der grossen Umbauten des 17. und 18. Jahrhunderts, die auch in den grösseren Pfarrkirchen mit der alten Kunst gründlich aufräumten, so dass auch diese nur selten, wie etwa Unterbrunn noch bedeutende Reste mittelalterlicher Kunst besitzen.

Nach Süden beziehungsweise Südost können wir noch erheblich weiter als in der eben besprochenen Gruppe die Herrschaft der Münchener Kunst verfolgen. Von einem konkurrenzfähigen Orte ist hier bis an das Hochgebirg keine Rede und so bot sich für München, ähnlich der vorgenannten Gegend, ein sicheres Absatzgebiet. Wie wir schon bei Grassers Arbeiten in Reichersdorf und Wilparting sahen, wurden für die Dorfkirchen Bestellungen

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 911. Höhe ca. 1 Meter. 2) Ebenda. S. 854.  
 3) Ebenda. S. 848. 4) Ebenda. S. 907. 5) Ebenda. S. 899 und Tafel 120.  
 6) Ebenda. S. 884. 7) Ebenda. S. 889 und Tafel 127. 8) Ebenda. S. 910.  
 9) Ebenda. S. 870. 10) Ebenda. S. 877. 11) Ebenda. S. 866. 12) Ebenda. S. 876.

bei Münchener Meistern gemacht, die wie Grasser zuweilen längere Zeit auf dem Lande arbeiteten, namentlich infolge von Berufungen durch die Klöster Tegernsee und Weyarn oder durch das Stift Schliersee, letzteres wurde 1495 aufgelöst, um vereint mit dem Stifte Immünster das Kollegialstift unserer lieben Frau in München zu bilden.

Infolge der Umbauten im 17. und 18. Jahrhundert ist von mittelalterlicher Plastik in Tegernsee selbst nichts mehr vorhanden, aber es haben sich noch manche Nachrichten über dessen reiches Kunstleben zu Ende des 15. Jahrhunderts erhalten, sowie Gemälde und kunstvoll ausgestattete Bücher als Zeugen desselben in der Schleissheimer Gallerie und auf der Staatsbibliothek.

Weyarn besitzt von mittelalterlicher Holzplastik nur mehr die über zwei Meter hohe bedeutende Maria der Mariahilf-Kapelle, die leider bei einer Überkleidung verstümmelt wurde und daher einer umfassenden modernen Restauration unterzogen werden musste. Etwas günstiger steht es in Schliersee, vor allem aber hat sich in den kleineren Kirchen und Kapellen der Umgegend jener Klöster manch treffliches Schnitzwerk erhalten, das z. B. in den Kirchen von Schaftlach oder Agatharied heute noch von der Fürsorge des Klosters für die Kunst der benachbarten Landkirchen zeugt, während in anderen Fällen wie in der Kapelle der Glashütte bei Kreuth oder bei dem hübschen Altar in Schmidham bedeutende Kunstwerke in kleine Landkirchen verbracht wurden, weil man sie in den grossen Kirchen, für die sie geschaffen, nicht mehr achtete.

Die Sebastianskapelle in Schmidham<sup>1)</sup> wurde 1634 gebaut, 1636 durch Valentin den Propst des nahegelegenen Klosters Weyarn geweiht. Der stattliche Flügelaltar, dessen oberste Bekrönung abgebrochen werden musste, um ihn hier aufstellen zu können, wurde, wie eine nur mehr teilweise erhaltene Inschrift an der Predella meldet, 1697 von einem Münchener Bürger hierher gestiftet und ist ein treffliches Werk der Münchener Schule des letzten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts. Ornament und figürliche Plastik dieses Altares haben sich im ganzen gut erhalten, nur entstellt sie ein roher moderner Anstrich, von diesem blieben die tüchtigen Gemälde der Aussenseiten der Flügel verschont, die jedoch bald zugrund gehen, wenn nicht rasch für Erhaltung des wertvollen Denkmals gesorgt wird. Feines spätgotisches Ornament, in dem sich schon einige Blumen zeigen, zielt oben die Felder der Flügel und umrahmt den Schrein, wobei die Pfeiler mit zierlich profilierten gotischen Sockeln aus Astwerk geflochten sind. Im Schrein stehen St. Michael, Florian und Sebastian. Der von reichen Locken umwallte Kopf des schlanken Michael ist sehr fein durchgebildet, die Falten sind einfach aber plastisch wirkungsvoll, gut beobachtet die Hände. Der Akt des heiligen Sebastian ist für diese Zeit selten gut verstanden, vor allem aber fesselt an diesem Heiligen der reichgelockte Kopf durch das tiefe Leid des schmerzverzogenen Gesichtes mit dem geöffneten Mund, in dem die Zähne sichtbar sind. Auch der Kopf des fürstlich reichgekleideten Florian ist individuell, seine Haare, die oben glatt anliegen, dann aber in Locken auf die Schultern fallen, zeigen die für die Zeit bezeichnende Freude des Eingehens in feine Einzelheiten und an virtuosenhaftem Spiel mit denselben. Hinter diesen prächtigen Statuen stehen die vier Reliefs etwas zurück, obgleich sie geschickt ja auch lebendig in ziemlich zahlreichen Figuren erzählen, wie die durch Sebastian im christlichen Glauben bestärkten Brüder Marcellian und

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1493 u. f.

Marius vor den Richter geführt werden, wie Sebastian die Frau des Nikostratus heilt, vor Diokletian gebracht und mit Pfeilen beschossen wird.

Die Kirche zu Wettelkamm in der Pfarrei Otterfing bietet ein nettes Beispiel einer bescheidenen aber doch recht originellen Dorfkirche vom Ende des 15. Jahrhunderts und besitzt aus dieser Zeit noch Reste des Altares und ein zweisitziges Chorgestühl.<sup>1)</sup> Der Altar, den 1682 ein interessant angelegter im Figürlichen aber ziemlich derber Barockaltar verdrängte, wurde auseinandergenommen, die Gemälde der Flügel mit Szenen der Legende der hl. Helene wurden roh verschmiert, der Schrein ging zu Grunde, erhalten aber haben sich aus demselben Barbara, Maria und Helene. Diese drei Figuren sind treffliche Münchener Arbeiten der einfacheren, weicheren Stilrichtung vom Ende des 15. Jahrhunderts. Richtig erfasst ist der Körper, die Haltung lebendig, fein der grosszügige Faltenwurf. Wirkliche Anmut gelingt dem Künstler bei Helene mit ihrem netten Doppelkinn, die den Mund leise öffnet, fast als würde sie ein wenig erschrecken, und bei der zarten Barbara mit den lang herabwallenden Haaren.

Die um 1500 gebaute Kirche von Oberdarching<sup>2)</sup> besitzt aus dieser Zeit noch einen Michael mit der Wage in der Linken, dem flammenden Schwert in der Rechten und eine Dreifaltigkeit. Bei der Dreifaltigkeitsgruppe sitzt der greise Gott Vater, über dem die (ergänzte) Taube schwebt, und hält den zusammenbrechenden, schmerzdurchzuckten Leichnam Christi, dessen Akt gut verstanden ist. Beide Werke sind für den Übergang aus dem 15. in das 16. Jahrhundert charakteristisch und zwar dadurch, dass sie im Gesamtcharakter an der Weise des 15. festhalten, aus der sich die grösseren Motive des Faltenwurfes bei der Dreieinigkeitsgruppe ebenso erklären wie die überreichen, scharfknetterigen Details im Mantel des Erzengels. Bezeichnend für das Ausleben des Stiles aber ist der Faltenwurf bei Michael schon recht maniert, man sieht, er wird in der Schule konventionell wiederholt, es fehlt die Korrektur selbständiger Naturbeobachtung. Ein gleiches gilt von der reichen Lockenfülle des Erzengels, während sein Gesicht durch die breite volle Behandlung, die es in ausgesprochenen Gegensatz zu den feinen scharfen Köpfen des 15. Jahrhunderts setzt, schon deutlich die Einwirkung der Kunst des 16. Jahrhunderts erkennen lässt.

In Schliersee steht in der Ende des 15. Jahrhunderts erbauten Friedhofkapelle ein Flügelaltar dieser Zeit, der aber aus einer anderen Kirche stammt und 1541 wesentlich umgestaltet wurde.<sup>3)</sup> Der Altar gehört dadurch zwei Perioden an, wurde auch noch 1635 und 1784 restauriert. Vom Ende des 15. Jahrhunderts und zwar aus dessen letztem Jahrzehnt stammt der Schrein dieses Altares mit reichem spätgotischem Ornament und der hl. Nikolaus in demselben. 1541 dagegen wurden die Bilder der Flügel, der Predella und der Rückseite des Altares völlig neu gemalt, auch wurde damals der gotischen Bank, auf der Nikolaus sitzt, eine neue Lehne angefügt und er durch einen von Pilastern getragenen Bogen und Laubwerk umrahmt. Wahrscheinlich führte diese Arbeit der Meister des Renaissancealtärs von 1540 im nahen Westenhofen aus. Der hl. Nikolaus, dessen charakteristischer Kopf leider durch die spätere Übermalung stark litt, ist eine tüchtige, spätgotische Arbeit; das Gewand zeigt, wie häufig gegen Ende des 15. Jahrhunderts, neben einzelnen zügigen Motiven viel kleines und kleinliches oft missverstandenes Detail.

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 911.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 1473. Abbildung des Michaels auf Tafel 208.

<sup>3)</sup> Ebenda. S. 1490. Abbildung Tafel 211.

Aussen an der Ostseite dieser Kapelle steht eine Dreifaltigkeit ebenfalls vom Ende des 15. Jahrhunderts. Stehend hält Gott Vater mit beiden Händen den Leichnam des Sohnes, dessen Mund und Augen noch geöffnet sind. In der Bewegung der Hände des Vaters sowie an der Leiche des Sohnes namentlich auch an den Füßen zeigen sich merkwürdige, freilich keineswegs immer geglückte Versuche selbständiger Beobachtung der Bewegung.

Ein sehr bedeutendes Werk der Münchener Holzplastik aus den achtziger oder Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts ist in der Kirche zu Schliersee der lebensgrosse, sitzende Papst Sixtus, der wahrscheinlich vom mittelalterlichen Hochaltar dieser Kirche stammt.<sup>1)</sup> Der Kopf des Papstes, den eine spätgotische Tiara schmückt, ist ein wenig zur linken Seite geneigt, fein durchgebildet und sehr charakteristisch; auffallend lebendig ist dessen Ausdruck, gut beobachtet die Lage der Augen, während ihre Form noch etwas altertümlich erscheint, den Mund hat der Papst leise geöffnet, als wolle er zu sprechen beginnen. Die Falten sind von grossem Wurf frei und plastisch behandelt, leicht liegt der Mantel über dem Gewande, die Infuln wehen, die Schossfalten sind tief ausgearbeitet. Die Figur ist ein Meisterwerk eines der besten Münchener Künstler der Zeit, eigentümlich grosszügig steht sie in charakteristischem Gegensatz zu dem bescheidenen Nikolaus der Friedhofkapelle.

Die benachbarte Kirche von Westenhofen besitzt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts eine gute, leider stark restaurierte Maria,<sup>2)</sup> interessant durch sehr freie und originelle Draperie.

In Agatharied<sup>3)</sup> haben sich bedeutende Reste der Kirchengestaltung aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts erhalten, in welcher Zeit die kleine aber sehr ansprechende Fialkirche von Schliersee umgebaut wurde. Schrein und Flügel des wahrscheinlich 1495 gefertigten Hochaltars wurden in den neuen 1643 errichteten herübergenommen und auf den Seitenaltären von 1628 stehen die spätgotischen Figuren der hl. Ursula und des hl. Jakobus. Der Hochaltar mit vortrefflichen Gemälden aus der Legende der hl. Agathe auf den Flügeln birgt in dem Schrein, den feines spätgotisches Ornament umrankt, die Statuen des Papstes Urban und der hl. Agathe. Gut durchgebildet ist der charakteristische Kopf des Papstes, den eine hübsche spätgotische Tiara bekrönt, das Gewand ist einfach aber grosszügig und echt plastisch in den Falten. Eine ganz anmutige Erscheinung ist die hl. Agathe, während die elegant gekleidete hl. Ursula auf dem nördlichen Seitenaltar ein sehr zartes Mädchen ist. Auf dem südlichen Seitenaltar dagegen sitzt der Pilger Jakobus mit einem offenen Buch in der Linken, dem Stab in der Rechten, dessen Haar und Bart für die virtuose Behandlung der Zeit bezeichnend sind, dessen Gewand in den Hauptzügen grossgedachte gotische Motive aufweist, während es im Detail mitunter etwas kleinlich und unplastisch ist.

In Tegernsee selbst sind die Spuren des bedeutenden Kunstlebens, das sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hauptsächlich durch Münchener Künstler entwickelte,<sup>4)</sup> abgesehen von den Resten des Stiftergrabmales ganz verschwunden, dagegen zeugt von diesem in den einst zum Kloster gehörigen Kirchen noch manch treffliches Kunstwerk, von denen manche im Auftrag des Klosters für diese Kirchen entstanden, andere später in sie aus dem Kloster kamen. Ganz wird diese Wirkung des Klosters auf seine Umgebung freilich erst

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1489. Hoch 1,42 Meter.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 1521.

<sup>3)</sup> Ebenda. S. 1432 u. ff. und Tafel 206.

<sup>4)</sup> Ebenda. Besonders S. 1411.

klar, wenn man nicht nur eine, sondern alle Perioden und nicht nur eine, sondern alle Künste und das Kunstgewerbe ins Auge fasst, aber doch veranschaulichen dies Verhältnis auch schon einige Beispiele des engbegrenzten Gebietes der Holzplastik des späteren 15. Jahrhunderts recht deutlich.

In der Nachbarkirche von Egern, die der Tegernseer Abt Konrad 1466 baute, steht eine vorzügliche Maria mit dem Kinde auf dem Halbmond.<sup>1)</sup> Die Figur hält im wesentlichen noch an dem Stil des 15. Jahrhunderts fest, in dem Gesicht, der Haarbehandlung und den Falten macht sich aber schon der Übergang zum 16. Jahrhundert bemerkbar. Von einer Kreuzigungsgruppe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhielten sich Maria und Johannes.

Abt Konrad von Tegernsee baute 1490—1491 auch die Dorfkirche in Kreuth, in der von der plastischen Dekoration dieses Baues noch Schlusssteine mit Jahreszahlen und Tegernseer Wappen vorhanden sind.<sup>2)</sup>

Hübsche, spätgotische Schnitzwerke offenbar aus Tegernsee finden sich in der 1698 durch Abt Bernhard von Tegernsee gebauten kleinen Kirche der Glashütte.<sup>3)</sup> Den Hochaltar dieser Kapelle schmückt eine sehr feine Maria auf dem Halbmond, deren Gewand gut verstanden, in den Falten flüssig bewegt ist; recht lebendig ist das Kindchen, das auf dem rechten Arm der Mutter sitzt, seine Beinchen übereinander schlägt und vergnügt die Ärmchen ausbreitet. Eine zweite tüchtige Marienstatue der Zeit treffen wir in der Vorhalle dieser Kirche. Ausserordentlich fein ist über der Türe zur Sakristei eine Anna selbdritt ebenfalls vom Ende des 15. Jahrhunderts. Auf einfachem Postament sehen wir als Kniestück Anna und Maria, zwischen denen auf einem Tuche das Christuskind halb sitzt, halb kniet. Anna ist die liebevoll besorgte Mutter. Zärtlich hat die hübsche, noch junge Frau das linke Ärmchen des netten Knaben erfasst, während sie die Rechte wie schützend hinter ihn hält. Maria dagegen, welche die Linke an des Kindes Seite legt, mit der Rechten ihm eine Birne reicht, nach der es greift, ist ein reizend erblühendes, sinniges Mädchen beseeligt von stillem Glück.

Zu Tegernsee gehört auch die Pfarrkirche von Gmund, auf deren nördlichen Seitenaltar sich eine gute Maria aus dem Ende des 15. Jahrhunderts befindet,<sup>4)</sup> die aber vor allem durch die Denkmale der folgenden Jahrhunderte die künstlerische Förderung durch das Kloster beweist. Der Reichtum solcher Filialen an Kunstwerken verschiedener Perioden möge noch kurz durch ein bescheidenes Kirchlein angedeutet werden, nämlich durch das zu Schaftlach, das 1476 Meister Alexander baute und das zur Pfarrei Gmund und mit dieser zu Kloster Tegernsee gehörte.<sup>5)</sup> In dem linken Seitenaltar des 17. Jahrhunderts sind fünf gute Figuren der ersten Hälfte des 16. eingefügt, aus gleicher Zeit stammen zwei Gemälde von Altarflügeln. Neben der Tür zur Sakristei sehen wir eine sitzende Maria aus dem 14. Jahrhundert, im südlichen Chorfenster ein gutes Glasgemälde von 1477. In der Vorhalle hängt ein romanisches Kruzifix und steht neben dem Portal ein Salvator mundi aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beachtenswert sind die später in das Portal gestellten trotz einiger kleiner Mängel ganz feinen Statuetten der hl. Helene und Johannes des Evange-

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 1440. Abbildung Tafel 205. 1,25 Meter hoch.

2) Ebenda. S. 1469.

3) Ebenda. S. 1454. Abbildung der Maria auf dem Halbmond und der Anna auf Tafel 208.

4) Ebenda. S. 1456. 5) Ebenda. S. 1485 ff.

listen, der wohl von einer Kreuzigung stammt, beide aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, dem auch zwei Leuchter haltende Engel hinter dem Hochaltar angehören.

Ein ähnliches Centrum wie im Süden Münchens Tegernsee bildet im Osten der Stadt Ebersberg unter den Äbten Eckhard (1446—1472) und Sebastian (1472—1500). 1450 bis 1452 wurde der Chor der Klosterkirche umgebaut, 1481—1484 das Langhaus derselben und zwar durch den Münchener Meister Erhard Randeck. Albrecht IV. stiftete in die Kirche ein grosses Glasgemälde und Abt Sebastian beschäftigte für das Kloster und dessen Nachbarkirchen zahlreiche Künstler, die er wie schon Erhard Randeck und vor allem auch die Glasgemälde der Filialkirchen nahe legen, in erster Linie aus München bezog. Ebersberg selbst besitzt wegen der Umbauten der Jesuiten im 17. Jahrhundert und des Brandes am 22. Mai 1781 nur mehr verschwindend wenig von seinen einst so reichen Kunstdenkmälern der Spätzeit des 15. Jahrhunderts.

Das bedeutendste spätgotische Denkmal des Klosters ist sein Stiftermonument, das wir noch besprechen werden, eine tüchtige kunstgewerbliche Arbeit ist das in Silber getriebene Reliquiar der Büste des hl. Sebastian.<sup>1)</sup> Ferner erhielten sich noch einige Reste dekorativer Steinplastik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von denen die Kragsteine des Gewölbes unter der Westempore besonders wichtig sind, an denen vier Köpfe mit Spruchbändern und Wappen darunter jenes des Abtes Sebastian und das Meisterzeichen Erhard Randecks mit der Jahreszahl 1484 angebracht sind.<sup>2)</sup> Diese Köpfe haben zwar stark gelitten, wirken aber doch noch durch die kernige und höchst individuelle Behandlung, welche letztere ein Vergleich mit verwandten Arbeiten der dem Kloster benachbarten Kirchen und mit jenen der Umgebung Münchens deutlich zeigt. Die Köpfe beweisen auch gleich den Kragsteinen der beiden Kapellen des nördlichen Turmes und der Sakristei ebenso wie das zierliche Portal zu dieser mit feinem Laubwerk und den Halbfiguren zweier Propheten, dass der spätgotische Bau der Ebersberger Kirche reich an schönen Einzelheiten war, was man bei flüchtiger Betrachtung desselben wegen der späteren Veränderungen nicht ahnen kann.

Eingehendes Studium der Architektur und Plastik jener Kirchen, die wir kunstgeschichtlich als Filialen von Ebersberg bezeichnen müssen, steigern diese Schätzung noch bedeutend, zumal wenn wir bedenken, dass von der reichen Kunst jener Tage nur dürftige Fragmente übrig blieben, dass wir uns glücklich schätzen, wenn sich von dem ganzen Schmuck einer Kirche ein paar Holzfiguren erhielten.

Nahe bei Ebersberg liegt die kleine Kirche von Eggelburg. Der romanische Bau erhielt unter Abt Sebastian gotischen Chor, gotische Gewölbe und Fenster und zwar 1479 durch Meister Erhard Randeck aus München, der zwei Jahre später das Langhaus der Klosterkirche begann. Die in ihrem Äusseren höchst bescheidene Kirche zeigt innen durch die gut profilierten Rippen, die hübschen Schlusssteine und die Kragsteine, welche teils mit Schilden belegt, teils durch Büsten oder Köpfe mit Spruchbändern geziert sind, dass der Bau durch einen vermögenden Gönner unterstützt, durch einen wohlgeschulten und phantasievollen Künstler ausgeführt wurde.

Die Baugeschichte der Eggelburger Kirche erzählen die Schlusssteine ihres Gewölbes. Auf dem Schlussstein im Chor ist St. Michael dargestellt als der Patron des Kirchleins.

<sup>1)</sup> Abbildung Kunstdenkmale Bayerns. Tafel 200. <sup>2)</sup> Ebenda. Tafel 197.

Der nächste birgt das Wappen des Klosters Ebersberg, zu dem Eggelburg gehörte. Dann folgt das Wappen des Abtes Sebastian, unter dem die Kirche gebaut wurde und zwar wie die Jahreszahl auf dem letzten durch eine Maske geschmückten Schlussstein meldet: 1479. Die mannigfaltigen, scharf charakteristischen, zuweilen etwas karikierten Köpfe der Konsolen sind jenen unter der Ebersberger Westempore nahe verwandt.

Wie in der Architektur erkennt man auch in den Figuren des Hauptaltars St. Ulrich, Michael und Anna die Hand eines tüchtigen Meisters einer guten Schule.<sup>1)</sup> Leider wurden die feineren Charakterzüge dieser Statuen durch die Restauration des 19. Jahrhunderts sehr verwischt. St. Michael mit reichem Lockenhaupt ist lebhaft bewegt, die hübsch empfundene Anna selbdritt hält mit beiden Händen das nackte Christuskind, das links einen Apfel trägt, mit der Rechten zur kleinen Maria herablangt, die ihm ihre Rechte entgegenstreckt. — An der Nordseite der Kirche sehen wir noch eine etwa 60 cm hohe, sitzende Maria mit dem Kinde, leider sehr beschädigt besonders am Kopfe, so dass nur mehr der Faltenwurf den Reiz der guten Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts bewahrt hat.

1489, also zehn Jahre nach dem Bau von Eggelburg, liess Abt Sebastian durch Ulrich Randeck Erhards Sohn die Kirche in Hohenlinden<sup>2)</sup> bauen. Diese überspannt ein Netzgewölbe auf Kragsteinen mit Köpfen, Spruchbändern und Wappen, darunter wieder jenes des Abtes Sebastian und das Meisterzeichen Ulrich Randecks. Eine weitere plastische Dekoration dieser Kirche bilden zwei in das Gewölbe eingelassene Relieftafeln mit der Begegnung von Maria und Elisabeth und dem betlehemitischen Kindermord. An Meister Ulrich erinnert in Hohenlinden auch noch ein Glasgemälde mit seinem Meisterzeichen und der Umschrift: „Ulrich randök stainmetz 1489“.

Abt Sebastians Wappen treffen wir auch auf einem Schlussstein des hübschen Gewölbes der Kirche zu Hasselbach, die er 1498 erweitern liess.<sup>3)</sup> Sein Bildnis mit der Umschrift: „Sebastianus Abbas 1498.“ findet sich auf einem Glasgemälde der Kirche, die gleich denen in Hohenlinden, Traxl und Kirchseeon tüchtige Münchener Arbeiten sind. Als weitere Wohltäter der Hasselbacher Kirche werden auf den Glasgemälden von 1498 noch Martin Draecksl und seine Frau Margareth, die Stifter der Kirche zu Traxl, sowie Christof Gietler und seine Frau Elspet genannt.

Ein Vergleich von Architektur und Plastik der Kirche zu Hasselbach mit der fast zwanzig Jahre älteren zu Eggelburg zeigt, dass hier die stilistischen Wandlungen selbst bei weniger bedeutenden Werken mit denen in der Stadt gleichen Schritt halten, weil sie eben nur ein einfacher Niederschlag der städtischen Kunst sind, nicht eine selbständige Entwicklung, die jener der Stadt langsam folgte.

Wie die Rundbogen im Masswerk der Fenster von Hasselbach weisen auch die Skulpturen schon stark auf den Übergang zum 16. Jahrhundert. Es sind Reste eines gotischen Altares, der wohl 1498 errichtet wurde und noch 1847 erwähnt wird.<sup>4)</sup> Unter diesen Schnitzwerken befindet sich ein Kruzifix, das sich schon ganz dem Stil des 16. Jahrhunderts nähert; tüchtig aber keineswegs hervorragend sind die Relieffiguren von Maria und Johannes, Apollonia und Katharina, die beiden letzteren sind auch kostümgeschichtlich recht interessant. Ein weiteres jedoch nicht sonderlich bedeutendes Kunstwerk vom Schluss des 15. Jahrhunderts

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1355 u. f.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 1369 ff.

<sup>3)</sup> Ebenda. S. 1366 ff.

<sup>4)</sup> Paulhuber: Geschichte von Ebersberg. 1847. S. 414.

ist auf dem nördlichen Seitenaltar die damals so häufig dargestellte Gruppe der Dreifaltigkeit. Der greise Gott Vater sitzt auf einer Bank und hält den (ergänzten) Gekreuzigten vor sich, über ihm schwebt die (moderne) Taube.

Gleichzeitig mit der Hasselbacher Kirche entstand die im nahen Traxl.<sup>1)</sup> Die Inschrift einer Marmorplatte aussen an der Südseite berichtet, dass Martin Drächsler diese Kirche 1497 stiftete und ebenso nennen die Inschriften der Glasgemälde Martin Draechsel und seine Frau Margareth als Stifter daneben als Förderer des Gotteshauses Christof Gietler und seine Frau Elspett, sowie Ulrich Ramsauer mit seiner Frau Elspett und Abt Sebastian.

Das Äussere der Kirche zu Traxl mit dem hochaufragenden, schlanken Turm, an den westlich bis zur Höhe des Kirchendaches ein Treppenturm gebaut ist, hat sich durch die mehr als vierhundert Jahre gut erhalten. Das Innere der Kirche erfuhr in der langen Zeit zwar manche Veränderung, bewahrte aber doch eine gewisse einheitliche, sehr reizvolle Stimmung. 1631 wurde ein neuer Hochaltar errichtet, im 17. Jahrhundert auch noch ein südlicher Nebenaltar, 1856 wurde ein neues Hochaltarbild gestiftet, damals wohl auch die zwar sicher gutgemeinte, aber wenig verständige Restauration ausgeführt, die namentlich auch den nördlichen Nebenaltar heimsuchte.

Die Zeit der Erbauung bestimmt aber doch noch in erster Linie den Eindruck auch des Inneren der Kirche zu Traxl. Die Architektur mit den hübschen Gewölben und Konsolen wie die Fenster wurden nicht verändert; die Westempore bewahrte ihr altes Schnitzwerk, vor allem erhielten sich die prächtigen Glasgemälde; der 1497—1499 gefertigte nördliche Nebenaltar stammt noch von der ersten Ausstattung und nur etwa ein, kaum zwei Jahrzehnte später entstand das hübsche Relief der Anna selbdritt, das in den Hochaltar eingesetzt wurde; auf diesem steht auch eine Predella mit vorzüglichen Gemälden der Brustbilder des Schmerzensmannes, der Maria und des Johannes, welche die Drächsler und Gietler 1497 stifteten; ferner sind noch zwei spätgotische Lichterstangen vorhanden, eine hübsche spätgotische Sakramentsnische und vor dem Chor liegt noch der Grabstein des 1521 gestorbenen Stifters der Kirche Martin Draechsel. Durch all dies führt uns das Innere der Kirche noch lebendig in das Ende des 15. Jahrhunderts, wo Draechsel und seine Helfer mit ihr ein zwar bescheidenes aber doch echt künstlerisches Werk ins Leben riefen, dabei offenbar geleitet vom Abt Sebastian, der auf einem Glasgemälde unter dem Schutze seines Namenspatrones betend dargestellt ist.

Durch die Erneuerung der Altäre im 17. Jahrhundert hat sich von Holzskulpturen nur wenig erhalten, aber das Wenige, nämlich der Seitenaltar von 1499 und das Relief der Anna selbdritt, gewinnt durch den Zusammenhang, in dem es steht, erhöhtes Interesse und regt uns an, in den benachbarten Kirchen die zahlreichen Figuren, die sich vereinzelt und daher oft in künstlerisch wenig passender Umgebung erhielten, in dem richtigen Zusammenhang zu denken.

Den Schrein und die Innenseiten der Flügel des nördlichen Seitenaltars<sup>2)</sup> schmücken bemalte Reliefs und zwar den Schrein die Kreuzigung, die Flügel: die Beschneidung Christi und der zwölfjährige Christus im Tempel, die Gefangennahme und die Beweinung Christi. Die Aussenseiten der Flügel sind bemalt mit Maria und Elisabeth, unter denen die Jahreszahlen 1497 und 1499 stehen. Der Altar ist die Arbeit eines Künstlers, der nicht wie jener

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1394 u. ff.

<sup>2)</sup> Abbildung ebenda. Tafel 200.

in Hasselbach zur Kunst des 16. Jahrhunderts überleitet, sondern an der Weise des 15. Jahrhunderts ruhig festhält. Sein Können und Wollen ist bescheiden, er ist dadurch der rechte Mann für die kleine Dorfkirche, für die er aber sein Bestes zu leisten strebt, dem eigenen Fühlen und Denken Wert gibt. Christus und die in Johannes Armen zusammenbrechende Maria bei der Kreuzigung sind wirklich empfunden wie auch das ruhige Dulden Christi bei der Gefangennahme durch den heuchlerischen Judas und einen rohen Schergen. Die Beschneidung Christi ist selbständig erfunden und ebenso, wenn auch etwas un gelenk, der zwölfjährige Christus im Tempel. Der Knabe sitzt auf erhobenem Stuhle, in seinem Schosse liegt das offene Buch, er demonstriert lebhaft mit den Händen; neben ihm stehen die erstaunten Eltern, während zu seinen Füßen zwei Schriftgelehrte sitzen, von denen, ergriffen von den Worten des Knaben, der eine sein Buch zur Erde wirft, während der zweite seines zerreisst.

Ein ganz anderer Meister tritt uns in dem in den Hochaltar eingesetzten Relief der Anna selbdritt entgegen. Maria und Anna sitzen auf einer Bank, das Christuskind mit einer Traube in der Linken hat den einen Fuss auf den Schoß der Mutter, den anderen auf den der Grossmutter gestellt; hinter der Gruppe breiten zwei Engel einen Vorhang aus, ein anderer schwebt oben in den Wolken. Das tüchtige Relief zeigt den ausgebildeten Stil der Münchener Kunst vom Anfang des 16. Jahrhunderts, die dieses Thema häufig behandelte, aber wie bei den Arbeiten in Hasselbach sich im Schluss des 15. Jahrhunderts schon der Übergang zum 16. anbahnt, so klingt hier im 16., wie häufig in der Münchener Plastik dieser Zeit, noch der spätgotische Stil in manchem Faltenmotiv nach.

Um die durch Kloster Ebersberg gegen Schluss des 15. Jahrhunderts angeregte reiche Kunstübung noch etwas mehr zu veranschaulichen, weise ich kurz auf etliche tüchtige Figuren der Zeit in den im weiteren Umkreis um Ebersberg gelegenen Kirchen. Nordöstlich von Ebersberg in der gotischen Kirche zu Meiletskirchen<sup>1)</sup> steht ein hübscher Ritter St. Kastulus vom Ende des 15. Jahrhunderts mit fein behandeltem Kopf. Die gegen 1500 erbaute, östlich von Ebersberg gelegene Kirche zu Tulling<sup>2)</sup> besitzt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts einen ritterlichen Heiligen und einen Papst sowie eine Maria, die zum Stil des 16. Jahrhunderts überleitet. In der spätgotischen Kirche zu Sensau, etwas südlich von Tulling, ist der Ritter St. Georg eine tüchtige Arbeit der Spätzeit des 15. Jahrhunderts.<sup>3)</sup> Der elegant bewegte, völlig gerüstete und mit der Stirnbinde geschmückte Jüngling stösst dem Drachen, der vor seinem linken Fuss liegt, mit beiden Händen die Lanze in den Rachen.

Südwestlich von Ebersberg sind in der im 15. Jahrhundert umgebauten Pfarrkirche von Egmatting<sup>4)</sup> die guten Figuren der hl. Ottilie und Maria aus dieser Zeit zu erwähnen, dann besitzt aus derselben Altenburg<sup>5)</sup> eine Maria und ein beachtenswertes Relief des Auferstandenen, der als Gärtner der Maria Magdalena erscheint; zwei gute Holzskulpturen vom Ende des 15. Jahrhunderts sind in dieser Gegend ferner in Adling<sup>6)</sup> bei Glon St. Emmeram und Barbara; etwas weiter östlich liegt Wildenholzen,<sup>7)</sup> in dessen ehemaliger Schlosskapelle Maria und Sebastian für unsere Betrachtung interessant sind.

Den Charakter der Münchener Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts zeigt deutlich die Maria in dem südlich von Ebersberg gelegenen Frauenreit.<sup>8)</sup> In der Linken hält diese

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 1377.      2) Ebenda. S. 1398.      3) Ebenda. S. 1389.

4) Ebenda. S. 1358.      5) Ebenda. S. 1336.      6) Ebenda. S. 1335.      7) Ebenda. S. 1404.

8) Ebenda. S. 1361. Ca. 1,20 Meter hoch.

sitzende Madonna ein offenes Buch, auf dem rechten Schoss das nackte Kindchen. Die Figur ist, wenn auch nicht in allen Einzelheiten richtig verstanden, doch lebendig bewegt und fesselt durch den hübschen Kopf und den schönen, grosszügigen Faltenwurf besonders des Mantels, der auf der Bank beiderseits breit auffällt.

Südöstlich von Ebersberg sind wegen ihrer Holzsulpturen noch die Kirchen von Loitersdorf und Niklasreuth zu beachten. In Loitersdorf ist die Maria Magdalena eine sehr schöne Holzstatue vom Ende des 15. Jahrhunderts.<sup>1)</sup> Das elegant gekleidete und mit reichem Kopfputz geschmückte Mädchen hat über das hochgegürtete Kleid leicht den Mantel geworfen, den weiche Falten gut beleben. In der Linken hält Magdalena den Salbtopf, in der Rechten dessen Deckel, sehr anmutig sind die Haare der Jungfrau, die in langen Locken über den Rücken und die Schultern fallen.

In der Kirche von Niklasreuth erhielten sich in den Altären des 17. Jahrhunderts noch eine Reihe guter Holzfiguren vom Ende des 15. Jahrhunderts,<sup>2)</sup> auf dem linken Seitenaltar Maria und Barbara, auf dem rechten St. Michael, auf dem Hochaltar St. Veit und Nikolaus. Ebenso wie wir dies zu Anfang des 16. Jahrhunderts im benachbarten Weiterskirchen kennen lernen werden, sind die Skulpturen in Niklasreuth der Rest der älteren Ausstattung der Kirche, der bei jener des 17. Jahrhunderts verwertet wurde und uns zum Schluss unserer Betrachtung der spätgotischen Holzfiguren der Ebersberger Gegend dadurch nochmals erinnert, wie viel feine Kunst ehemals selbst so bescheidene Kirchen schmückte.

Die nördliche Grenze der Münchener Kunstzone ziehen wir eng, ja wohl zu eng, wenn wir die Freisinger Gegend ausscheiden. Ein Mittelpunkt von selbständiger Bedeutung ist Freising für die Schnitzkunst des 15. Jahrhunderts zwar wohl so wenig wie für die Steinplastik gewesen, obgleich hier sicher ein oder der andere vielleicht recht tüchtige Schnitzer arbeitete. Freising aber, einfach als Ableger der Münchener Kunst anzusehen, ist, wie bereits eingangs erwähnt, deshalb nicht statthaft, weil die grösseren Verhältnisse der Bischofsstadt weitere Beziehungen ermöglichten. Für die Spätzeit des 15. Jahrhunderts ist hiefür bezeichnend, dass das Chorgestühl des Domes 1486 bis 1488 Hans Glurer aus Augsburg schnitzte und aus dem 16. Jahrhundert haben wir mehrfache Belege für die Beschäftigung fremder, namentlich Augsburger, Eichstätter und Landshuter Künstler.

Wenn wir aber Freising selbst bei Seite lassen, um bei diesem ersten Versuch die Wirkung der Münchener Plastik auf das Land zu studieren, lieber mit einem vielleicht zu kleinen, dafür aber sicheren Material als mit einem glänzenderen, aber vielfach hypothetischen zu arbeiten, so scheint mir dies noch mehr bei der Kunst der Umgebung Freising geboten, weil diese nördlich namentlich von der Moosburger Gegend ab im 15. Jahrhundert sicher zum Landshuter Gebiet gehört, was auch die Architektur beweist. Die Grenze zwischen beiden abzustecken muss weiteren Spezialarbeiten vorbehalten bleiben.

Sicher erscheint dagegen eine weitere Ausdehnung der Münchener Kunst nach Nordwest und Westen, wo die Klöster Indersdorf und Fürstenfeld kunstgeschichtlich wichtige Punkte sind. Beide liegen ziemlich nahe der Westgrenze des Bistums, bis zu der wohl die Herrschaft von Augsburgs Kunst und damit auch von dessen damals bedeutender Plastik reichte. Kunstsinne im Kloster Indersdorf während der gotischen Periode beweisen schon

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1377. Hoch 1,05 Meter. Abbildung Tafel 200.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 1378 u. f.

die oben erwähnten Grabsteine, von denen jene der Adeligen ein Beleg dafür sind, dass auch die Ritter der Umgegend diese Kunst förderten, die ja zuweilen auch in den Dorfkirchen bei ihren Schlössern solche Grabdenkmale errichteten wie in Bergkirchen bei Dachau das Grabmal für den 1471 gestorbenen Ulrich Statzinger von Eyselried.

Von der mittelalterlichen Holzplastik Indersdorfs hat sich hauptsächlich wegen der Umbauten des Klosters (1693—1704) und der Kirche (seit 1754) nur eine einzige Figur erhalten, die überlebensgrosse Marienstatue vom Ende des 15. Jahrhunderts in der Rosenkranzkapelle,<sup>1)</sup> die leider eine sehr gründliche Restauration erfuhr. Diese Maria mit dem Kinde auf dem Halbmond, die früher wahrscheinlich auf dem Hochaltar stand, ist wohl eine Münchener Arbeit und zwar eine sehr tüchtige, obgleich die Haltung, wie damals nicht selten, etwas geziert und die Falten im Detail nicht sonderlich verstanden sind.

Umbau von Kloster (1692—1704) und Kirche (1718—1754) räumten auch in dem mit München in naher Beziehung stehenden Fürstenfeld mit der alten Kunst vollständig auf, nur von einem Werk der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich von dem Hochaltar, erhielt sich ein bedeutendes Bruchstück. Es sind dies drei lebensgrosse Figuren, eine thronende Maria und die Heiligen St. Benedikt und Bernhard,<sup>2)</sup> die jetzt in einer kleinen Kapelle an der Nordseite des Chores aufgestellt sind und obgleich sie mehrfach beschädigt auch im 17. Jahrhundert vergoldet wurden, doch als gut erhalten bezeichnet werden können, weil sie wenigstens von moderner Überarbeitung und Bemalung bis jetzt verschont blieben. Die Figuren, die mehrfach an die Pippinger Skulpturen erinnern, gehören zum Besten, was wir von der Münchener Kunst aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts noch besitzen, besonders interessant schon dadurch, dass sie zu den Werken zählen, in denen sich unsere Holzplastik zu monumentalem Schaffen erhob, von denen wegen des Unterganges der meisten grossen Altäre leider nur mehr wenig vorhanden ist.

Prächtigen grossen Wurf bei verständnisvoller Würdigung des Details und plastisch wirksamer Behandlung zeigen die beiden stehenden Heiligen, von denen der eine andächtig in das Gebetbuch sieht, während es der andere, der eben den Segen erteilt, geschlossen hat. Wegen der selbständigen, sehr sorgfältigen Naturbeobachtung, dem gediegenen Formverständnis, dem freien wirkungsvollen Vortrag stimmte ich früher der Meinung bei, diese Figuren gehörten erst in den Anfang des 16. Jahrhunderts, weil mich die übliche Anschauung über das Ausbilden dieser Vorzüge durch die Renaissance irre leitete, während mich der jetzt gewonnene Überblick über die Geschichte der Münchener Plastik belehrte, wie sehr diese Errungenschaften unserer Holzplastik bereits in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts eignen, auf die der Stil dieser Figuren bestimmt hinweist.

Obgleich die Kutte bei Benedikt und Bernhard den Körper verhüllt, spricht doch gutes Verständnis für denselben aus diesen lebendig erfassten Gestalten. Trefflich bewegt ist der lesende Heilige durch das leichte Vorstellen des rechten Beines, sowie dadurch, dass seine Linke die Kutte aufrafft und ein wenig in die Höhe zieht. Die Köpfe sind sehr sorgfältig durchgebildet und, was noch mehr überrascht, auch der Hals, ebenso die wohlverstandenen, schön bewegten Hände. Beiden Heiligen ist die gleiche beschauliche, feierlich ernste Stimmung eigen, wie fein ist diese aber nüanciert; um dies zu erkennen, braucht man nur einen

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 295.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 458. Abbildung des einen Heiligen Tafel 58.

Zug näher zu vergleichen wie etwa den leise geöffneten Mund des einen mit dem leicht zusammengekniffenen des anderen.

Die Maria, die zu diesen beiden Heiligen gehört, ist eine der schönsten unter den prächtigen, grossen Marien dieser Zeit, aus der Münchener Schule. Auf ihrem linken Schosse sitzt das Kind, dem sie mit der Rechten eine Traube reicht. Marias anmutiger Kopf von feinem Oval und mit reizendem Kinn hat etwas hoheitsvolles und dem frischen, natürlichen Kinde eignet ein bedeutender Zug. Auch hier sind die Hände sehr fein, besonders die Linke der Maria, mit der sie das Kind hält und der weiche, flüssige Faltenwurf zeigt hübsche Gegensätze zu dem des Gewandes der beiden Heiligen.

Manch gutes Stück findet sich westlich und nordwestlich von München in den Dorfkirchen, von denen die Schnitzwerke einiger zwischen Fürstenfeld und Dachau andeuten mögen, wie beredt diese malerische Ampergegend und das angrenzende Hügelland durch zahlreiche Holzfiguren von der eifrigen Tätigkeit der Münchener Plastik für das Land zeugt, während die Plastik einiger Kirchen bei Dachau berichtet, dass sich hier neben schwächeren für die Zeit aber doch bezeichnenden Arbeiten auch wirklich Bedeutendes erhielt.

An der Amper nahe bei Fürstenfeld liegt Esting,<sup>1)</sup> dessen Kirche noch fünf Figuren vom Ende des 15. Jahrhunderts und aus der Zeit um 1500 besitzt. Ein wenig Amper abwärts treffen wir in Olching<sup>2)</sup> eine gute Maria, Petrus und Paulus. Etwas nordwestlich im Hügellande bei Maisach stehen in dem Hochaltar des 17. Jahrhunderts der Kirche von Diepoldshofen<sup>3)</sup> noch drei sehr beachtenswerte Figuren aus dem Ende des 15. Jahrhunderts Maria, Wolfgang und Bernhard, während auf dem Speicher des etwas nördlicher gelegenen Rottlach<sup>4)</sup> noch ein sehr guter Michael aus der Zeit um 1500 liegt, der in der Linken die Wage, in der erhobenen Rechten das Schwert hält.

Reich an guten, alten Schnitzwerken ist die Kirche von Günding<sup>5)</sup> bei Dachau. Unter diesen sprechen durch hübschen, einfachen Faltenwurf an Johannes der Evangelist und Petrus vom Ende des 15. Jahrhunderts, deren Köpfe etwas leer und unbedeutend erscheinen, was aber wohl hauptsächlich das Verdienst der modernen Restauration ist. Arbeiten eines anderen Meisters sind die charaktervollen Figuren St. Wolfgang und St. Leonhard, die gleich der tüchtigen Papststatuette an der Südwand des Schiffes schon auf den Übergang zum 16. Jahrhundert hinweisen.

Etwa anderthalb Stunden nordwestlich von Günding liegt das Kirchlein von Palsweis<sup>6)</sup> auf einem gegen die Maisach vorspringenden Hügel, von dem man den weitesten Blick in die Ebene und über das Moos auf die fernen Berge hat. In der Sakristei der kleinen, romanischen Kirche stehen zwei Holzfiguren vom Ende des 15. Jahrhunderts, ein Bischof und St. Bartholomäus. Die leider rohverschmierten Figuren sind durchaus nicht hervorragend, aber der Kopf des Bischofs ist recht charakteristisch, während jener des Bartholomäus ebenso unbedeutend wie unschön ist. Der Faltenwurf beider zeigt dagegen, wie die geschlossene, feste Schulung und die Stilsicherheit der Zeit, selbst schwächeren Kräften halt geben.

Sehr beachtenswerte Werke der Münchener Holzplastik vom Ende des 15. Jahrhunderts treffen wir dagegen nordöstlich von Palsweis in der kleinen Kirche von Puchschlag.<sup>7)</sup>

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 453.      <sup>2)</sup> Ebenda. S. 472.      <sup>3)</sup> Ebenda. S. 451 f.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 475.      <sup>5)</sup> Ebenda. S. 290.      <sup>6)</sup> Ebenda. S. 313.      <sup>7)</sup> Ebenda. S. 316.

Originell und flott wenn auch nicht besonders fein behandelt ist der hl. Kastulus ein frischer, strammer Ritter in spätgotischer Rüstung, mit dem Fürstenhut geschmückt, hält er eine bewimpelte Lanze in der Rechten, während er die Linke auf seinen Schild legt. Tüchtig ist die Statue des hl. Blasius, besonders fein empfunden aber der jugendliche, innige Egidius, an den sich die Hindin schmiegt, dessen Faltenwurf gut verstanden, auch entschieden selbständiges Beobachten erkennen lässt.

Zwischen Palsweis und Puchschlagen liegt Deutenhausen.<sup>1)</sup> Eine kleine, unscheinbare Kirche, aber interessant, vor allem durch treffliche Holzfiguren vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Zwei hübsche Gewölbschlusssteine mit Florian und Nikolaus, die jetzt an der Nordseite im Chor eingemauert sind, und die Konsolen des Chorgewölbes mit zwei Wappen, spätestgotischem Astwerk, schlichter Profilierung und einem Kopf deuten noch an, dass die Kirche, die besonders im 18. Jahrhundert starke Veränderungen erfuhr, zu Ende des 15. als zwar bescheidenes aber feines Kunstwerk entstand und der Bau würdig der prächtigen Skulpturen war, von denen noch drei Figuren in dem Hochaltar des späten 17. Jahrhunderts vorhanden sind.

Die leider etwas stark restaurierte tüchtige Maria ist für den Charakter der Münchener Plastik dieser Zeit recht bezeichnend, ebenso der Bischof Nikolaus mit dem feinen, trefflich charakterisierten Kopf, in den das Alter tiefe Falten gegraben hat. Am meisten aber packt der höchst originelle Sebastian. Der unzähligemal dargestellte Heilige ist ganz eigenartig, aber entschieden ansprechend aufgefasst. Er erscheint, wie damals häufig, in der eleganten Tracht der Zeit mit enganliegendem Gewande und leicht übergeworfenem Mantel mit weiten Ärmeln, er trägt eine dem Fürstenhut ähnliche Mütze und spitze Schuhe. Die sehr fein bewegten und sorgfältig durchgebildeten Hände halten zwei Pfeile. Die gut verstandene, lebensvolle Figur setzt den linken Fuss leicht zum Schritte vor. Klar, einfach und sehr plastisch ist der sicher stilisierte Faltenwurf. Der Kopf hat ein markantes Profil mit starkem Kinn und vorspringender Unterlippe, durch das wie durch die Lage der Augen, die herabgezogenen Mundwinkel, die tiefen Falten bei der Nase er einen ernsten, ausserordentlich energischen und bedeutenden Ausdruck erhält. Die Figuren in Deutenhausen müssen unter die besten Arbeiten der Münchener Plastik des späten 15. Jahrhunderts gerechnet werden.

Ein gleiches gilt von der fast lebensgrossen Maria aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in Ampermoching.<sup>2)</sup> Diese Maria, welche die Hände vor der Brust zum Gebete faltet, stammt von einer Kreuzigungsgruppe gleich Maria und Johannes, die aus der Münchener Frauenkirche in das bayerische National-Museum kamen,<sup>3)</sup> und zwar ist sie wohl ein Werk desselben Künstlers. Diesen drei Figuren steht stilistisch besonders in der Behandlung des Faltenwurfes die vorzügliche, lebensgrosse Petrusstatue in Diessen<sup>4)</sup> sehr nahe.

Die gleiche Schule, wahrscheinlich sogar derselbe Meister, dasselbe Thema erklären eine gewisse Verwandtschaft zwischen der Maria in Ampermoching und jener aus der

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 286. Abbildung des Sebastian Tafel 35 und bei B. Riehl: Skizze der Geschichte der mittelalterlichen Plastik in Bayern. Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereines. 1890 S. 62.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 275. Hoch 1,36 Meter. Abbildung Tafel 35 und bei B. Riehl in der Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereines. 1890 S. 61.

<sup>3)</sup> Siehe oben S. 414 f. <sup>4)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 522. Abbildung Tafel 65.

Frauenkirche. Aber nicht das ist das Interessante bei einem Vergleich der beiden, sondern die feinen Unterschiede, durch die sich jede als originale, selbständig empfundene Lösung des Problems zu erkennen gibt. Die Stellung beider ist schon durch den Wechsel des Standbeines erheblich unterschieden, die eine andere Drapierung bedingt, ferner legt die Maria aus der Frauenkirche die Hände leise ineinander, während jene in Ampermoching sie fest zum Gebete faltet, der schöne, weiche Kopf der Maria aus der Frauenkirche ist etwas mehr gegen die rechte Schulter und nach vorne geneigt, sie ist mehr in ihren Schmerz versunken, während die noch zartere und jugendlichere Maria in Ampermoching gerade in ihrem stillen Ergeben in das Leid etwas unendlich Rührendes hat.

#### 6. Die Steinplastik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die Wandlung vom Stil der Plastik des 15. zu jenem des 16. Jahrhunderts vollzieht sich im allgemeinen überraschend genau um die Jahrhundertwende. Im einzelnen ist der Verlauf der Bewegung aber natürlich individuell, weshalb sie in der einen Schule wie im benachbarten Augsburg schon etwa 1490, in München erst um 1500 beginnt. Ebenso äussert sich die neue Strömung bei Künstlern, die um die Jahrhundertwende ihre Eigenart fest ausgeprägt hatten, anders als bei jüngeren für neue Eindrücke empfänglicheren Meistern. In der Münchener Steinplastik des beginnenden 16. Jahrhunderts ist hiefür das Verhältnis der Werke von Erasmus Grasser und Wolfgang Leb interessant. Grasser, der zu Anfang der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts schon auf der Höhe seines Rufes stand und anfang 1518 starb, war um 1500 wohl ein fünfziger, Leb ist dagegen der Vertreter einer jüngeren Generation.

In der Münchener Peterskirche ist gewissermassen als Seitenstück zu Grassers Grabstein des Ulrich Aresinger von 1482 jener des Rates Balthasar Boetschner von 1505 aufgestellt.<sup>1)</sup> Derselbe ist in der Anordnung, im allgemeinen auch in der Durchführung dem Aresinger-Denkmal und dem Törringschen in Andechs so nahe verwandt, dass er sicher aus derselben Werkstatt also aus der Grassers stammt. Das Relief wird wie bei dem Aresinger-Grabstein in zwei Felder geteilt, den Abschluss bildet aber ein Dreipassbogen, auf dem, wie bei dem Törringschen Stein, zwei Engel sitzen, die schwebend bewegt sind, den Kopf stark zur Seite neigen und Wappen mit den Leidenswerkzeugen Christi halten. Auf den fein durchgebildeten Streben, die wie bei den zwei anderen Steinen neben dem Rande des Reliefs aufsteigen, stehen die auffallend in die Länge gezogenen Statuetten des Judas Thaddäus und Thomas. Trefflich sind im unteren Teil des Denkmals die Reliefbildnisse von Balthasar Boetschner und Gattin, besonders fein individualisiert in dem ausdrucksvollen männlichen Kopfe. Den Boden des oberen Reliefs mit der Messe des hl. Gregor trägt wieder ein Fuss, der zwischen den Betenden steht, während die zwei älteren Denkmale denselben aber streng architektonisch wie einen Monstranzfuss bilden, besteht er hier bezeichnend für die Stilwandlung zu anfang des 16. Jahrhunderts aus leicht geschwungenem Astwerk.

Die Komposition der Messe des hl. Gregor bereitet dem Künstler grosse Schwierigkeiten. Der Altar in der Tiefe des Bildes steht so hoch, dass für die Vision des Schmerzensmannes und der Leidenswerkzeuge nur mehr wenig Platz in dem abschliessenden Rundbogen ist. Da der Altar in Vorderansicht gegeben ist, so muss sich der vor ihm knieende Papst,

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1062. Abbildung Tafel 168.

um die Rückansicht zu meiden, vom Altar wegdrehen, er erscheint dadurch im Profil nach links, hinter ihm kniet ein Kardinal, der die Tiara hält, neben diesem steht ein Bischof, während links vor dem Papste ein Ministrant mit derb charakteristischem Kopfe kniet, der in der Rechten das Patriarchenkreuz, in der Linken ein aufgeschlagenes Gebetbuch hält. Die ungenügende Lösung der Komposition des reichen und dramatisch bewegt erfassten Reliefs der Messe und manches Ungeschickte in den hiedurch äusserst schwierigen Stellungen besonders beim Ministranten und dem Kardinal beeinträchtigt stark die Wirkung dieses Reliefs und des ganzen Denkmals.

Die Ausführung des Boetschnerschen Grabsteines steht über jener des Törringschen, besitzt aber doch nicht die ganze Feinheit und Frische des Aresinger Denkmals. Das Relief von 1482 arbeitete Grasser in seiner besten Zeit offenbar mit besonderer Liebe und Sorgfalt, während er bei dem Boetschnerschen Grabstein wohl manches den Gesellen überliess, auch war die Messe des hl. Gregor kein glücklicher Vorwurf für ein derartiges Relief und schliesslich bedingt einen erheblichen Unterschied zwischen beiden Arbeiten auch der Übergang aus der feinen, scharf detaillierenden Weise des letzten Viertels des 15. in die einfachere, mehr dekorative und malerische Art des beginnenden 16. Jahrhunderts. In Einzelheiten wie den Engeln oder den Apostelstatuetten steht schon deshalb das Boetschnersche Denkmal hinter dem Aresingerschen zurück, während die Hände und die feinen Bildnisse ihm mindestens ebenbürtig sind.

Zwei bedeutende Stiftermonumente wurden zu Beginn des 16. Jahrhunderts für die Klöster Ebersberg und Attel und zwar laut Inschrift durch Meister Wolfgang Leb gefertigt, den die Tradition<sup>1)</sup> einen Münchener Künstler nennt.<sup>2)</sup>

Die Deckplatte des Hochgrabes für die Stifter von Kloster Ebersberg wurde 1498 bis 1500, der Sockel in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts ausgeführt.<sup>3)</sup> Für Ebersbergs reiches Kunstleben am Schluss des 15. Jahrhunderts war, wie wir sahen,<sup>4)</sup> München die Hauptquelle, auf das mir auch das Stiftergrabmal zu deuten scheint, nicht nur durch die Tradition, dass Leb ein Münchener gewesen sei, sondern mehr noch dadurch, dass das Kaiser Ludwig Denkmal und die Grasserschen Werke entschieden seine nächsten Verwandten sind. Es ist daher höchst wahrscheinlich, dass Leb in München und wohl bei Grasser lernte oder dass er wenigstens Anregungen durch dessen Kunst empfing. Dies ist auch möglich, wenn Leb kein Münchener gewesen sein sollte und später mehrfach für die Inngegend arbeitete, zu deren Plastik die Münchens ja mannigfache Beziehungen hatte, die ihr früher entschieden überlegen war, was aber seit Grasser nicht mehr gesagt werden kann. Grassers und Lebs Kunst haben daher manches Verwandte, bei einem Vergleich der Ausgangs- und Endpunkte aber, von Grassers Aresinger Denkmal von 1482 und Lebs Stiftergrab in Attel von 1509 zeigen sich doch erhebliche Unterschiede, sie werden bedingt durch die verschiedenen Persönlichkeiten aber auch dadurch, dass sie zwei Generationen angehören.

Erasmus Grasser, als ein zu Beginn der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts fertiger ja schon weit berühmter Meister, ist ein ausgesprochen mittelalterlicher Künstler, das zeigt

1) Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern. München 1863. S. 499.

2) Während des Druckes dieser Arbeit erschien in der Zeitschrift des Münchener Altertums-Vereins 1904 eine sorgfältige Abhandlung über W. Leb von Dr. Ph. M. Halm.

3) Kunstdenkmale Bayerns und die daselbst zitierte Literatur. S. 1350 f. Abbildung Tafel 198 u. 199.

4) Siehe oben S. 434 f.

selbst das Boetschnersche Grabmal von 1505 noch klar, wenn sich in ihm die neue Zeit auch mehrfach geltend macht. Anders Leb. Beim Ebersberger Grabmal sind zwar Anlage und Ornament noch vollkommen gotisch und zeigen gleich dem reichen Relief des Deckels und dem Sockel, ja auch manchem Detail wie den Reliefs an den Pfeilersockeln oder der Rüstung des Stifters noch deutlich die alte Freude an liebevollster Durchbildung. Der Stil der ziemlich derb naturalistischen sechs Äbte und Mönche, die an dem Sockel der Tumba sitzen, der Akt des hl. Sebastian, die Köpfe der Stifter und das Bildnis des Abtes Sebastian, der recht wirkungsvolle hl. Benedikt, das Gewand besonders der Stifterin lassen dagegen ebenso deutlich wie das bekrönende spätgotische Ornament erkennen, wie gegenüber der feinen, scharfen, pikanten Behandlung Grassers jetzt der breitere Vortrag mehr auf die Wirkung im ganzen achtet und damit in den Stil des 16. Jahrhunderts eingelenkt wird.

Die Widersprüche, die sich aus dem Festhalten an der alten und dem Aufkeimen der neuen Richtung ergaben, scheint Leb selbst empfunden zu haben, weshalb er bei dem laut Inschrift 1509 vollendeten Grabmal in Attel<sup>1)</sup> wesentlich anders zu Werk geht, sich weit mehr von der mittelalterlichen Weise befreit. Im Aresinger Grabmal, dem von neuen Einflüssen noch nicht gestreiften spätmittelalterlichen Kunstwerke, schafft Grassers sein feinstes und für ihn bezeichnendstes Werk, Leb dagegen das für ihn charakteristischste im Atteler Hochgrab, das den ausgesprochenen Stil der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt, obwohl es sich in der Grundidee wahrscheinlich an ein noch streng mittelalterliches Denkmal anlehnt, nämlich an das Hochgrab der Stifter in Rott von 1485.<sup>2)</sup>

Der Unterbau des Atteler Hochgrabes mit dem Bildnis des Abtes und dessen Schutzpatron, sowie mit zwölf sitzenden Männern zum teil den Trägern von Wappen, ist einfach und flüchtig, teilweise sogar recht derb behandelt, grossenteils offenbar Gesellenarbeit, er beabsichtigt und erreicht nur eine allgemein dekorative Wirkung. Das Relief der Deckplatte dagegen führte offenbar der Meister selbst und zwar sehr sorgfältig aus, aber auch dieses zeigt deutlich das Streben, einfacher, grösser zu wirken. Der Rand ist ganz schlicht profiliert, auf einfachem Sockel mit drei Wappen stehen die fast lebensgrossen Figuren des Stifters und der Stifterin, auf die sich das ganze Interesse konzentriert, denn die Maria mit dem Kinde und der Engel in den Zwickeln neben dem Dreipass, der sich über den Stiftern wölbt, sind künstlerisch ganz untergeordnet behandelt. Stifter und Stifterin halten das Modell der Kirche, sie trägt in der Linken einen Rosenkranz, er in der Rechten den Streithammer, den er auf seine Schulter legt; zwischen beiden steht auf einem Dreibein des Ritters Helm. Trotz der sorgfältigen Ausführung ist bei den Figuren alles irgend entbehrliche Detail vermieden. Trefflich ist der Gegensatz der Charaktere des strammen Ritters mit dem energischen von tiefen Falten durchzogenen Gesicht und seiner anmutig bewegten, feinen und sinnigen Gattin.

Das Aresinger Denkmal von 1482 und das Stiftergrab in Attel von 1509 zeigen als Anfangs- und Endpunkte der fraglichen Bewegung deutlich den stilistischen Gegensatz des schliessenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts. Klar tritt die Wandlung zu tage von dem bestimmt plastischen, in erster Linie offenbar durch die Schnitzkunst bestimmten

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1922 u. ff. Abbildungen daselbst und Tafel 249.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 2041 und Tafel 249.

Stil zu dem mehr malerischen, von dem feinen nicht selten kleinlichen stets sehr bestimmten Detail, zu einer weicheren, allgemeineren, mehr dekorativ wirkungsvollen Behandlung. Was diese Stilwandlung bedeutet, wird freilich erst ganz klar, wenn man auf die zweite Hälfte des 16., auf das 17. und 18. Jahrhundert blickt, in denen die Konsequenzen der neuen Strömung gezogen werden, namentlich seitdem man mit dem Ende des 16. Jahrhunderts durch den Bau der Münchener Michaelskirche an die selbständige Lösung monumentaler Aufgaben herantrat.

Nach der grossartigen Produktion der kirchlichen Baukunst des 15. Jahrhunderts trat in der ersten Hälfte des 16. ein starkes Nachlassen ein, auch die Neubauten in München und Umgebung während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheinen sich abgesehen vom Neubau Herzog Wilhelms IV. an seiner Residenz, der hier nicht weiter in Betracht kommt, lediglich auf kleine Landkirchen beschränkt zu haben. Monumentale Aufgaben, wie sie das 15. Jahrhundert am bedeutendsten in der Frauenkirche stellte, wie sie im späten 16., 17. und 18. Jahrhundert wiederkehrten, fehlen der ersten Hälfte des 16., ebenso hören die plastischen Bestellungen grösseren Stiles auf wie die Stiftergrabmäler, die für die Münchener Plastik des 15. Jahrhunderts so wichtig waren und mit Lebs Arbeiten noch in das 16. Jahrhundert herübertagen.

Der Mangel grosser Aufgaben für die Steinplastik hatte auch einen Rückgang derselben bei den Grabsteinen der Geistlichen und Adelligen zur Folge, so dass die Münchener Grabplastik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entschieden einen Verfall dieses Kunstzweiges bedeutet.

Die Frauenkirche besitzt einige für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts recht bezeichnende Grabdenkmäler. Der beste dieser Reliefsteine, der des Dekans Hundertpfund von 1502,<sup>1)</sup> wird von der neuen Kunstweise noch gar nicht berührt. Ein eleganter spätgotischer Rahmen umschliesst das Relief, in dem oben eine anmutige Maria thront, unten der lebendig erfasste, betende Kanonikus kniet. Abgesehen von dem besonders im Kopf verunglückten Kinde ist das Relief eine sehr tüchtige Arbeit spätgotischen Stiles.

Das bescheidene Ornament wie der Stil sind sogar noch spätgotisch an dem Grabstein des am 26. Januar 1516 gestorbenen Präpositus Johannes Neuhauser,<sup>2)</sup> der dadurch allerdings altertümlich und hinter der Entwicklung seiner Zeit zurückstehend erscheint. Statt des Porträtes des Verstorbenen sehen wir auf diesem Grabstein ein Skelett, durch das sich eine Schlange windet und neben dem Kröten und allerlei Ungetier sitzen. Dieser Gedanke findet sich in Bayern und Schwaben im 15. Jahrhundert mehrfach und wird ab und zu auch im früheren 16. Jahrhundert beibehalten. Das 1467 errichtete Grabmal des Kardinals Peter von Schaumburg im Augsburger Dom<sup>3)</sup> ist eines der frühesten und interessantesten Beispiele dieser grassen Darstellung, die wir in Augsburg auch auf dem Grabstein des Sigismund Gossenbrot von 1500<sup>4)</sup> in St. Moritz finden, während ein bedeutendes Beispiel von 1482 der Grabstein Johann Gmainers in der Jakobskirche zu Straubing, eines von 1486 die Klosterkirche von Reichenbach in der Oberpfalz<sup>5)</sup> bietet und von 1505 der Grabstein des

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 988. Abbildung auf Tafel 147.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 984.

<sup>3)</sup> W. Josephi: Die gotische Steinplastik Augsburgs. München 1902. S. 65. Abbildung bei B. Riehl: Augsburg. Leipzig 1903. S. 43.

<sup>4)</sup> Josephi a. a. O. S. 66. Riehl a. a. O. S. 73.

<sup>5)</sup> B. Biehl: Deutsche und italienische Kunstcharaktere. S. 48.

Professors Johann Adorf in der Frauenkirche zu Ingolstadt.<sup>1)</sup> Über dem Skelett ist auf Neuhausers Grabstein die umfangreiche Inschrift angebracht, unter demselben ein Jüngling mit dem Spruchband und das Wappen.

Ein ausgesprochenes Renaissance-Denkmal, schlicht aber ganz tüchtig behandelt, ist der Grabstein des am 22. März 1520 gestorbenen Kanonikus Franz Tichtl.<sup>2)</sup> Er enthält das Porträt des Verstorbenen in ganzer Figur in einer Nische, in dem bekrönenden Rundgiebel sind Maria mit dem Kind und zwei Engel mit Leidenswerkzeugen dargestellt. Aus demselben Jahre 1520 stammt der Grabstein der Katharina Katzmaier in der Elisabethkirche in München, auf dem ein einfacher Renaissance-Rahmen,<sup>3)</sup> über dem recht zierliches Ornament angebracht ist, das gotische Wappen umschließt.

Die besten Münchener Grabdenkmäler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stehen also ganz am Beginn desselben und erscheinen wie Grassers und Lebs Werke, selbst wenn sie der stilistischen Wandlung der Zeit folgen, in der Hauptsache doch als ein Nachklang der Blüte dieses Kunstzweiges im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, neues Leben zeigen auch sie trotz mancher Vorzüge nicht. Unter diesen Verhältnissen ist es selbstverständlich, dass auch die Grabplastik der Umgegend Münchens zurückgeht, dass in ihr während dieser Zeit künstlerisch wertvolles nur wenig geschaffen wurde, obgleich Adel und Geistlichkeit an der Sitte kostbarer Grabsteine festhielten.

Mehrfach sind aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch Grabsteine von Geistlichen mit dem Porträtrelief derselben erhalten, aber durchweg sind dies höchst bescheidene, mehr handwerkliche Arbeiten. Das gilt schon von dem Grabstein des 1504 gestorbenen, kunstsinnigen Abtes Sebastian in Ebersberg,<sup>4)</sup> etwas besser, jedoch leider sehr beschädigt ist der Grabstein des ebenfalls 1504 gestorbenen Pfarrers Heinrich Stegmaier in Unterbrunn,<sup>5)</sup> ganz verwittert ist das Brustbild des Walteroser Zellermaier in Kirchtrudering von 1517;<sup>6)</sup> trotz handwerklichen Vortrages frisch gearbeitet ist das Brustbild des Pfarrers Kaspar Helt († 1527) in Höhenkirchen bei München;<sup>7)</sup> das beste Werk dieser Gruppe ist im Indersdorfer Kreuzgang das Bildnis des Propstes Servatius Waltenhofer († 1537).<sup>8)</sup> Ein einfacher Renaissance-Rahmen mit allerdings merkwürdiger Perspektive umschließt das breit teilweise auch flüchtig behandelte Brustbild, bei dem die lebendige Charakteristik des Kopfes die Hand eines schätzbaren Künstlers erkennen lässt.

Etwas interessanter sind einige Grabsteine wohlhabender Laien, für die ja auch in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert wieder manches hübsche Grabmal geschaffen wurde.

In Höhenkirchen bei München, wo wir das Bildnis des Jägermeisters Hans Wager von 1480 betrachteten, finden sich auch zwei Grabsteine dieser Familie aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die zu den für diese Zeit bezeichnenden Arbeiten gehören. Etwas flüchtig, aber geschickt ist der Grabstein des Hans Wager<sup>9)</sup> († 1508) und seiner Frau Adelheid behandelt. Auf ihm ist der Jägermeister mit seinem Spürhund dargestellt, aber nicht wie auf jenem Grabstein von 1480 auf dem Auszuge zur Pürsch, sondern betend, zwischen den gefalteten Händen hält er aber die Leine, an der er den Spürhund führt.

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 34.      <sup>2)</sup> Ebenda. S. 987.      <sup>3)</sup> Ebenda. S. 969.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 1348.      <sup>5)</sup> Ebenda. S. 909.      <sup>6)</sup> Ebenda. S. 786.      <sup>7)</sup> Ebenda. S. 781.

<sup>8)</sup> Ebenda. S. 301.      <sup>9)</sup> Ebenda. S. 781.

Den Grabstein Hans Wagers († 1537) des Jägermeisters Herzogs Wilhelms ziert das Wappen mit noch gotischem Ornament, sehr fein beobachtet ist der in dem Wappen dargestellte Hund.

In Beuern nahe dem Ammersee finden sich zwei gute Grabsteine der Familie Perfall.<sup>1)</sup> Der eine mit Wappen von 1512, der andere der des Erhart von Perfall zu Greifenberg († 1522) aus rotem Marmor mit einem guten Porträt in ganzer Figur unter zierlich dekoriertem Renaissancebogen. Wegen der vereinzelt Stellung dieses Denkmals ist es jedoch nicht wahrscheinlich, dass es eine Münchener Arbeit, es stammt wohl eher von einem Künstler Augsburgs, dessen Steinplastik damals München erheblich überlegen war und zu dessen Diözese auch der Ort gehörte.

Der Grabstein der 1522 gestorbenen Jungfrau Ursula der Münchener Patrizierfamilie Ligsalz in Aufkirchen<sup>2)</sup> enthält das Familienwappen und ein ganz schlichtes Bildnis des Mädchens auf dem Todtenbett. Ein schwaches Porträt ganzer Figur sehen wir auf dem Grabstein des Engelmaier Hundt († 1520) in der Kirche zu Lauterbach.<sup>3)</sup> Auch das Marmorrelief von 1516 in Ismaning<sup>4)</sup> mit der Messe des hl. Gregor und einem kleinen Stifterbildnisse, das zum Gedächtnis für Dr. Hans Hammer errichtet wurde, erhebt sich nicht über handwerkliche Art. Einer der besten Grabsteine dieser Zeit ist das Marmorrelief mit dem Bildnis des Kaspar Winzerer († 1542) in Tölz;<sup>5)</sup> es ist charakteristisch für die Zunahme flotter dekorativer Behandlung im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts, aber auch für die wachsende Oberflächlichkeit, letzteres besonders durch den Kopf, der jede feinere Durchführung vermissen lässt; ob das Denkmal von einem Münchener Meister gefertigt wurde, ist übrigens fraglich.

### 7. Die Holzplastik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in München.

Aufgaben und Lebensverhältnisse der Holzplastik Münchens bleiben im Anfang des 16. Jahrhunderts wesentlich dieselben wie zu Ende des 15. Ein so scharfer Gegensatz, wie wir ihn zwischen Mittelalter und Renaissance gewöhnlich ziehen, besteht hier nicht. Aus der Weise des 15. kommt man allmählich in jene des 16. Jahrhunderts. Ein Meister wie Grasser ändert, wie wir sahen, seine Kunst mit der Jahrhundertwende nicht grundsätzlich, wenn ihn auch die neue Strömung berührt; ein Mann der nächsten Generation wie Leb greift sie rascher und konsequenter auf, kann aber doch auch den festen Zusammenhang mit der Spätgotik durchaus nicht verleugnen. Einen Bildhauer aber, der als scharf ausgeprägter Charakter der neuen Kunstrichtung energisch Eingang verschafft, sie in bewussten Gegensatz zur älteren stellt, finden wir nicht, auch keinen durchgreifenden Einfluss fremder Bildhauerschulen am wenigsten der italienischen, die überhaupt auf die kirchliche Plastik Deutschlands nur sehr langsam und wesentlich anders wirkt, als man gewöhnlich annimmt.

Trotz alledem ändert sich und zwar ziemlich genau um die Jahrhundertwende der Stil unserer Holzplastik so, dass sich die spätgotischen Werke des 15. von denen der Frührenaissance im 16. Jahrhundert deutlich scheiden und das Gesamtbild der Münchener Holzskulptur dieser Periode ein anderes als das der vorausgehenden wird, lediglich jedoch durch

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 516 und Tafel 70.

2) Ebenda. S. 855.

3) Ebenda. S. 307.

4) Ebenda. S. 784.

5) Ebenda. S. 673.

die Stilwandlung. Es ist also von den Momenten, deren Zusammenwirken eine neue Periode begründet, hier nur eines, das rein künstlerische, die Wandlung des Geschmackes wirksam, die sich allerdings rasch und durchgreifend vollzieht trotz der bescheideneren Verhältnisse der Münchener Kunst jener Tage.

Im Ausgang des 15. Jahrhunderts hatte die neuerbaute Frauenkirche eine reiche Ausstattung erhalten, ebenso wohl, wie schon der spätgotische Hochaltar nahelegt, die alte Peterskirche; auf dem Lande wurden zahlreiche grosse und kleine Kirchen gebaut und mussten eingerichtet werden und um hinter diesen nicht zu sehr zurückzustehen, erhielten auch viele alte Kirchen neuen plastischen Schmuck. Das beginnende 16. Jahrhundert baute, da man sich eben erschöpft hatte, keine grösseren neuen Kirchen, was natürlich einen gewissen Rückgang auch der Holzplastik zur Folge hatte. Die Verhältnisse gestalteten sich für die Holzskulptur aber gleichwohl erheblich günstiger als für die Steinplastik. In einer Kirche wie der Frauenkirche gab es stets noch allerlei Arbeit für die Schnitzer und das Land bot ihnen noch ein reiches Feld der Tätigkeit, denn unter der Nachwirkung des grossen Aufschwunges vom Ende des 15. Jahrhunderts wurden zahlreiche kleinere Kirchen gebaut und gleich manchen älteren durch neue Altäre und einzelne Figuren geschmückt.

Eine neue Epoche ist der Beginn des 16. Jahrhunderts für die Münchener Plastik nicht, eine solche beginnt entsprechend der Architektur und im Zusammenhang mit dieser erst in der zweiten Hälfte des 16. und entfaltet sich zu grösserer Blüte im 17. Jahrhundert. Die Aufgaben wurden kleiner und die Künstler nicht grösser, Werke wie der Hochaltar der Frauen- oder der Peterskirche entstanden nicht mehr, Meister wie Grasser oder der Schnitzer der Blumenburger Apostel leiten im Anfang des 16. Jahrhunderts nicht mehr die Münchener Plastik und an innerem Gehalt, an tiefem Erfassen der Probleme ist das 15. Jahrhundert dem 16. unlegbar überlegen. Gleichwohl schuf das letztere noch viel Vortreffliches, bietet eine herrliche Nachblüte, erreicht, auf den alten Traditionen weiterbauend, beachtenswerte Fortschritte, so dass mancher Charakterzug erst jetzt recht zur Geltung kommt, wie vor allem die echte Volkstümlichkeit dieser Kunst. Sie besteht darin, dass gute Kunst bis in die kleinsten Dörfer in die Kapellen bei einzelnen Höfen und am Waldesrande vordringt. Davon erzählen heute noch die überall zerstreuten Holzfiguren, die man schon deshalb sorgfältig schützen soll, weil sie künden, wie die Kirche die Kunst ins Land hinaustrug, allem Volk Anteil an ihr gewährte.

Durch diese weitere Ausbreitung der Kunst nehmen immer grössere Kreise Anteil an ihr, erfreulich ist ferner, dass die Durchschnittsbildung der Künstler und das allgemeine Verständnis für die Natur wächst, dass damit die Bewegung freier, die Darstellung lebendiger wird; der Neigung der Zeit entsprechend tritt an Stelle des scharfkantigen spätgotischen Schnitzstiles eine weichere, mehr malerische Behandlung mit runderen Formen. Manche grosszügigen Motive des Faltenwurfes, die sich im späten 15. Jahrhundert oft noch so wirkungsvoll aus der älteren Kunst erhielten, klingen auch jetzt noch nach.

Einige treffliche Werke zeigen diese Stilphase sehr schön geklärt, wie etwa, um einiges des Besten zu nennen, die Anna selbdritt in Staucharting, oder die Skulpturen in Siegersbrunn und Deutenhausen; sie überwinden das Kleinliche, das der Spätgotik leicht anhaftet und erreichen bei wohlverstandener Form einheitliche Wirkung.

Den Charakter einer anderen Gruppe bestimmt dagegen vor allem das gesteigerte Leben des 16. Jahrhunderts und zwar so sehr, dass oft bei ganz ruhiger Stellung der

Figuren das Gewand wie vom Winde verweht und aufgebauscht erscheint. Manchmal wird dies stark übertrieben und führt zu einem eigentümlich manierten Stil, indem die alte Freude an reichem Detail wieder durchbricht, das jetzt nur statt scharf und eckig, weich und rund behandelt, gebauscht, geschwungen und gedreht wird. Die Gefahr, durch Wiederholen und Steigern dieser Motive maniert zu werden, lag sehr nahe, weil trotz des im allgemeinen richtigeren Erfassens der Natur und mancher trefflichen Beobachtung im einzelnen das Naturstudium nicht konsequent genug war, um den nötigen Rückhalt gegen die Manier zu bieten, der man auch leicht durch äusserliches Virtuositentum zusteuerte, zu dem die Freude, seine technische Gewandtheit zur Schau zu stellen, nicht selten verleitete. Prächtige Beispiele dieser Richtung, der zahlreiche, tüchtige Werke der Münchener Holzplastik angehören, die sich aber auch sonst besonders in Süddeutschland vielfach geltend macht, bieten in der Münchener Frauenkirche St. Georg, Graf Rasso und St. Christoph und ein hochbedeutender Vertreter derselben ist der grossartige Hochaltar in Moosburg, dessen Ursprung in der Münchener Schule jedoch zunächst noch nicht sicher behauptet werden kann.

Ein klares Bild der Münchener Plastik dieser Zeit zu gewinnen, ist dadurch sehr erschwert, dass sich in der Stadt selbst nur wenig, noch weniger als aus dem 15. Jahrhundert erhalten hat. Nur die Frauenkirche besitzt noch eine Reihe bezeichnender Werke für den Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert und für die ausgeprägte Eigenart der Holzplastik während dessen erster Hälfte, während sich in den anderen Kirchen der Stadt nur noch ein paar Kruzifixe dieser Periode erhielten.<sup>1)</sup>

Den geringen Bestand an plastischen Werken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in München erklärt, dass die Verhältnisse, welche mit der überreichen Kunst des 15. Jahrhunderts so gründlich aufräumten, natürlich ebenso tätig waren für diese Zeit, in der in München noch viel und zwar viel Gutes gearbeitet wurde, wenngleich, wie ich oben andeutete, ein gewisser Rückgang erfolgte, weil die vorausgehende Periode die Hauptaufgaben gelöst hatte. Die Tüchtigkeit von Münchens Holzplastik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beweisen aber nicht nur jene Skulpturen der Frauenkirche, die sich als Werke einer grossen Schule zu erkennen geben, sondern bedeutender noch belegt sie das reiche Bild der Holzplastik der näheren und weiteren Umgebung der Stadt, selbst wenn ich, um sicher zu gehen, deren Grenzen wieder möglichst eng ziehe.

Die Frauenkirche bietet, wie gesagt, Gelegenheit, den Übergang aus der Kunstweise des 15. in das 16. Jahrhundert zu studieren. Auf die Wendung des Stiles weisen schon zu Ende des 15. Jahrhundert die tüchtigen lebensgrossen Figuren der hl. Lucia und Mathilde<sup>2)</sup> hin, die neben dem westlichen Portal der Südseite stehen. Die Köpfe der Jungfrauen haben noch den zarten Reiz der Spätgotik und manche Faltenmotive deren grossen Zug, das reiche, nicht immer ganz bewältigte Detail namentlich des weiten Mantels entspricht dem spätgotischen Streben, scharf ins einzelne zu gehen, deutet aber auch schon auf die reich gebauschten Falten der folgenden Periode. Noch mehr ist dies der Fall bei der

<sup>1)</sup> Ein etwa dreiviertel lebensgrosses, gutes Kruzifix aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in der Angerkirche (Kunstdenkmale Bayerns. S. 1017), aus gleicher Zeit ein tüchtiges, lebensgrosses im Gang zur Sakristei der Kreuzkirche (Ebenda. S. 947), ein überlebensgrosses des 16. Jahrhunderts in der alten Pfarrkirche in Haidhausen (Ebenda 1018).

<sup>2)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 977.

ebenfalls lebensgrossen Maria Magdalena, welche den beiden eben genannten gegenüber an einem Pfeiler aufgestellt ist.<sup>1)</sup> An der vorzüglichen Figur mit sehr fein empfundenem Kopf, die in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstand, fällt bei dem Gewand neben einzelnen echt gotischen zügigen Motiven wie z. B. dem linken Mantelrand ein starkes Aufbauschen und Wehen des Mantels auf, das zu Beginn des 16. Jahrhunderts mehr und mehr üblich wird, nur sind hier die Details der Falten, die dann weich und rund werden, noch knitterig, scharf und eckig.

Etwas malerischer empfundenes Detail, sonst aber noch ganz spätgotischen Stil sehen wir bei dem hl. Nikolaus von etwa 1500 einer hübschen Statue mit fein durchgebildetem Kopfe.<sup>2)</sup> Wieder einen Schritt weiter geht die hl. Barbara aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.<sup>3)</sup> Zwar sind auch bei ihr die Grundzüge der Drapierung noch spätgotisch, aber das 16. Jahrhundert kündigt sich durch die rundere, wirkungsvolle Faltenbehandlung schon deutlich an. Massvoll zeigt den neuen Stil noch der lebensgrosse, sitzende hl. Ulrich<sup>4)</sup> aus etwa gleicher Zeit mit sehr charakterischem Kopf und vorzüglich einfach drapiertem Gewande. Die treffliche lebensgrosse Maria mit dem Kinde<sup>5)</sup> dagegen streift in dem weichen stark geknäulten Faltenwurf schon etwas an Manier, die seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts recht häufig wird. Da diese Maria auf dem Halbmond schwebt, ist die Figur stärker bewegt, sie bietet ein höchst charakteristisches Gegenstück zu der oben erwähnten, etwa zwanzig Jahre älteren Magdalena.

Den Stil der zwanziger und dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts vertreten eine Anna selbdritt<sup>6)</sup> und eine Himmelfahrt Mariä.<sup>7)</sup> Anna steht auf Wolken, in denen wir zwei Engel sehen und hält auf dem linken Arm das Kindchen, zu dem die kleine Maria emporreicht, ansprechend ist Annas Kopf besonders durch den besorgten, träumerischen Ausdruck. Die zum Himmel schwebende Maria, die vier Engel geleiten, hat nicht den geringsten Zusammenhang mit Jörg Syrlin, dem man sie zuschreiben wollte,<sup>8)</sup> auch gehört die besonders in der Figur der Maria doch schwache Arbeit nicht mit den zwölf Aposteln zusammen, die in den Altar derselben Kapelle eingesetzt sind, da deren Stil noch ganz den Charakter des 15. Jahrhunderts trägt, während wir bei der Maria schon vorgerücktes 16. Jahrhundert haben.

Der Andreasaltar von 1513 ist der einzige Altar der Frauenkirche aus dem 15. und 16. Jahrhundert, von dem wenigstens noch erhebliche Reste vorhanden sind.<sup>9)</sup> Erhalten haben sich nämlich im Schrein die recht geschickt ausgeführten, aber durchaus nicht irgend bedeutenden Statuen von Rasso und Onophrius und Reliefs dieser beiden Heiligen auf den Standflügeln, während die beweglichen Flügel innen mit vier Bildern aus der Legende des hl. Andreas bemalt sind, aussen vier Passions-Reliefs zeigen. Der Andreasaltar ist keine hervorragende Arbeit und hält für das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts noch auffallend stark besonders in den Passionsbildern am spätgotischen Stil fest. Das Relief des derb charakteristischen Onophrius und besonders Rassos sind für die Zeit bezeichnend namentlich auch in dem kleinlichen Gewand, bezeichnend ist aber auch, dass ein eigentlicher Fortschritt gegenüber dem 15. Jahrhundert nirgends erzielt wird, dass nur alte Geleise weiter ausgetreten werden, gerade das Beste eng mit der älteren Kunst zusammenhängt, ihr gegenüber aber

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 976.    <sup>2)</sup> Ebenda. S. 976.    <sup>3)</sup> Ebenda. S. 990.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 977.    <sup>5)</sup> Ebenda. S. 976. Am westlichen Nordportal.    <sup>6)</sup> Ebenda. S. 977.

<sup>7)</sup> Ebenda. S. 988.    <sup>8)</sup> A. Mayer: Die Domkirche zu unserer lieben Frau in München. 1868. S. 342.

<sup>9)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 986 und Tafel 145.

nicht fortschreitet wie etwa die beiden Genrefiguren links im Hintergrunde der Geisselung oder die edle Auffassung Christi bei der Kreuztragung.<sup>1)</sup>

Bedeutend zeigen Fortschritte des 16. Jahrhunderts dagegen die überlebensgrossen Statuen von Georg, Rasso<sup>2)</sup> und Christophorus,<sup>3)</sup> welche letzterer aus dem Pütrichkloster stammen soll,<sup>4)</sup> die wohl nicht später als in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu setzen sind. Ihr Stil entspricht ganz dem des Moosburger Hochaltares,<sup>5)</sup> jedoch nicht so, dass dadurch derselbe Künstler bewiesen würde, sondern so, dass sich diese Verwandtschaft dadurch begründen lässt, dass die Werke sich zeitlich nahe stehen und einer Richtung angehören, von der sich noch zahlreiche andere Arbeiten nachweisen lassen.

Bei diesen Statuen lässt sich von Errungenschaften des 16. Jahrhunderts reden wie bei keinem anderen Werke dieser Zeit in München, während in dessen Umgebung ihnen einige Werke verwandter Richtung nahe kommen und andere Denkmale ihnen ebenbürtig sind.

Ein wirklich grosser Sinn spricht aus diesen Statuen, die so frei und sicher dastehen. Triumphierend tritt Georg auf den erlegten, schrecklichen Drachen, dessen eine Vordertatze er in der Rechten hält, während die erhobene Linke die mächtige Lanze seitwärts stellt, deren Fuss sich in den Drachen bohrt. Georg ist der jugendliche Held, noch bartlos, sein Gesicht umrahmen Locken, in denen der Wind spielt, aber er ist doch nicht mehr der zarte Jüngling, wie ihn das späte 15. Jahrhundert gern bildete, sondern männliche Kraft erfüllt ihn. Diese Kraft spricht aus der freien, sicheren Haltung, der Mann aus den scharf geprägten Gesichtszügen, die sagen, dass der Held schon manchemal gekämpft und auch vieles in sich durchgerungen hat.

Rasso dagegen, der rechts das Banner hält, mit der Linken den Schild auf den Boden stellt, ist nachdenklich und ernst, seines Zieles sich klar bewusst steht er ruhig und fest vor uns gesenkten Blickes, reiche Locken und ein voller gekräuselter Bart schmücken den Kopf, dessen verwittertes, durcharbeitetes Antlitz einen Streiter erkennen lässt, in dem das rauhe Leben tiefes Empfinden nicht erstickte.

Beiden Rittern steht der hl. Christoph nahe, dass er jedoch ein Werk desselben Meisters scheint mir nicht sicher. Er schreitet fest aus und stützt sich mit der hoch erhobenen Rechten auf den Baum, den er als Stab ausgerissen, der unten noch die knorrigen Wurzeln hat und oben ein paar dürre Aste. Auf der linken Schulter des Eremiten sitzt das Christuskind, das mit der Linken in Christophs zottigen Bart greift, die Rechte erhebt. Der Wind weht des Kindes Mäntelchen in die Höhe und spielt mit dem über die Schultern geworfenen langen Mantel Christophs, der seine Rechte ausspreizt, als suche er nach einer festen Stütze.

Die alte Freude am Detail kann der Künstler nicht ganz verleugnen, wenn sie manchmal auch mit dem grossen kecken Wurf des Ganzen in Widerspruch tritt wie bei

1) Weitere Figuren der Frühzeit des 16. Jahrhunderts, deren Charakter jedoch die Restauration mehrfach beeinträchtigte, sind in der Frauenkirche: die Elisabeth und Agnes der Tulpeckkapelle (Kunstdenkm. Bayerns. S. 985), am Memminger Altar, die nicht zu diesem gehörigen Figuren der beiden Johannes, Heinrich der Heilige und Graf Rasso (Ebenda. S. 979), die Reliefs von Simon und Jakobus in der Andreaskapelle (Ebenda. S. 990), das kleine Relief der Kreuzabnahme neben dem Eingang zur Fürstengruft (Ebenda. S. 977).

2) Kunstdenkmale Bayerns. S. 990 und Tafel 142. 3) Ebenda. S. 977 und Tafel 142.

4) A. Mayer: Frauenkirche. S. 302. 5) Abbildung in den Kunstdenkmalen Bayerns. Tafel 50. 51.

Christophs Mantel oder bei dem wehenden Gewande Georgs, das er aus Freude an malerisch wirkungsvollen Motiven aufrollt, als ob der Sturmwind hineinblase. Die sichere Beherrschung der Form infolge gediegenen Naturstudiums, der freie Vortrag, die scharfe tiefe Charakteristik dieser Figuren zeugen aber glänzend von dem grossen Können, den bedeutenden Gedanken, dem tiefen Empfinden des 16. Jahrhunderts und von dessen gesteigertem Leben. Am auffälligsten zeigt dies der stark bewegte Christoph mit dem kühn behandelten, wehenden Mantel, tiefer aber spricht es aus den Charakteren der ruhig, jedoch fest auftretenden Ritter Georg und Rasso.

### 8. Die Holzplastik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Münchens Umgebung.

Weit reichere Ausbeute als München gewährt für das Studium seiner Plastik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die nähere und weitere Umgebung der Stadt. Es finden sich hier etliche vorzügliche Werke und zahlreiche recht tüchtige verschiedener Richtungen der Münchener Bildhauer jener Tage.

Dass sich auf dem Lande mehr als in der Stadt erhielt, hängt in der Hauptsache mit denselben Gründen zusammen, die wir beim 15. Jahrhundert besprachen, vor allem sind daran die grossen Um- und Neubauten des 17. und 18. Jahrhunderts schuld. Barock und Rokoko veränderten aber auch die grossen Klosterkirchen auf dem Lande wie Schäftlarn, Andechs, Tegernsee, Weyarn und Ebersberg vollständig, deshalb besitzen auch diese nur mehr äusserst wenig aus der in Rede stehenden Periode, dagegen liegt die Sache weit günstiger in den Dorfkirchen zumal bei den bescheideneren und bei den Kapellen, so dass uns wiederholt zwar nicht mehr das Kloster selbst wohl aber die kleinen Gotteshäuser seiner Umgebung von dessen Verdienst um die Plastik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts berichten.

Das überwiegende Interesse der kleineren Landkirchen für die Plastik dieser Zeit begründet aber nicht nur, dass sich ihre Ausstattung besser erhielt, dass sich in sie manches Denkmal grösserer Kirchen flüchtete, sondern namentlich auch, dass grössere Kirchen wie etwa Aufkirchen jetzt nur äusserst selten gebaut wurden, dagegen zahlreiche kleine Kirchen und Kapellen entstanden, auch ältere vielfach neue Altäre und Statuen erhielten.

In unseren Landkirchen finden sich auch noch mehrere, allerdings durchweg kleinere Altäre der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von denen einige genau datiert sind.

Im Chor der Klosterkirche zu Bernried steht ein kleiner Altar der hl. Sippe aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts,<sup>1)</sup> der also wohl zu jenen Altären gehörte, welche der 1520 gestorbene Abt Peter Streit setzen liess. Den Schrein dieses Altares umschliesst ein sehr schlichter Rahmen, dessen einfaches Gebälk ihm Renaissance-Charakter gibt. Auf dem Relief des Schreines sitzen Anna und Maria, auf einer Bank zwischen ihnen steht das Christuskind, dem Maria eine Birne reicht. Hinter Maria sehen wir ihren Gatten Joseph, hinter Anna ihre drei Männer Cleophas, Salomo und Joachim. Die sehr guten Gemälde der Innenseiten der Flügel zeigen die beiden Stifschwwestern der Maria mit ihren Gatten und Kindern, die der Aussenseiten dagegen die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte.

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 699 f. Schrein 1,44 Meter hoch, 1,19 Meter breit. Flügel 1,44 : 0,59 Meter.

Das tüchtige Relief im Schrein hat noch den Stil des 15. Jahrhunderts, den es nur etwas vereinfacht. Es scheint die Arbeit eines Künstlers zu sein, der als fertiger Meister in das 16. Jahrhundert kam, daher von diesem nur wenig berührt wurde. Die grossen Falten werden noch hart gebrochen und fallen in freiem Schwung auf dem Boden auf. Geschickt und abwechslungsreich sind die Haare behandelt, lebendig aber nicht sorgfältig durchgebildet sind die Hände, gut und mannigfaltig im Ausdruck die Köpfe, von denen jener der Maria ganz fein, besonders anziehend auch der des greisen Josephs ist.

Der Altar der Kirche von Milbertshofen bei München ist 1510 datiert. Damals erhielt die Kirche ihre heutige Gestalt und Abt Leonhard von Schäftlarn stiftete in sie diesen Hochaltar sowie drei noch vorhandene feine Reliquarien.<sup>1)</sup> Die Flügelbilder des Altares stellen St. Georg, den Titularheiligen der Kirche, und Szenen seines Martyriums dar, die fast frei gearbeitete Gruppe des Schreines den Kampf des Ritters mit dem Drachen. Der jugendliche Held sprengt über das Ungeheuer, das auf dem Rücken liegt, seinen Schwanz um die Beine des Pferdes ringelt und den Rachen aufreisst, in den Georg den wuchtigen Stoss mit der Lanze führt. Vom Himmel schweben zwei Engel herab, die Georg den Helm bringen. Im Hintergrunde rechts kniet betend die Königstochter über des Drachen Höhle, vor der ein Schädel und ein Knochen liegen, links sehen aus einem Fenster der Burg ihre Eltern dem Kampfe zu. Das hübsche Ornament, das den Schrein umrahmt, ist noch spätgotisch,<sup>2)</sup> aber die einfachen, weichen Falten, die freie Bewegung besonders bei dem Drachenkampf charakterisieren das Werk deutlich, als Arbeit des 16. Jahrhunderts.

In der Nähe von Ammerland am Starnbergersee wurde in Staudach zu Anfang des 16. Jahrhunderts die bescheidene, spätgotische Kapelle mit hübschgewölbtem Chor gebaut. Dieser Zeit gehört auch der Altar an, den gleich der Kirche Graf Franz von Pucci 1861 restaurierte.<sup>3)</sup> Die trefflichen Gemälde der Flügel und der Predella, Werke der Münchener Schule, zeigen noch wesentlich den Stil des 15. Jahrhunderts, gotisches Ornament umrahmt den Schrein; deutlich weisen dagegen auf das 16. Jahrhundert durch die einfachen Falten mit den weichen, runden Augen die Figuren im Schrein: Johannes der Täufer, Maria Magdalena und Veit, die unten im stärksten Relief in den Köpfen rund gearbeitet sind. Recht anmutig ist die hl. Magdalena mit der stattlichen Haube und den offenen Haaren, besonders ausdrucksvoll der lockenreiche Kopf des hl. Vitus. Der Naturalismus und das mehr malerische Sehen, wie sie der Münchener Schule der Beginn des 16. Jahrhunderts bringt, treten hier noch sehr bescheiden auf, was der Kunst einen einfachen natürlichen Charakter gibt und etwas Geklärtes gegenüber dem oft allzureichen, nicht selten zu harten Detail des späten 15. Jahrhunderts, dessen Anmut aber diese Figuren festhalten wie dessen liebevolle Durchbildung besonders in den reizenden Köpfen.

1510 wurde wohl das Kirchlein zu Merllach gebaut, wenigstens meldet dieses Datum ein Glasgemälde, das Kaspar Thor von Eurasburg stiftete, und dieser Zeit entspricht auch der Charakter der ganz schlichten Kirche, des hölzernen Pfeilers unter der Westempore, zweier hübscher spätgotischer Leuchterstangen, das einfach ornamentierte Chorgestühl, eine

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 788 und Tafel 112. Höhe des Schreines 1,62 Meter.

<sup>2)</sup> Abgebildet in der Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereines 1890. S. 63.

<sup>3)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 905. Die Bekrönung des Altares mit Maria und zwei Engeln ist modern. Höhe der Figuren des Schreines durchschnittlich 0,87 Meter.

kleine Pietá und vor allem der Altar.<sup>1)</sup> Das teilweise ergänzte, reiche, aber phantasielose Ornament dieses Altares ist spätgotisch, Renaissancecharakter haben nur die Angeln, in denen sich die Flügel drehen. Im Schrein stehen Jakobus, Stephanus und Sebastian, auf den Innenseiten der Flügel sind in je zwei Reliefreihen die zwölf Apostel dargestellt, die Aussenseiten der Flügel und die Predella schmücken Gemälde, die leider wie der ganze Altar gelegentlich einer sogenannten Restauration gründlich angestrichen wurden.

Der Merlbacher Altar ist nicht bedeutend aber beachtenswert, weil er als Ganzes erhalten für den Stil der Schnitzkunst seiner Zeit allerdings mehr für deren Schwächen als Vorzüge charakteristisch ist. Das Streben nach kräftigerer Wirkung führt zu derberer Behandlung der Falten, die zugleich aus Mangel an Naturstudium recht maniert sind, die einst so reizende feine Durchführung der Haare wird ein leeres Kunststück, die Figuren des Schreines, von denen Stephanus noch der beste ist, sind wie die Apostel auf den Flügeln derb charakteristisch, aber ohne jeden tieferen Gehalt. Man sieht, wie gewandt, ja oft routiniert durch den tüchtigen Durchschnitt der Schule damals auch ein mittelmässiger Münchener Schnitzer arbeitete. Wir staunen, wie viel er konnte, aber doch fesselt er nicht so, wie etwa die bescheidene Apostelfolge vom Ende des 15. Jahrhunderts im nahen Haarkirchen, deren befangener Meister weniger konnte, aber mehr fühlte.

Einfacher im Stil und nicht ohne Empfinden ist an der Südseite in der Merlbacher Kirche die kleine Pietá. Gleicher Zeit und Richtung gehören auf dem Altar in Haarkirchen Petrus und Paulus an.<sup>2)</sup> Die neue Richtung tritt bei diesen massvoller als bei dem Merlbacher Altar auf und zumal der gut durchgebildete Petrus lässt doch etwas mehr Gefühl, wenn auch keinen tiefen geistigen Gehalt erkennen.

Die Kirche von Kreuzpullach besitzt einen jetzt auseinandergelegten Altar von 1513.<sup>3)</sup> Die Gemälde der Flügel zeigen Bilder aus der Passion und Kreuzfindung, in dem Schrein befand sich eine Kreuzigungsgruppe, bei der zwei Engel Christi Blut auffangen und Maria und Johannes unter dem Kreuze stehen. Diese Skulpturen sind, wenn auch nicht bedeutend, schon wegen des Datums 1513 interessant, sie sind bezeichnend für das Streben, durch stärker bewegte, tief ausgeholte, runde Falten schlagend zu wirken, wozu die stärkere Bewegung des Johannes stimmt und bei Christus das einseitige Betonen des Todeskampfes. Eine tüchtige lebensgrosse Kreuzigungsgruppe dieses Stils befindet sich in einer Feldkapelle in Schäftlarn.<sup>4)</sup>

1517 datiert ist ein kleiner Altar mit gemalten Flügeln und einem unbedeutenden Flachrelief der Dreifaltigkeit im Schrein in der Kirche zu Reichertshausen.<sup>5)</sup> Weit interessanter ist der Altar der Schlosskapelle in Reichersbeuern bei Tölz, der wohl gleichfalls dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angehört.<sup>6)</sup> Schloss Reichersbeuern wurde wahrscheinlich von Veit und Jakob Tänzl von Tratzberg zwischen 1514 und 1519 erbaut, die zu Anfang des Jahrhunderts den hübschen Neubau von Schloss Tratzberg in Tirol<sup>7)</sup> ausführen liessen. Möglich wäre es daher, dass der Altar von einem der Künstler herrührte, welche die Tänzler in Tratzberg beschäftigten, über die uns zunächst aber noch jede Nach-

<sup>1)</sup> Ebenda. S. 890 f. Höhe der Figur im Schrein 1,1 und 1,05 Meter. K. Graf von Rambaldi: Geschichte der Pfarrei Aufkirchen am Würmsee. Starnberg 1900.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 875. Höhe der Figur 1 Meter. <sup>3)</sup> Ebenda. S. 885. Christus 1 Meter hoch.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 902. <sup>5)</sup> Ebenda. S. 899. <sup>6)</sup> Ebenda. S. 671.

<sup>7)</sup> B. Riehl: Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig 1898. S. 14 ff.

richt fehlt. Ausnahmsweise verlässt dieser Altar die mittelalterliche Anlage, denn über dem halblebensgrossen hl. Martin zu Pferde, der seinen Mantel teilt, wölbt sich ein von vier grotesken Säulen getragener Baldachin. Die beiden vorderen Säulen stehen frei, während das rückwärtige Paar in starkem Relief ausgeführt ist. Auf den Kapitälern der vorderen Säulen steht je ein Engel und hält die Frucht und Blumenguirlande, welche beide Säulen verbindet. Den oberen Abschluss des Altares bildet ein Rundgiebel, in dem in den Wolken Gott Vater zwischen Engeln erscheint. An der Predella des Altares ist ein Flachrelief angebracht, auf welchem zwei Engel das Schweisstuch der hl. Veronika halten.

Dagegen behält der treffliche laut Inschrift 1517—1520 gefertigte Altar der Schlosskapelle zu Unterölkofen ganz die mittelalterliche Gestalt des deutschen Altares bei.<sup>1)</sup> Der Altar entstand für diese Schlosskapelle, weil sich an der Predella die Wappen des Hildebrand von Kitscher, der Ölkofen 1516 erwarb, und seiner Gattin Barbara von Stadion befinden. Charakter der Schnitzwerke und Gemälde deuten auf München als Ursprungsort.

Das Profil der Predella, die Form der Flügel, die gedrehten Pfosten, in denen sich die Flügel bewegen, sind noch gotisch, ebenso das zierliche, hübsch stilisierte, geschnitzte Ornament des Schreines und der Innenseiten der Flügel, während das gemalte Ornament an der Predella und den Aussenseiten der Flügel der Renaissance angehört. Es ist jedoch nicht zulässig, deshalb ein verschiedenes Verhältnis von Schnitzer und Maler zur Renaissance anzunehmen, da die gemalten und geschnitzten Figuren so übereinstimmen, dass sich Maler und Bildhauer vollständig aufeinander eingearbeitet haben müssen, so fern es nicht ein und dieselbe Person war.

Im Schrein dieses Altares stehen Erasmus, Maria und Georg, gut verstandene, durch massvolle Bewegung geschickt belebte Figuren. Durch die leise Drehung des Erasmus und Georg gegen Maria schliesst sich die Gruppe trefflich zusammen. Erasmus, der in der Rechten den Bischofsstab, in der Linken die Winde mit den Eingeweiden hält, schlägt die Augen zu Maria auf, während Georg, der auf den überwundenen Drachen tritt, stolz vor sich hinsieht, den Fuss der Lanze, die er in der Linken hält, in den Rachen des Untieres stellend. Massvoll wie in den Bewegungen ist der Künstler auch im Gewand. Trotz der weichen, runden Falten, dem geknäulten Detail ist es einfach, frei von den damals üblichen Übertreibungen und im ganzen wohl motiviert. Die weiche, breite Bildung des Kopfes der schlicht anmutigen Maria kontrastiert sehr charakteristisch mit den feingeschnittenen Formen des 15. Jahrhunderts. Frisch und lebendig ist das Christuskind, wirklich stimmungsvoll der Kopf des Erasmus, originell die Charakteristik Georgs als eines kaum dem Knabenalter entwachsenen Jünglings mit vollem, frischem Gesicht, so recht ein Bild der Gesundheit, blickt er stolz auf seinen Sieg in die Welt, wobei ein energischer, ja leicht trotziger Zug dem jungen Helden trefflich steht.

Im Vorzeichen der Kirche zu Westenhofen bei Schliersee findet sich ein kleines 1540 datiertes Altärchen, in dessen Schrein die Vollfiguren des Gekreuzigten, von Johannes und Maria stehen.<sup>2)</sup> Das Altärchen stammt von demselben Meister, der 1541 den Nikolausaltar in Schliersee veränderte.<sup>3)</sup> Die Gruppe des Westenhofener Altärchens ist eine schwache Arbeit des manierierten Stiles der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Den Schrein schliessen Pilaster

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1401 und Tafel 202.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 1522. Höhe der Figuren 0,61, 0,50, 0,48 Meter.

<sup>3)</sup> Siehe oben S. 431.

ein, die ein kräftiges Gesims tragen, auf dem ein einfacher Rundgiebel ruht. Diese Renaissance-Dekoration wird im Grunde des Schreines wiederholt. Das freigeschnitzte Ornament des inneren Rahmens des Schreines dagegen ist durch seine recht elegant behandelten spätgotischen Formen ein feiner Nachklang mittelalterlicher Kunst.

Auffallend zähe hält an den alten Traditionen fest der treffliche Altar von 1546 in der wahrscheinlich kurz vorher erbauten Kirche auf dem Jasberg in der Nähe von Holzkirchen.<sup>1)</sup> Den Altar umrahmt spätgotisches Ornament, das oben von der Restauration im Jahre 1857 stammt. Die gemalten Flügel stellen innen die Geschichte des hl. Quirinus, aussen Quirinus und Augustinus dar, die Statuen im Schrein die Heiligen: Katharina, König Quirinus und Augustinus. Der massvolle Stil dieser Figuren weist auf die Richtung des Altares in Unterölkofen. Die Falten sind bei dem Jasberger Altar sehr einfach, nur wenig geknäult, einzelne Motive des Gewandes, wie das rechte Mantelende des Quirinus, ebenso die Haarbehandlung bei Katharina und Quirinus, erinnern sogar noch deutlich an die Kunst des 15. Jahrhunderts. Recht anmutig ist Katharina; Augustinus scheint innerlich erregt durch den Blick nach oben, den leise geöffneten Mund und die leicht bewegte Stellung; einfach ernst ist König Quirinus charakterisiert.

Die Altäre der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigen in den Grundzügen wieder den Gang der Münchener Plastik jener Periode, den wir schon in der Frauenkirche beobachteten, breit schildern diesen dagegen die sehr zahlreichen Einzelfiguren der Landkirchen. Das Studium dieser allenthalben zerstreuten Schnitzwerke aber lohnt sich nicht nur dadurch, dass sie das durch die Altäre flüchtig angedeutete Bild ausführen, dass sie zeigen, wie Münchener Kunst allenthalben bis zur abgelegensten, kleinsten Kapelle auf das Land vordringt, damit künstlerische Anregung hinausträgt, sondern vor allem dadurch, dass sich gerade unter diesen Figuren vortreffliche Werke besonders in sehr bescheidenen Landkirchen erhielten, die wichtige Zeugen des hohen Könnens und feinen Gefühles dieser Periode der Münchener Kunst sind. Um ihr gerecht zu werden, darf man nicht übersehen, dass manche tüchtige Arbeit derselben wegen ihres innigen Zusammenhanges mit dem 15. Jahrhundert wie etwa die Spätwerke Grassers schon oben<sup>2)</sup> besprochen wurde, wo wir auch besonders bei den Skulpturen in Unterbrunn<sup>3)</sup> und Oberdarching<sup>4)</sup> oder bei Hasselbach<sup>5)</sup> und Traxl<sup>6)</sup> schon auf den allmählichen Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert hinwiesen.

Die Stetigkeit dieses Überganges wurde ja wiederholt betont und begründet, sie ist natürlich auch schuld, dass man bei manchen Werken zweifelt, ob sie in das Ende des 15. oder in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen sind, wie ja auch meine Angaben hierüber in dieser Abhandlung einige, jedoch nicht wesentliche Differenzen gegenüber jenen bei der Aufnahme der Kunstdenkmale Bayerns (1887) zeigen. Diese Änderungen aber wurden meist dadurch veranlasst, dass mir das einheitliche Studium der ganzen Schule für vorliegende Arbeit einen neuen Überblick über dieselbe und einen tieferen Einblick in sie, in ihr individuelles Leben gewährte, mir erst ganz die Bedeutung des 15. Jahrhunderts für dieselbe und zwar schon seit den achtziger Jahren klar machte und mich schliesslich trotz aller Übergänge, die übrigens für das Endurteil über beide Perioden nur geringes Gewicht

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 878. Durchschnittshöhe der Figur 1 Meter. <sup>2)</sup> S. 407 f.

<sup>3)</sup> S. 428.

<sup>4)</sup> S. 431.

<sup>5)</sup> S. 435 f.

<sup>6)</sup> S. 436 f.

besitzen, zu der Überzeugung führte, dass die massgebende Wendung für die Münchener Plastik in der Hauptsache tatsächlich mit der Jahrhundertwende zusammenfällt.

Für den innigen Zusammenhang der Plastik des frühen 16. Jahrhunderts mit jener des 15., andererseits aber auch für die Tatsache, wie sich um 1500 rasch der bestimmte Gegensatz herauszubilden beginnt, bieten in der näheren Umgebung Münchens einige Figuren in Steinkirchen<sup>1)</sup> bei Planegg ein hübsches Beispiel. Auf dem nördlichen Seitenaltar dieser Kirche stehen nämlich Ursula und Katharina, gute Arbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts bezeichnend für dessen feinen, scharf detaillierenden, andererseits aber gerade im Gewande auch wieder so anmutig flüssigen Stil, gleicher Richtung gehört auch die Maria des Hochaltars an. Nikolaus und Magnus auf dem südlichen Seitenaltar dagegen geben sich durch die breitere, rundere Behandlung sofort als Werke des 16. Jahrhunderts zu erkennen, obgleich der sehr bestimmt durchgeführte, charakteristische Kopf des hl. Nikolaus und manche Einzelheiten besonders der unteren Gewandpartien noch sehr stark an die Weise des 15. Jahrhunderts erinnern.

Das ganz gute Epitaphrelief aus Solenhoferstein für Maria Lung († 1585) deutet in derselben Kirche an, wie sich das Malerische in der Plastik des 16. Jahrhunderts konsequent weiterbildet, während der Grabstein mit dem tüchtigen, fast lebensgrossen Bildnis Hans Lungs († 1604) auf das Fortleben der alten Traditionen bis in die neue Blüte der Münchener Kunst im 17. Jahrhundert hinweist.

In dem benachbarten Krailing<sup>2)</sup> treten dagegen durch die Maria vom Ende des 15. Jahrhunderts in dem sehr hübschen Rokokoaltar und eine Maria aus der ersten Hälfte des 16. an der Südwand der Kirche die wesentlichen Gegensätze klar zutage, die sich ziemlich rasch zwischen der Kunst des schliessenden 15. und der ersten Hälfte des 16. herausbilden, welche letztere hier allerdings recht manieristisch versteift ist.

Den Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert sowie die Eigenart des letzteren mögen noch ein paar Figuren der Frühzeit des letzteren charakterisieren. Ein interessantes Beispiel des Überganges ist die fast lebensgrosse Maria auf dem nördlichen Seitenaltar der Kirche von Dressling in der Nähe von Seefeld. Mit der Rechten hält die Mutter das nackte Kindchen auf ihrem Schooss, mit der Linken eine Traube. Die Falten sind zwar schon etwas malerisch gebauscht, zeigen aber doch deutlich das Fortleben grosszügiger Motive des 15. Jahrhunderts, dem wir ja zahlreiche bedeutende Marien verdanken, wie hier in der Nachbarschaft die auf dem Hochaltar der Andechser Klosterkirche. Ein weiteres hübsches Beispiel starken Nachklingens des 15. an einer vorzüglichen Figur aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts bietet der hl. Nikolaus in Peiss.<sup>3)</sup>

Die Dreifaltigkeitsgruppe in Solln,<sup>4)</sup> die im ersten oder Beginn des zweiten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts entstand, dessen Stil hier einfach, jedoch vollkommen ausgebildet ist, erscheint für diesen recht bezeichnend, zumal wenn man sich vor ihr an Darstellungen des gleichen Gegenstandes vom Ende des 15. Jahrhunderts erinnert wie die hübsche Gruppe von Neufahrn bei Wangen.<sup>5)</sup> Sehr charakteristisch ist der Akt Christi, der engeren Anschluss an die Natur besonders deutlich bei den Armmuskeln erkennen lässt, während man am Brustkorb trotz der weicheren Formgebung deutlich genug sieht,

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 819 f.

2) Ebenda. S. 884.

3) Ebenda. S. 800.

4) Ebenda. S. 819. 1,01 Meter hoch.

5) Siehe S. 427 f.

dass diesem Naturstudium die rechte Konsequenz fehlt. Der Ausdruck der durch ihr Profil noch an das 15. Jahrhundert erinnernden Köpfe strebt zwar nach Empfindung, aber weder bei dem erschütterten, greisen Gott Vater noch bei Christus, bei dem zu ausschliesslich die überstandene Qual betont ist, wird das Problem wirklich tief gegriffen.

Geklärt und noch frei von dem bald auftretenden Manierismus ist der Stil des frühen 16. Jahrhunderts bei der Anna selbdritt in Staucharting.<sup>1)</sup> Die Rokokokapelle, welche dieses Kleinod der Münchener Renaissanceplastik verwahrt, steht heute, da der Ort, zu dem sie einst gehörte, verschwunden ist, mitten im Walde etwa eine halbe Stunde von Sauerlach. Die prächtige Gruppe steht in einem Altar aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Das schwierige Problem der Anna selbdritt, nämlich die Mutter Anna darzustellen und als solche durch die Beigabe von Maria und dem Christuskind zu charakterisieren,<sup>2)</sup> ist hier besonders liebenswürdig und weit glücklicher gelöst als auf Leonardos berühmtem Gemälde. Anna mit dem ernstesten Ausdruck der sorgenden Mutter umfasst mit der Rechten das kleine heitere Enkelchen, das beide Hände der Maria entgegenstreckt, die links neben Anna steht als die heranblühende, jungfräuliche Tochter, welche die Mutter mit der Linken liebend an sich zieht. Der Stil ist einfach und zülig, frei und echt plastisch, die Gruppe zeigt feines Naturverständnis und Annas Kopf ist wirklich schön und bedeutend.

Eine verwandte Auffassung der Mutter Anna bietet etwa gleichzeitig ein gutes Relief in Engelschalking.<sup>3)</sup> Auf dem rechten Schoss der lebendig aufgefassten Anna steht das nackte Kind und schreitet auf die wieder als Mädchen dargestellte Maria zu. Häufiger sitzen Anna und die erwachsene Maria auf einer Bank, zwischen ihnen steht oder sitzt dann meist auf einem Kissen das Kind. Dieser Darstellung, die jedoch im einzelnen wieder allerlei Variationen zulässt, begegneten wir bereits in dem guten Relief aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in Traxl,<sup>4)</sup> ein weiteres Beispiel gleicher Zeit findet sich in der Nähe Münchens in Unterbiberg,<sup>5)</sup> wo jede der Frauen eine Hand dem Kinde reicht, in der anderen eine Traube beziehungsweise eine Birne hält.

Von demselben Meister wie die Anna selbdritt in Staucharting stammen höchstwahrscheinlich die drei Figuren des nördlichen Seitenaltares der Kirche zu Deutenhausen,<sup>6)</sup> die wir schon wegen ihrer interessanten Skulpturen aus dem 15. Jahrhundert besuchten. Die Heiligen auf dem nördlichen Seitenaltar in Deutenhausen, Johannes, Magdalena und Paulus, in der reichen kleidsamen Tracht vom Beginn des 16. Jahrhunderts sind das Beste aus dieser Zeit im Dachauer Bezirk, sie haben denselben klaren, einfachen und doch plastisch wirkungsvollen Stil, dieselbe schlichte und doch feine Naturbeobachtung wie die Anna selbdritt in Staucharting. Die Figuren stehen ruhig, sind aber doch lebendig erfasst, die Köpfe sind fein durchgebildet, tiefer bewegt ist der zum Himmel aufblickende Johannes, sehr anmutig Magdalena mit ihrem weichen aber doch charaktervollen Gesichtchen.

Die Kirche zu Siegertsbrunn südöstlich von München an der Strasse nach Aibling erhielt im späteren 17. Jahrhundert neue Altäre wohl 1681, welches Datum die dem Stil nach gleichzeitige Kanzel trägt. In den oberen Abschluss der beiden Seitenaltäre wurden pietätvoll Reliefe mit fast rund gearbeiteten Figuren gefügt in den des nördlichen Altares

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 904. 0,77 Meter hoch.

<sup>2)</sup> Siehe hierüber: H. Riegel: Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Dresden 1898. S. 109 ff.

<sup>3)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 773. <sup>4)</sup> Siehe oben S. 437. <sup>5)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 822.

<sup>6)</sup> Ebenda. S. 286 und Tafel 35. 0,76 Meter hoch.

eine hl. Barbara, in den des südlichen ein Martyrium des hl. Achatius hervorragende Münchener Arbeiten, die wohl aus der Kirche stammen, die vor der jetzigen an diesem Platze stand.<sup>1)</sup>

Die etwa dreiviertel lebensgrosse, sitzende hl. Barbara hält in der Rechten den Kelch, in der Linken das Schwert, rechts neben ihr steht der Turm, zu ihren Füßen liegt ihr heidnischer Vater. Die schöne reiche Drapierung ist trotz feiner Details grosszügig und sehr plastisch, das Ganze adelt wirklicher Schönheitssinn. Ungefähr gleiche Entstehungszeit, dieselbe Schule und ähnliche Richtung begründen eine gewisse Verwandtschaft zwischen dieser Katharina und den Figuren, die wir um die Anna selbdritt in Staucharting gruppierten, jedoch haben wir hier infolge kleinerer Stildifferenzen wohl einen anderen Künstler.

Auf dem Martyrium des hl. Achatius steht im Vordergrund rechts Kaiser Decius mit Turban und Szepter, links Statthalter Martinian mit vier Räten, welche ergriffen werden durch die Qualen des im Vordergrund auf dem Boden liegenden Bischofs, dem ein Scherge ein Auge ausbohrt. Im Hintergrund zwingen zwei Krieger mit Schwert und Spiess zehn nur mit Schamtüchern bekleidete Männer sich über Felsen herab in Dornen zu stürzen.

Das treffliche Relief stammt wohl von demselben Meister, sicher aus gleicher Zeit, wie die hl. Barbara. Der Künstler ist im Akt gewandt, dagegen gelingt ihm tieferes Empfinden weniger, wobei man allerdings nicht vergessen darf, wie stark das Werk gerade hierin durch die moderne Bemalung geschädigt wurde. Der Henkersknecht, der des Bischofs Auge ausbohrt, ist einfach roh, recht lebendig wenigstens sind die beiden Krieger und die schreiend in die Tiefe springenden Männer, am interessantesten im Ausdruck ist der schmerzlich bewegt zum Himmel aufblickende Begleiter des Statthalters.

In dem nahen Brunenthal wurden bei dem um 1700 errichteten Hochaltar ebenfalls alte Figuren verwendet.<sup>2)</sup> Dieselben sind nicht sehr bedeutend, wurden auch besonders die weiblichen beim Einsetzen in diesen Altar stark überarbeitet, aber sie zeigen gut den Gegensatz der entwickelteren, wirkungsvolleren, hier schon etwas manierten Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, zu der in solch bescheidenen Werken noch ängstlichen und befangenen, in guten Arbeiten dagegen so feinen Art des 15. Der etwas steife hl. Nikolaus, Katharina und Margaretha stammen nämlich noch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, Dionys und Emmeram dagegen mit den vollen, fleischigeren Gesichtern, dem geöffneten Mund und mit den gebauschten Falten vertreten den krausen malerischen Stil um 1520. Gute Beispiele des virtuosen Stiles um 1520, den wir ja bei Georg, Rasso und Christoph in der Münchener Frauenkirche näher besprachen,<sup>3)</sup> sind auch Johannes der Täufer und der Evangelist im Hochaltar aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts in Taufkirchen,<sup>4)</sup> gleicher Zeit gehören daselbst die Maria auf dem nördlichen Seitenaltar an und in dem benachbarten Unterhaching<sup>5)</sup> die tüchtigen Figuren von Katharina und Barbara.

Weiter auf einzelne Werke dieser Zeit in der nächsten Umgebung Münchens einzugehen, ist nicht nötig, da sie neue Gesichtspunkte für die Beurteilung der Schule nicht bieten. Erwähnt muss nur werden, dass z. B. die Kirchen von Riem,<sup>6)</sup> Salmdorf,<sup>7)</sup> Unterschleissheim,<sup>8)</sup> Grünwald,<sup>9)</sup> Johanneskirchen,<sup>10)</sup> die Sakristei von Oberföhring<sup>11)</sup> noch

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 818.

2) Ebenda. S. 772.

3) Siehe oben S. 451 f.

4) Kunstdenkmale Bayerns. S. 820.

5) Ebenda. S. 823.

6) Ebenda. S. 808.

7) Ebenda. S. 809.

8) Ebenda. S. 825.

9) Ebenda. S. 779.

10) Ebenda. S. 783.

11) Ebenda. S. 798.

manches schätzbare Werk der Zeit besitzen, dass sich gute Arbeiten aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts etwa noch in Perlach<sup>1)</sup> in der Maria und Anna finden, woselbst St. Kolumann mit fein durchgebildetem Kopf sogar ein treffliches Werk der Zeit ist. Der Reichtum dieser Kirchen selbst heute noch, nachdem soviel zugrund ging, ist jedenfalls das glänzendste Zeugnis für die frische und tüchtige Produktion der Münchener Schule der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die Kunstgeschichte des Klosters Ebersberg hat ihren Schwerpunkt im Ende des 15. Jahrhunderts, wovon besonders anschaulich die Landkirchen seiner Umgebung erzählen. In diesen berichten auch zahlreiche Arbeiten vom Beginn des 16. Jahrhunderts, dass die alten kunstfördernden Traditionen im Kloster noch hoch gehalten wurden, in dem ja damals das Stiftergrab aufgestellt wurde, das aber selbst keine Schnitzwerke jener Zeit mehr besitzt. Die Hauptblüte im 15., eine reiche Nachblüte im 16. Jahrhundert erklären, dass für das letztere hier besonders dessen erstes Jahrzehnt wichtig ist. Wie interessant durch diese Verhältnisse uns hier zwar nicht in selbständiger Entwicklung, wohl aber als Ableger der Münchener Kunst der Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert entgegentritt, wurde schon oben<sup>2)</sup> bei Hasselbach mit seinen Skulpturen vom Ende des 15. und bei der Anna selbdritt aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts in Traxl ausgeführt.<sup>3)</sup>

Ein Hauptverdienst des 16. Jahrhunderts lag auch in der Ebersberger Gegend darin, dass die Kunst noch breiter ins Land getragen wurde, dass man namentlich auch für die vorher weniger bedachten Kirchen Sorge trug. Dadurch wurden nach Ablauf etwa des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts in weitem Umkreis um das Kloster all die vielen Kirchen, deren Türme diese hübsche Landschaft beleben, mit guten Schnitzwerken ausgestattet, wovon sich natürlich nur Fragmente erhielten.

Den ursprünglichen Reichtum solcher Landkirchen veranschaulicht die zu Weiterskirchen.<sup>4)</sup> Dieselbe wurde zwar erst 1642 gebaut und aus dieser Zeit stammen auch die drei Altäre. Zum Schmuck derselben wurden aber Figuren einer älteren Kirche verwendet, wahrscheinlich jener, an deren Stelle der Neubau von 1642 trat, dieser ist im ganzen gut erhalten, nur etwas beeinträchtigt durch eine Restauration von 1850.

Die Altäre von 1642 sind, wie es die Zeit mit sich brachte, schwer und massig, zuweilen auch etwas derb im Detail, in ihrer klaren architektonischen Anlage und Durchbildung aber schätzenswerte Beispiele für diese Zeit, die damals gefertigten Figuren sind so tüchtig, dass wir an der Fähigkeit jener Bildhauer an Stelle der alten neue Statuen zu setzen nicht zweifeln können. Der Grund, warum man jene herübernahm, war also wohl die Pietät, welche die früheren Altarfiguren nicht dem Untergang preisgeben wollte, wahrscheinlich auch gerechte Würdigung der alten, feineren Kunst, wie wir das im 17. Jahrhundert nicht selten z. B. in Agatharied, Mallertshofen, Siegertsbrunn und Unterbrunn trafen.

Abgesehen von einer tüchtigen Pietá aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts stammen die offenbar zusammengehörigen, von einem Meister gearbeiteten Figuren in Weiterskirchen aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, noch stark am Stil des 15. festhaltend, sind sie für die Jahrhundertwende bezeichnend. Auf dem Hochaltar stehen St. Sigismund in fürstlicher Tracht, der hl. Stephanus, der mit der Linken das Gewand schürzt, in dem die Steine liegen,

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 801.    <sup>2)</sup> S. 435.    <sup>3)</sup> S. 437.

<sup>4)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1403. Dasselbst auch Abbildung des Hochaltars.

Maria mit dem Kinde, der Ritter St. Florian und die anmutig bewegte Magdalena. Der nördliche Seitenaltar enthält eine sitzende Anna selbdritt, die auf dem linken Schoss Maria, auf dem rechten das Kind hält und an der besonders die Hauptfigur anspricht. Auch der an der Südwand in der Kirche aufgestellte Pilger St. Jakobus gehört zu diesen Figuren.

Die künstlerische Einwirkung Ebersbergs auf seine Umgebung im Beginn des 16. Jahrhunderts, die dann wegen des Rückganges des Klosters aufhört, mögen noch einige Beispiele kurz andeuten. Besonders reich ist die Ausbeute in der nächsten Umgebung des Klosters und des benachbarten Marktes Grafing.

Südlich von Grafing in Eisendorf<sup>1)</sup> ist eine hübsche Anna selbdritt aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, die auf dem rechten Schoss das Christuskind hält, während an ihrer Seite die betende Maria steht. Nicht weit südlich von Eisendorf liegt Loitersdorf<sup>2)</sup> mit einer trefflichen Maria aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf dem Hochaltar und den schwächeren Figuren Johannes des Evangelisten und Andreas. Gute Marien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich auch in Mailetskirchen<sup>3)</sup> und in Münster bei Frauenreit,<sup>4)</sup> woselbst schwächere Arbeiten der Zeit Paulus und Johannes sind.

In Tegernau<sup>5)</sup> südöstlich von Grafing steht auf dem rechten Seitenaltar ein hübsches Relief mit Georgs Drachenkampf, das aus dem nahen Schlosse Eichbichel stammt. Das stark herausgearbeitete Relief, eine tüchtige Arbeit des geklärten Stiles des frühen 16. Jahrhunderts, zeigt gegenüber etwa gleichwertigen Arbeiten des 15. Jahrhunderts manche Fortschritte, ist aber auch bezeichnend dafür, dass sich hier ein eigentlich neues Erfassen der Natur keineswegs herausbildet. Keck ist, wie ja auch oft im Mittelalter, der grosse Drache sowie dessen grinsendes Junge. Das linkshin schreitende Pferd, um dessen Beine der Drache seinen langen Schweif schlingt, lässt den Versuch nach besserer Durchbildung erkennen, ist aber doch steif und un gelenk, wie auch die Bewegung Georgs, der den Drachen mit der Lanze erlegt. Nett ist im Hintergrunde rechts das Schloss auf dem Felsen, aus dem die klagenden Eltern dem Kampfe zusehen und links die jammernde Jungfrau.

In nächster Nähe von Ebersberg sind in Engelmeneing<sup>6)</sup> die beiden Johannes als Holzfiguren des 16. Jahrhunderts zu erwähnen, ferner östlich von Grafing in Haging<sup>7)</sup> zwei gute Figuren aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts St. Leonhard und St. Nikolaus, ein tüchtiges Relief dieser Zeit ist die Beweinung des Leichnams Christi in Holzen bei Assling.<sup>8)</sup> Um 1520 ist ein hübscher hl. Kastulus über der Kirchentür von Pullenhofen<sup>9)</sup> südwestlich von Grafing zu setzen und eine Kreuzigungsgruppe dieser Zeit findet sich in der Kirche zu Haslach<sup>10)</sup> bei Glon.

Die bedeutendsten Skulpturen dieser Gegend aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind drei fast lebensgrosse Statuen in der Kirche zu Lampferding.<sup>11)</sup> Sie stammen wohl von einem grossen spätgotischen Altar über den und seinen Meister aber jede Kunde fehlt. Diese Statuen der Maria mit dem Kinde, der hl. Katharina und Anna selbdritt wurden durch Restaurationen im 17. und 19. Jahrhundert stark beschädigt, weitaus am besten erhalten ist Anna selbdritt. Die Mutter Anna trägt links das Christuskind, das sich mit der Rechten an der linken Sohle kratzt, rechts hält sie die kleine Maria, die im Gebetbuch liest. Anna hat

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1358.      <sup>2)</sup> Ebenda. S. 1376 f.      <sup>3)</sup> Ebenda. S. 1377.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 1378.      <sup>5)</sup> Ebenda. S. 1393.      <sup>6)</sup> Ebenda. S. 1359.      <sup>7)</sup> Ebenda. S. 1366.

<sup>8)</sup> Ebenda. S. 1372.      <sup>9)</sup> Ebenda. S. 1384.      <sup>10)</sup> Ebenda. S. 1369.

<sup>11)</sup> Ebenda. S. 1374 f. Abbildung der Anna Tafel 200.

noch ganz das schlichte, eigenartig treuherzige, naive Wesen unserer mittelalterlichen Kunst. In der Behandlung der Köpfe hat sich die neue Richtung bereits geklärt, namentlich in dem vollen Gesicht der lebenswürdigen Anna, dagegen ist der Faltenwurf noch ein eigenes Gemisch vom 15. und 16. Jahrhundert. Von jenem sind neben manchem oft recht kleinteiligen, scharf gebrochenem Detail einzelne grössere Motive beibehalten, deren Zug aber stets unterbrochen wird und daneben strebt der Künstler unverkennbar nach malerischer Wirkung, tiefen geknäulten Falten.

Gegenüber der etwa gleichzeitigen Stauchartinger Anna selbdritt, die den Stil des 16. Jahrhunderts abgeklärt zeigt, sehen wir hier das Ringen nach demselben. Der Vergleich beider Figuren ist aber nicht nur wegen der Stilunterschiede interessant, die zeigen, wie verschieden gleichzeitige Künstler schon dadurch arbeiten, weil der eine noch stark mit der älteren Kunst zusammenhängt, während der andere die neue Richtung konsequent erfasst, sondern er ist noch interessanter durch die wesentlich verschiedene Auffassung der Mutter Anna. Die Anna selbdritt in Staucharting ist die treue, zartsorgende Mutter in ihrem stillen seelenvollen Innenleben, dabei eine entschieden bedeutende Frau, die Anna selbdritt in Lampferding dagegen eine frische junge Mutter glücklich und stolz durch ihre Kinder; Maria ist dort das heranreifende Mädchen, hier das sinnende Kind.

Solche Gegensätze offenbaren den feinsten Reiz dieser Kunst, ihr persönliches Empfinden. Noch klarer wird dies, wenn man mit den ebengenannten weitere der zahlreichen Darstellungen der Anna selbdritt vergleicht, deren individuelle Züge ich da und dort leise andeutete. Gerade ein so schlichtes Thema wie die Mutter Anna kann von dem reichen Seelenleben der deutschen Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts erzählen, wenn wir beobachten, wie jeder anders die Schönheit der Frau erfasst, anders kündigt von dem Glück, der Liebe und den Sorgen der Mutter, von dem zarten herankeimenden Mädchen und dem heiteren Kind.

Kirchen und Kapellen der kleineren Ortschaften, Weiler und Einzelhöfe der stillen Gegend östlich des rechten Isarufers, die im Osten der Hofoldingen und Sauerlacher Forst begrenzen, zeigen durch treffliche Kunstwerke besonders der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch deutlich, wie einst durch sie die Münchener Kunst aufs Land kam. Bei Holzkirchen und besonders bei Wolfratshausen werden die Dörfer wieder zahlreicher und bedeutender und es ist nicht unmöglich, dass diese beiden Märkte, Wolfratshausen vielleicht in Verbindung mit Schäftlarn, auch einen kleinen Beitrag zur Kunst in den Kirchen der Nachbarschaft lieferten, obgleich sie selbst auch aus dieser Zeit fast nichts bis zur Gegenwart bewahrten. Der eigentliche Ausgangspunkt der Kunst dieser ganzen Gegend aber ist unzweifelhaft München, was man heute noch besonders schön beobachten kann, wenn man den Weg zu ihr längs des Hachinger Baches nimmt.

Ramersdorf, Perlach, Unterbiberg, Unterhaching, Taufkirchen und Oberhaching gehören auf diesem Wege noch zur nächsten Umgebung Münchens und sind für dessen Kunst besonders durch ihre Holzplastik äusserst wichtig, Ramersdorf für das Ende des 15. Jahrhunderts, die anderen für die erste Hälfte des 16., Unterbiberg für beide Perioden.

Bis hierher sind wir noch im Bereich der Frauentürme, dann aber ändert sich das Bild mit dem Weg durch einen grossen Forst, durch den wir zu dem vom Wald umschlossenen Kreuzpullach kommen.

Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts erbaute, trefflich erhaltene Kreuzpullacher Kirche<sup>1)</sup> ist aber doch noch eine Münchener Arbeit, nach Jahreszahl und Monogramm führte ihre wirkungsvollen Stuckaturen und flüchtigen Gemälde 1710 Johann Georg Bader aus, von dem auch die verwandten Stuckaturen der Münchener Dreifaltigkeitskirche herrühren. Ebenso ist der schon erwähnte Altar mit der Kreuzigungsgruppe von 1513 so wenig hier in dem stillen Walddorfe entstanden, wie die feine Gruppe der Anna selbdritt in Staucharting, das eine kleine Stunde östlich im Deisenhofener Forst liegt. In nächster Nähe von Kreuzpullach findet sich eine Maria aus der Mitte des 16. Jahrhunderts auf dem Hauptaltare in Oberbiberg.<sup>2)</sup>

Südlich von Kreuzpullach erzählt die kleine Kirche von Holzhausen (bei Grossdingharting)<sup>3)</sup> aus drei Jahrhunderten der Münchener Kunstgeschichte, dadurch dass sie gute alte Kunst bewahrte, die in reicheren Kirchen so oft zerstört wurde. An die feine Blüte der Münchener Plastik zu Ende des 15. Jahrhunderts erinnert eine Maria an der Nordwand im Schiffe, sie hält in der Rechten einen Apfel, in der Linken das Kind, das seinen Arm um ihren Nacken schlingt. Die Maria Magdalena des linken Nebenaltares mit ihrem aufgelösten Haar, in der Linken den Salbtopf, in der Rechten dessen Deckel haltend, ist eine vorzügliche Arbeit des 16. Jahrhunderts, dem auch der Bischof Blasius angehört. Die tüchtigen Seitenaltäre und der Hochaltar stammen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aus der sich als Zeugen der damals sehr regen Münchener Kunst eine Reihe guter Dekorationsstücke namentlich Altäre in dieser Gegend erhielten.

So gehört gleich der Altar der Kapelle des benachbarten Weilers Eulenschwang<sup>4)</sup> wieder dem 17. Jahrhundert an. Auf diesem stand bis vor kurzem ein Relief der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Georgs Drachenkampf. Georg holt mit dem Schwerte zum Schlage gegen den Drachen aus, über den sein Pferd hinwegsprengt; auf einem Felsen im Hintergrunde kniet die betende Jungfrau mit dem Lamm. Aus etwa gleicher Zeit ist hinter dem Altar eine unbedeutende Anna selbdritt, die Maria und das Christuskind trägt, während die Maria mit dem Kinde an der Nordwand der Kapelle noch in das Ende des 15. Jahrhunderts gehört.

Die Pfarrkirche dieser Gegend Endelhausen bewahrt auf dem Hochaltar eine gute Figur des 16. Jahrhunderts, Bischof Valentin,<sup>5)</sup> erheblich interessanter ist aber wieder die Fialkirche des Weilers Geilertshausen.<sup>6)</sup> Dieses bescheidene Kirchlein aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts mit Spitzbogenfenstern und einem gotischen Netzgewölbe im Chor besitzt aus der Erbauungszeit noch die gotische Westempore, in deren Bretter prächtig stilisierte, in acht Feldern wechselnde gotische Blumen eingeschnitten sind. Spätgotisch ist auch noch die Sakramentsnische und in der Sakristei ein Kreuzpartikel aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, sowie aus gleicher Zeit der sitzende hl. Andreas, die Mittelfigur des tüchtigen Altares von 1651, für dessen oberen Aufbau eine Maria ebenfalls aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts als Kniestück zurecht geschnitten wurde. Eine grosse Seltenheit bedeutet für diese Gegend die Maria des Seitenaltares, weil die treffliche, in der Hauptsache auch leidlich erhaltene Figur noch aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts stammt.

Dieser Seitenaltar wird mit dem Hochaltar gleichzeitig sein und zeigt in dem geschickten Aufbau wie in den gewandt ausgeführten Figuren nahe Verwandtschaft mit den

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 884 f.

2) Ebenda. S. 895.

3) Ebenda. S. 877.

4) Ebenda. S. 865.

5) Ebenda. S. 864.

6) Ebenda. S. 871.

zahlreichen Altären dieser Gegend aus dem 17. Jahrhundert. Die Technik lässt diese Altäre sofort als Werke einer grossen und ihre Verwandtschaft untereinander als die ein und derselben nämlich der Münchener Schule erkennen. Jedoch halten sich diese Altäre immerhin ziemlich frei von Schablonenarbeit, der Aufbau zeigt mannigfache Unterschiede und ist z. B. bei den drei gleichzeitigen Altären der kleinen Kirche zu Neufahrn erheblich verschieden.

Durch den Wald gelangt man von Geilertshausen östlich in einer kleinen Stunde nach Arget.<sup>1)</sup> Die Kirche, wohl zu Beginn des 16. Jahrhunderts erbaut, hat aus dieser Zeit in einer spätgotischen Nische aussen an der Südseite ein stark beschädigtes Wandgemälde Christus am Ölberg und innen an der Südwand ein fast lebensgrosses Kruzifix.

Das Kruzifix namentlich in Lebensgrösse und Überlebensgrösse, wie es besonders für Kreuzaltäre geschaffen wurde, bildet schon seit dem Beginn einer selbständigen deutschen Plastik im früheren Mittelalter geradezu den Gradmesser der künstlerischen Entwicklung,<sup>2)</sup> weil der Akt einen festen Massstab für ihr formales Können bietet und der leidende Heiland eines der tiefsten Probleme christlicher Kunst ist. Aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts sind grosse Kruzifixe häufig, manche sind hervorragende Kunstwerke, die gegenüber den älteren grosse Fortschritte in Durchbildung und Verständnis des Körpers erkennen lassen, sich auch meist fern von den Übertreibungen besonders des 14. Jahrhunderts halten, die dem Wunsch entsprangen, des Heilands Qual möglichst drastisch zu veranschaulichen. Die Haltung des Körpers ist jetzt, abgesehen von den zusammengekrampften Fingern, meist ruhig; das schmerzdurchfurchte, edle Antlitz neigt sich zur rechten Schulter; der Mund ist leise geöffnet; eben schliessen sich die Augen. Wie fein sind nun aber innerhalb dieser verwandten Grundstimmung die Unterschiede, die gerade das persönlichste Empfinden des Künstlers offenbaren, der bald mehr das Leiden, bald mehr das erhabene Dulden, hier mehr den letzten scheidenden Blick, dort mehr das Erstarren im Tode betont.

Das Kruzifix in Arget ist nicht das Werk eines hervorragenden, wohl aber das eines tüchtigen und fein empfindenden Künstlers. Es gehört ganz in den Anfang des 16. Jahrhunderts, wie schon an dem Lententuch die Mischung der festen Stilisierung des 15. und der weicheren Art des 16. Jahrhunderts zeigt. Der Körper ist, wenn auch da und dort noch etwas oberflächlich, doch mit Verständnis studiert und sorgfältig durchgebildet. Der edle Kopf mit dem wenig geöffneten Mund, den stark eingefallenen Wangen und verzogenen Augen, die sich eben schliessen, drückt ergreifend das Ende des letzten, schweren Kampfes aus.

Auf einige spätere Kunstwerke in Arget möchte ich deshalb kurz hinweisen, weil wir über ihre Herkunft durch ein im Herbstmonat 1778 aufgenommenes Inventar im Pfarrhofe unterrichtet sind. Zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert haben sich hier die Lebensverhältnisse der Kunst nicht wesentlich geändert und so mag immerhin die Kenntnis derer des 18. zu lebendigerem Erfassen jener des 16. beigezogen werden. Nach diesem Inventar sind die gewandt geschnitzten Heiligen Kosmas und Damian die letzte Arbeit Günthers, jedenfalls des trefflichen Münchener Bildhauers Ignatz Günther. Die über der Sakristeitür aufgestellten Statuen von Thomas und Johannes dem Evangelist im Stil der ersten Hälfte des 18. Jahr-

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 852 Tafel 126. Abbildung des Kruzifixes auch in der Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereines. 1890 S. 57.

<sup>2)</sup> Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Abhandl. d. bayer. Akad. III. Kl. XXIII. 1. Abt. S. 25 u. ff. und 51 u. f.

hundreds werden bezeichnet als Werke eines Bildhauers aus Haag (wohl der im Bezirksamt Wasserburg gelegene Ort). Durch einen mir sonst nicht bekannten Münchener Künstler Dionys Suttner wurde der kleine hübsche Rokokoaltar im Chor gefertigt sowie der Beichtstuhl und der Rokotisch neben demselben, „auf den bei Umgängen das hochwürdigste Gut gestellt wurde“. Die Schreinerarbeit des Altärchens besorgte der Münchener Störbauer, die Schmiedearbeit N. Prentani, das schwache Altarbild ist bezeichnet M. Hartwagner 1775, dem wir auch in Freising und anderwärts begegnen. Die Monstranz, eine mässige Arbeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wurde laut Inventar 1668 für die Kirche eingetauscht.

Eine halbe Stunde südlich von Arget treffen wir in Otterfing<sup>1)</sup> eine stattliche Kirche aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, in der sich aus dem 2. Jahrzehnt desselben ein fast lebensgrosser sitzender hl. Nikolaus mit trefflich modelliertem Kopf findet.

Nahe bei Otterfing liegt Bergham,<sup>2)</sup> dessen Kirche ein hübsches Beispiel für die bescheidenen aber feinen Reize unserer kleinen Landkirchen vom Anfang des 16. Jahrhunderts bietet. Der ansprechende Raum wird durch Netzgewölbe auf Kragsteinen überspannt; die 1523 datierte Westempore stützt ein einfacher aber gut profilierter Holzpfeiler, ihre Brüstung schmückt gotisches Flachornament ebenso wie die auf der Südseite noch erhaltenen alten Kirchenbänke und Betschemel. So einfach dies Ornament, so künstlerisch wirkungsvoll ist dasselbe, weil es anknüpfend an Blumen, Blumentöpfe, Bandwerk u. s. w. durch steten Wechsel reiche Phantasie bekundet und prächtiges Stilgefühl; obgleich die Arbeit eines einfachen Schreiners wahrscheinlich der Umgegend würde es heute durch diese Vorzüge ein wertvolles Stück für jedes grosse Museum sein. Wie diese Schreinerarbeiten zeugen auch die Türbeschläge der Berghamer Kirche, wie damals gehalten durch die feste Tradition oft schlichte Handwerker einfache Aufgaben künstlerisch lösten. Mag man bei diesen Dingen von Volkskunst in dem Sinne reden, dass sich das Volk selbst seine Kunst schafft, so erinnert die Berghammer Kirche andererseits auch deutlich daran, wie die Kunst auf dem Lande, sowie sie an höhere Aufgaben herantritt, nur durch den Zusammenhang mit einem Kunstzentrum, das sich allein in einer Stadt bilden konnte, lebensfähig war. Diesen Wölbungsbau konnte nur ein tüchtiger, auch feinfühligter Baumeister erfinden und ausführen; das treffliche Glasgemälde mit dem hl. Valentin, das um 1520 Pfarrer Hans Sauer stiftete, ist sicher Münchener Arbeit, ebenso die fast lebensgrosse Hochaltarfigur des Bischofs Valentin mit den netten Nebenfiguren eines Kranken und eines Mannes in bürgerlicher Tracht wohl des Stifters.

Etwa zwei Kilometer nordwestlich von Bergham liegt das für die Kunstgeschichte des 15. und 17. Jahrhunderts interessante Wettelkam,<sup>3)</sup> von dem wir südlich über das für das 17. Jahrhundert wichtige Steingau<sup>4)</sup> nach dem hübschen Jasberg gelangen mit dem bereits besprochenen Altar von 1546.<sup>5)</sup>

Von Jasberg eine halbe Stunde westlich liegt Lochen,<sup>6)</sup> dessen Kirche um 1520 erbaut wurde. In diese Zeit gehört auch das Kruzifix an der Nordwand in der Kirche, dessen Akt einen tüchtigen Meister verrät, der in dem schmerzlich bewegten Kopf, mit dem geöffneten Mund und den sich eben schliessenden Augen wirklich zu rühren vermag. An der Nordwand im Chor stehen zwei gute Figuren dieser Zeit, St. Florian und Christoph.

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 896.    <sup>2)</sup> Ebenda. S. 856.    <sup>3)</sup> Ebenda. S. 911.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 905 f.    <sup>5)</sup> Siehe oben S. 456.    <sup>6)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 888.

Ersterer ein hübscher Jüngling in der kleidsamen Tracht des 16. Jahrhunderts mit einfachem Rock und geschlitzten Ärmeln eine feine Genrefigur, frei von dem damals üblichen Manierismus der Falten, der sich bei dem wehenden Mantel des sonst recht hübschen Christophs etwas geltend macht. Gegenüber dem Jasberger Altar, der 1546 noch stark auf mittelalterliche Traditionen zurückweist, gehören diese wohl mehr als zwanzig Jahre früher entstandenen Figuren ganz der Renaissance an. Eine gute Münchener Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts ist die Magdalena hinter dem Hochaltar, während wieder in die Erbauungszeit der Kirche die neuestens freigelegten Wandmalereien gehören, ganz hübsche Dekorationen der Decke, am Triumphbogen die klugen und törichten Jungfrauen, sowie im Chor ein Schutzmantelbild.

Um den Reichtum an Kunstwerken mannigfaltigster Art in den bescheidenen Landkirchen dieser wenig beachteten Gegend anzudeuten, erinnere ich daran, dass nahe bei Lochen Linden<sup>1)</sup> liegt mit beachtenswerten Skulpturen, Altären und einer Kanzel aus dem 17. Jahrhundert, einer trefflichen halblebensgrossen Pietá vom Anfang des 16. Jahrhunderts, besonders wichtig aber durch einen Zyklus von Wandgemälden aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts.

Wenn wir uns von Linden gegen Wolfratshausen wenden, gelangen wir nordwestlich nach Reichertshausen.<sup>2)</sup> Die Kapelle daselbst liess um 1517 Hans Garttnr bauen. Sie besitzt einen Hochaltar von 1640, eine beachtenswerte Marienstatue aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, den bereits erwähnten Flügelaltar von 1517, die Statue eines Heiligen aus dem 16. Jahrhundert und ein Epitaph für Hans Garttnr, der den 30. September 1526 starb.

Über Feldkirchen mit einem bedeutenden Hochaltar des 17. Jahrhunderts, Egling mit drei tüchtigen Altären von 1662 und der gleichfalls für das 17. Jahrhundert wichtigen Wallfahrtskirche St. Sebald gelangen wir in die Wolfratshausener Gegend, in der ich nur auf Neufahrn und Ergertshausen als charakteristische Beispiele für die Plastik des 16. Jahrhunderts und den Zusammenhang, in dem uns diese hier entgegentritt, hinweisen möchte.

Die in der Frühzeit des 16. Jahrhunderts umgebaute Kirche zu Neufahrn<sup>3)</sup> erhielt im 17. neue Altäre, bei denen aber wieder mehrere Holzfiguren des früheren 16. Jahrhunderts verwertet wurden. Papst Sylvester, Johannes der Täufer und der Evangelist im Hochaltar sind tüchtige Arbeiten, die jedoch noch ganz mit dem Stil des 15. Jahrhunderts zusammenhängen. Die Relieffiguren des hl. Vitus auf dem südlichen, der Anna selbdritt auf dem nördlichen Seitenaltar dagegen stammen von einem trefflichen Künstler, dessen Arbeiten im ausgeprägten aber massvollen Stil des 16. Jahrhunderts in der Umgebung Münchens nicht selten scheinen. Die etwas versorgte Mutter Anna hält auf dem linken Schoss die anmutige Jungfrau Maria, auf dem rechten das wohlgenährte Christuskind. Eine Maria mit dem Kinde aus dem 16. Jahrhundert steht auch noch in der Sakristei.

In der spätgotischen Kirche aus dem Schlusse des 15. Jahrhunderts zu Ergertshausen,<sup>4)</sup> deren Altäre auch hauptsächlich aus dem 17. Jahrhundert stammen, sehen wir in diesen gleichfalls treffliche, entschieden zusammengehörige Figuren von etwa 1510. Eine

1) Kunstdenkmale Bayerns. S. 887.

2) Ebenda. S. 899.

3) Ebenda. S. 892.

4) Ebenda. S. 865.

Maria mit dem Kinde, die in der Linken eine Traube hält, steht in dem Hochaltar, auf dem nördlichen Seitenaltar St. Barbara und Margaretha, auf dem südlichen die Relieffigur des hl. Ulrich, während sich in der oberen Sakristei bis vor Kurzem noch eine sehr beachtenswerte Maria aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als ein hier zu Land seltener Rest älterer Kunst befand.

Die Gegend zwischen dem linken Isarufer, dem Starnberger- und Ammersee, deren Trennung von der nächsten Umgebung Münchens hauptsächlich der Forstenrieder Forst charakterisiert, hat ähnliche Lebensverhältnisse wie die eben besprochene. Wir können uns daher kurz fassen, obgleich hier, wo wir für das 15. Jahrhundert so reiche Ausbeute hatten, auch manches gute Werk des 16. Jahrhunderts erhalten ist, wovon das Bedeutendste allerdings schon besprochen wurde mit den Altären von Merlbach, Haarkirchen, Staudach und Bernried.

Auf den südlichen Seitenaltar der kleinen Kirche zu Wangen<sup>1)</sup> möchte ich noch als ein für die Geschichte der Plastik der Münchener Schule bezeichnendes Beispiel hinweisen. Die beiden Seitenaltäre dieser Kirche stiftete — laut Inschrift auf dem nördlichen — 1627 Maria Lindauerin, die der Münchener Patrizierfamilie Ligsalz entstammte. Bei dem südlichen Altar wurden für die Plastik des beginnenden 16. Jahrhunderts beachtenswerte Figuren verwendet und zwar die Statuen des hl. Nikolaus und der hl. Ottilia aus der Zeit um 1500, die noch stark durch den Stil des 15. Jahrhunderts bedingt sind, ferner ein ganz interessantes Relief der Grablegung Christi aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in der Predella. Nikodemus und Joseph von Arimathia legen Christi Leiche ins Grab, die Maria und Magdalena beweinen. Das feine Relief mit fast rund gearbeiteten Figuren zeigt den einfachen Stil des frühen 16. Jahrhunderts und im Akt Christi einen geschickten Künstler, einzelne Motive sind recht lebendig wie die Anstrengung, mit der Nikodemus das Bartuch unter Christi Schultern hält, weniger gelingt der Ausdruck wie z. B. Joseph von Arimathia und Magdalena teilnahmslos erscheinen.

Die Grenze der Münchener und Augsburger Kunst, die zwischen Starnberger- und Ammersee beziehungsweise an letzterem liegt, kann auch für diese Periode bestimmter erst nach gründlichem Studium der Kunst des Augsburger Landbezirkes festgelegt werden. Denn nur auf Grund genauer Kenntnis beider Schulen und ihrer speziellen Lebensverhältnisse in diesen Gegenden lässt sich hier ein wohlbegründetes Urteil aufstellen. Mit mehr oder minder willkürlichem Zuschreiben einzelner Figuren an diese oder jene Schule wird nichts gewonnen, denn bei bescheideneren Kunstwerken, wie sie hier zumeist vorliegen, spricht sich der spezifische Charakter einer Schule äusserst selten bestimmt aus.

Als anziehendes Beispiel einer schlichten aber doch recht anheimelnden Landkirche dieses Grenzbezirkes der Münchener und Augsburger Kunst möchte ich die untere Kirche in Machtelfing<sup>2)</sup> erwähnen, die hübsche Gelegenheit zu Stilstudien bietet, weil sie ein gütiges Geschick vor stilvoller Restauration bewahrte.

Die drei etwas schwerfälligen, für das späte 17. Jahrhundert bezeichnenden Altäre sind wohl gleichzeitig mit der 1688 datierten Maria im Rosenkranz, die vom Triumphbogen herab-

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 910. Die Statuen des nördlichen Altares: Georg und Ulrich gehören dem 17. Jahrhundert also 1627 an.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 859.

hängt. In dem Hochaltar stehen die drei schon erwähnten,<sup>1)</sup> wohl von dem gleichen Meister geschnitzten Figuren aus dem Ende des 15. Jahrhunderts St. Peter und Paul und die hübsche sitzende Maria mit dem Kinde auf dem Halbmonde. In interessanter Mittelstellung zwischen diesen Hochaltarfiguren und dem gleich zu erwähnenden Sylvester zeigt den einfachen Stil des beginnenden 16. Jahrhunderts die originell erdachte Gruppe der Beweinung Christi an der Nordwand im Schiffe. Johannes stützt den auf dem Boden liegenden Leichnam Christi, neben dem Maria betet, während zu dessen Füßen Magdalena steht. Der Papst Sylvester auf dem nördlichen Seitenaltar, eine tüchtige und gewandt ausgeführte Figur mit gut durchgebildetem Kopf, gehört, wie schon seine gotische Tiara wahrscheinlich macht, nicht erheblich späterer Zeit an als die Beweinung Christi, wohl aber durch die schwungvoll verwehten und gebauschten Falten einer entwickelteren Stilrichtung, die wir in ihrer manieristischen Versteifung als besonders charakteristisch für die zwanziger und dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts kennen lernten.

Die Kunstzone Münchens erstreckt sich, wie wir im 15. Jahrhundert sahen, auch in die Gegenden, deren künstlerisches Leben hauptsächlich die Klöster Tegernsee, Weyarn und Schliersee bestimmten.

Nach den erhaltenen Denkmälern scheint in Schliersee und Umgegend die künstlerische Tätigkeit seit der Aufhebung des Stiftes (1495) zurückgegangen zu sein. Der Umgestaltung des Schlierseer Nikolausaltars 1541, sowie des kleinen Altärchens von 1540 in Westenhofen wurde schon gedacht.<sup>2)</sup> In Schliersee selbst sind für das 16. Jahrhundert nur Peter und Paul auf dem Altar der Katharinenkapelle bei der Pfarrkirche zu nennen.<sup>3)</sup> In der weiteren Umgebung Schliersees belegen die Skulpturen in Dürnbach und Fischbachau das Vordringen der Kunst auch in abgelegene Bergtäler. Johannes und Petrus in einem Altar des 17. Jahrhunderts der Hauskapelle des interessanten spätgotischen Elbacher Pfarrhofes in Dürnbach sind sogar vorzügliche und auch sehr gut erhaltene Arbeiten der Zeit um 1500. In den Hochaltar des 17. Jahrhunderts der Marienkirche zu Fischbachau sind zwei tüchtige bei der letzten Restauration leider roh verschmierte Reliefs eingefügt, ein Schutzmantelbild und ein Tod der Maria.<sup>4)</sup> Auf dem ersteren knien unter dem Schutze der rechten Mantelhälfte der Maria elf Personen als Vertreter der Geistlichkeit mit Papst, Kardinal, Bischof, Mönchen und Nonnen, unter der linken dreizehn Repräsentanten weltlicher Stände mit Kaiser, König und Fürst an der Spitze. Bei dem Tode der Maria liegt diese im Bett, Johannes drückt ihr, deren Augen noch offen sind, die Kerze in die Hand, Petrus hält den Weihwasserkessel, ein anderer Apostel bläst das Rauchfass an, bestimmt charakterisiert ist ausser Petrus und Johannes nur Jakobus major der Pilger.

Tegernsees Kunstleben hielt sich gleichfalls nicht auf der Höhe der vorausgehenden Periode, muss aber immerhin nicht unbedeutend gewesen sein, wie die Landkirchen in weitem Umkreis berichten, denn Tegernsee selbst besitzt auch aus dieser Periode nichts mehr.

Bei diesen Landkirchen aber können wir uns, da wir den Gang der Kunst vom Kloster ins Land beim 15. Jahrhundert näher betrachteten, auf einige Beispiele beschränken, die andeuten, wieviel das Kloster auch jetzt noch dem Lande gibt, mit welchen tüchtigen Kunstwerken es selbst für kleine Kirchen und Kapellen sorgt.

<sup>1)</sup> Siehe oben S. 429.

<sup>2)</sup> Siehe oben S. 455.

<sup>3)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1439.

<sup>4)</sup> Ebenda. S. 1449.

Die Pfarrkirche in Gmund<sup>1)</sup> besitzt mehrere Denkmale, die 1805 auf 1806 aus Tegernsee hierher gebracht wurden. So ein Marienbild von 1507 und einen altchristlichen Gedenkstein, höchst wahrscheinlich kam auch das Schutzmantelbild auf diese Art in die Kirche, ein wohl oberitalienisches Marmorrelief der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Ein Beispiel für frühere derartige Wanderungen von Kunstwerken bieten die Gmunder Kirchenrechnungen von 1700, indem sie berichten: „Die von der alten Klosterkirchen von Tegernsee herausgebrachten zwei grossen Apostel hat man an der oberen Porthürchen richten lassen“. Dies sind offenbar die tüchtigen Statuen des Philippus und Jakobus minor an der Westempore, welche gleich dem Jakobus major an dem Pfeiler der Südseite nächst der Empore noch wesentlich spätgotische Arbeiten aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts sind und in die Reihe der zwölf Apostel eingefügt wurden, deren übrige Statuen um 1700 entstanden und an den Wänden der Kirchen aufgestellt wurden.

Ebenso steht die Herkunft aus Tegernsee fest bei dem Relief Christus am Ölberg aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, das wie die im Stil dieses Jahrhunderts noch etwas entwickelteren Reliefs der Geburt Christi und der Anbetung der Könige von den Innenseiten grösserer Altarflügel stammt. Auch der in der Vorhalle der Kirche aufgestellte leider recht verständnislos restaurierte Erzengel Michael stand ursprünglich sicher gleichfalls in einer anderen grösseren Kirche, am wahrscheinlichsten auch in Tegernsee.

In der Kirche zu Schaftlach,<sup>2)</sup> die wir schon oben als interessante Filiale Tegernsees kennen lernten,<sup>3)</sup> finden sich tüchtige Arbeiten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Gute Holzfiguren sind in dem nördlichen Seitenaltar Bischof Ulrich, Andreas und Leonhard, sowie die Reliefs der hl. Katharina und eines Bischofs. Eine bessere Arbeit des frühen 16. Jahrhunderts mit noch mannigfachen Nachwirkungen des 15. ist in der Vorhalle die Figur des Salvators, der über den entblösten Körper mit den Wundenmalen einen Mantel geworfen hat, den unter dem Hals eine Schliesse zusammenhält.

Auf dem Wege von Schaftlach nach Oberwarngau können wir Piesenkamm<sup>4)</sup> mitnehmen, das zu Tegernsee gehörte. Die Kirche, deren Ausstattung für die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts interessant ist, besitzt aus der ersten Hälfte des 16. eine gute Gruppe der Beweinung Christi. Christus liegt auf dem Boden, das Haupt auf dem rechten Knie der Maria, die seine Linke mit ihrer Linken erfasst, Johannes unterstützt Maria, während Magdalena des Herren Füsse salbt.

Bedeutende Skulpturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich in der Tegernsee einst zugehörigen stattlichen Kirche von Oberwarngau.<sup>5)</sup> Auf dem Hochaltar sind Arbeiten der ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, die gut lebensgrossen, leider durch moderne Restauration erheblich beschädigten Statuen des hl. Christoph und des hl. Sebastian, der seinen von der linken zur rechten Schulter geworfenen Mantel mit beiden Händen zusammenhält. In Einzelheiten besonders im Gewand ist bei denselben die Nachwirkung des Stiles des 15. Jahrhunderts noch zu bemerken, im Ganzen aber setzen sie sich zu diesem in ausgesprochenen Gegensatz durch den grossen dekorativen Zug, die malerische Behandlung und die derber naturalistische Auffassung. Dadurch, dass der Künstler die Konsequenzen des neuen Stiles noch nicht zu ziehen vermag, ergeben sich manche Wider-

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1455 ff.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 1485.

<sup>3)</sup> Siehe oben S. 433.

<sup>4)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1478.

<sup>5)</sup> Ebenda. S. 1475 f.

sprüche, die aber selbst Hauptwerken der Zeit und Richtung wie dem Moosburger Altar reichlich innewohnen. Zu dem grossen dekorativen Wurf stimmen schlecht die mannigfachen noch an die ältere Kunst erinnernden kleinlichen Einzelheiten und das Übertreiben unmotiviert gebauschter Falten, die, indem sie zur Manier werden, geradezu der naturalistischen Anschauung widerstreben, für die St. Christophs derb bäuerische Erscheinung sehr bezeichnend ist. Das grosse Können des Meisters muss man bewundern; der Altar, von dem diese Figuren ja nur ein spärlicher aus dem Zusammenhang gerissener Rest sind, muss als Ganzes brillant gewirkt haben. Das feine Durchfühlen der Charaktere aber, das selbst unbedeutenderen Arbeiten des 15. Jahrhunderts oft entschiedenen Reiz verleiht, ist hier verloren gegangen; die entwickeltere Naturbeobachtung bleibt am Äusseren haften, die gewandtere Kunst wird äusserlich virtuosenhaft und maniert.

Ein Werk desselben Künstlers ist die Maria des nördlichen Seitenaltares und die nette stehende Anna selbdritt an der Nordwand im Chor, welche die betende Maria und das Christuskind trägt. Gleicher Zeit und Richtung gehört auch die Gruppe der Krönung der Maria an in der stattlichen nahen Wallfahrtskirche Allerheiligen,<sup>1)</sup> die ebenfalls zu Anfang des 16. Jahrhunderts als Filiale von Tegernsee gebaut wurde. Beim Einsetzen in den oberen Abschluss des grossen Rokokoaltares wurde die Gruppe leider mehrfach erheblich beschädigt.

Ein anderer Schnitzer hat dagegen in Oberwarngau wohl im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die Pietá an der Nordwand im Schiff gefertigt. Gerade bei diesem im Grundmotiv in der Regel so verwandt gestalteten Thema überrascht es, eine originelle, wenn auch nicht gerade glückliche Lösung zu finden. Die knieende Maria unterstützt mit dem rechten Knie den aufgerichteten Oberkörper Christi, dessen Haupt sie mit der Rechten hält, während ihre Linke dessen Linke ergreift. Die sehr einfach behandelte Gruppe zeigt noch Erinnerungen an den Stil des 15. Jahrhunderts, besser als früher ist der Akt Christi besonders in Einzelheiten verstanden, dagegen steht der Ausdruck bei Christus wie Maria erheblich selbst hinter weit anspruchsloseren Arbeiten des 15. Jahrhunderts zurück.

Durch Zeit und Richtung stehen den Oberwarngauer Figuren nahe, obgleich wohl Werke eines anderen Meisters, die fast lebensgrossen Statuen von Marinus und Anianus in der Veitskapelle zu Wilparting.<sup>2)</sup> Abgesehen von den bereits oben besprochenen<sup>3)</sup> Arbeiten Grassers und seiner Schule sind dies die bedeutendsten Werke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Weyarner Gegend. Der weiche, malerisch wirkungsvolle Stil in breiter Behandlung ist hier völlig ausgebildet, jedoch nur in einzelem wie etwa dem Mantelende des Bischofs Marinus manieristisch erstarrt. Im ganzen zeichnen sich die Figuren durch massvolle Gewandbehandlung, frisches Erfassen der Natur aus. Sehr lebendig sind die feine durchgebildeten, charaktervollen Köpfe. Der Bischof Marinus, der wie das durcharbeitete Gesicht verrät, wohl manches Schwere ertrug, ist ein milder, friedliebender kirchlicher Würdenträger, Anian, der jugendlich frische Diakon, scheint etwas schmerzlich bewegt. Sehr fein sind die Hände Anians behandelt, dessen reiche Locken noch an das 15. Jahrhundert erinnern, besonders geschickt sind Marinus Haare ausgeführt.

<sup>1)</sup> Kunstdenkmale Bayerns. S. 1435.

<sup>2)</sup> Ebenda. S. 1531. Abbildung auf Tafel 203.

<sup>3)</sup> Siehe S. 407 f.

In der deutschen Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 15. Jahrhunderts überwiegt das historische Interesse. Als Ganzes fesselt sie in erster Linie durch die folgerichtige Entwicklung vom ersten kindlichen Stammeln zu einer freien Sprache, welche der Eigenart deutschen Denkens und Empfindens Ausdruck gibt. Dies Ziel, dem man sich vorher nur näherte, das man nur in besonders glücklichen Werken erreichte, wird von der breiteren Masse unserer Künstler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewonnen.

Die Münchener Plastik gelangt in dieser Zeit durch tüchtige Meister, welche günstige Verhältnisse unterstützen, zu bedeutender Blüte und gestaltet darin tief und mannigfaltig die Ideale deutsch-mittelalterlicher Kunst. Diese Glanzzeit der Münchener Skulptur, deren Schwerpunkt in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts fällt, verdient einen bedeutenden Platz in der Geschichte der deutschen Plastik, besitzt neben dem historischen auch allgemeineres künstlerisches Interesse. Zahlreiche der besprochenen Skulpturen wirken heute noch unmittelbar, weil sie in allgemein verständlicher Form bald in feinen Kunstwerken, bald in schlicht volkstümlicher Weise Gedanken und Empfindungen gestalten, die heute noch die Menschheit bewegen — wie damals; doch aber heute auch wieder anders wie damals, wodurch auch unsere Kunst eine andere wurde.

Die kirchliche Kunst des späten 15. Jahrhunderts spricht von dem, was diese Zeit im Innersten bewegte, in eigener Sprache, darin gründet ihr tiefes Gemüt, ihr fester Charakter, durch die sie sich voll behauptet auch neben späteren Zeiten mit anderem Fühlen und Denken und anderen Ausdrucksmitteln. Diese Eigenart und die volle Bedeutung der Schule offenbaren aber nicht ein paar glänzende Hauptwerke, sondern nur die Gesamtheit der Denkmäler, umsomehr als auch diese doch nur ein kleines Stück ihrer grossen Arbeit sind, zu deren schönsten Errungenschaften die breite Wirkung in das Land, die echte Volkstümlichkeit gehört.

In dieser wie der vorausgehenden Abhandlung habe ich nur von Oberbayerns beziehungsweise von Münchens Plastik gesprochen, das letzte Ziel war aber gleichwohl ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik. Wollen wir diese wissenschaftlich aufbauen, so müssen wir vor allem die Denkmäler und zwar in vollem Umfang kennen lernen, dann die eigenartigen Lebensverhältnisse der grossen und kleinen Gruppen beobachten. Nur durch genaue Kenntnis ihres so fein individualisierten Lebens können wir zu einem wirklichen Charakterbild deutscher Plastik und ihrer Geschichte gelangen. Wie ganz anders als bisher wird sich dies Bild gestalten, wenn, um nur an Nächstliegendes zu erinnern, die Augsburger Schule und ihr stattlicher Landbezirk durchgearbeitet sein wird, ihr Verhältnis zu der mit ihr vielfach verbundenen aber doch auch wieder selbständigen Eichstätter Gruppe untersucht ist, wenn wir klar unterrichtet sind, über die Schulen Niederbayerns und der Oberpfalz namentlich über die bedeutende Regensburgs, wenn wir ein sicheres Urteil gewinnen über Scheidung und Zusammenhang der fränkischen Bildhauerschulen vor allem über Nürnberg und Würzburg. Zu diesen grossen, weitaussehenden, sicher aber auch ertragsreichen Arbeiten, die nur das Zusammenwirken vieler lösen kann, wollen diese Abhandlungen anregen, indem sie darzulegen versuchen, wie viel historisch und künstlerisch Interessantes eine deutsche Bildhauerschule bietet, welche unsere Geschichte der Plastik bisher nur wenig beachtete.

In der deutschen Plastik vom frühen Mittelalter bis nach Mitte des 15. Jahrhunderts überwiegt das historische Interesse. Als Ganzes faßt es in erster Linie durch die folgende Entwicklung vom ersten künftlichen Stimmeln zu einer freien Sprache, welche der eigentümlich deutschen Denkens und Empfindens Ausdruck gibt. Dies Ziel, dem man sich vorher nur näherte, das man nur in besonders glücklichen Werken erreichte, wird von der plastischen Kunst unserer Klassiker in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewonnen.

Die menschliche Plastik gelangte in dieser Zeit durch tüchtige Meister, welche glänzende Vorbilder vorsetzten, zu bedeutender Höhe und gestaltet dann viel und mannigfaltig die deutsche deutsch-mittelalterliche Kunst. Das Glanzstück der menschlichen Plastik, deren Schwerpunkt in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts fällt, verdient einen besonderen Platz in der Geschichte der deutschen Plastik, besitzt neben dem historischen auch allgemeines künstlerisches Interesse. Merkmale der besprochenen Skulpturen wirken heute noch unmittelbar, weil sie in allgemein verständlicher Form bald in jedem Kunstwerke, bald in schriftlich vorkommender Weise Gedanken und Empfindungen gestalten, die heute noch die Menschheit bewegt — wie damals; doch aber heute auch wieder anders wie damals, wodurch unsere Kunst eine andere wurde.

Die kirchliche Kunst des spätmittelalterlichen Jahrhunderts spricht von dem, was diese Zeit im Innersten bewegte, in eigener Sprache, dann gründet ihr tiefes Gemüt, ihr fester Charakter, durch die sie sich voll behauptet auch neben späteren Nationen mit anderen Fühlen und Denken und anderen Ausdrucksmitteln. Diese Eigenart und die volle Bedeutung der Schule offenbart aber nicht in ganz glänzender Hauptwerke, sondern nur die Gesamtheit der Denkmäler, die sich als ein kleines Stück ihrer großen Arbeit sind, zu deren schönsten Hauptausgaben die große Wirkung in das Land, die erste Volkshöhe, die höchste geistige Höhe und die tiefste menschliche Tiefe sind.

In dieser wie der vorangehenden Abhandlung habe ich nur von Oberbayern gesprochen, weise von Münchens Plastik gesprochen, das letzte Ziel war aber gleichwohl ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik. Wollen wir diese wissenschaftlich aufbauen, so müssen wir vor allem die Denkmäler und zwar in voller Umfassung kennen lernen, dann die eigenartigen Lebensverhältnisse der großen und kleinen Gruppen beobachten. Nur durch genaue Kenntnis ihres so fein individualisierten Lebens können wir an einem wirklichen Charakterbild deutscher Plastik und ihrer Geschichte gelangen. Wie ganz anders als bisher wird sich dies Bild gestalten, um nur an Nächstliegendes zu erinnern, die Augsburger Schule und ihr starker, lieber Landbesitz durchgearbeitet sein wird, ihr Verhältnis zu der mit ihr vielfach verbundenen aber doch auch wieder selbständigen Eichstätter Gruppe unentschieden ist, wenn wir klar unterrichtet sind über die Schulen Niederbayerns und der Oberpfalz namentlich über die bedeutende Rosenburger, wenn wir ein sicheres Urteil gewinnen über Scheitlung und Zusammenhang der fränkischen Bildhauerschulen vor allem über Nürnberg und Würzburg. Zu dieser großen, weltanschaulichen Arbeit aber auch ethnographischen Arbeiten, die nur das Zusammenwirken vieler lösen kann, wollen diese Abhandlungen anregen, indem sie dazu legen versuchen, wie viel historisch und künstlerisch Interessantes eine deutsche Bildhauerschule bietet, welche unsere Geschichte der Plastik bisher nur wenig beachtet.



Vom Chorgestühl der Frauenkirche in München. (S. 409 ff.)





Vom Chorgestühl der Frauenkirche in München (S. 409 ff.).





4611.















Andreas und Jakobus der Jüngere in der Kirche zu Blütenburg (S. 418 ff.).





Simon und Johannes in der Kirche zu Blutenburg (S. 418 ff.)





