

## Das Werk des „Meisters von Ottobeuren“

Von Alfred Schädler, München

Hans Rott's fundamentales Quellenwerk zur Kunstgeschichte Oberschwabens im 15. und 16. Jahrhundert<sup>1</sup> förderte aus den Archiven viele Namen von Malern und Bildhauern zutage, aber nur bei einem Teil dieser Meister ist es möglich, mit dem Namen ein künstlerisches Oeuvre zu verknüpfen. Mancher überlieferte Meisternamen bleibt zurück im Schatten der Geschichte, denn obgleich die archivalischen Quellen eine rege, weitreichende Wirksamkeit für ihn bekunden, ergab sich nicht der glückliche Zufall eines durch Signatur oder eindeutige Quellenbelege gesicherten Werks. Andererseits konnte die kunstgeschichtliche Forschung auf stilkritischem Wege vielfach Gruppen verwandter Bildwerke zu einem hypothetischen Oeuvre zusammenstellen, das dann nach einem charakteristischen Werk benannt wurde. So vereinigte man unter dem Notnamen des „Meisters von Ottobeuren“ eine Reihe von oberschwäbischen Skulpturen aus dem 2. und 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, bei denen der sogenannte Parallelfaltenstil seine konsequenteste Ausprägung erfahren hat. Namengebend waren die zwei Reliefs der Verkündigung Mariens und der Geburt Christi im Ottobeurer Klostermuseum, die offenkundig aus altem Klosterbesitz stammen. (Abb. ). Diese Benennung mag mehr oder weniger zufällig erscheinen; sie besagt jedenfalls nicht, daß der Bildhauer in Ottobeuren ansäßig gewesen sei. Jedoch hat er — wie die weiteren Ausführungen ergeben werden — mehrfach Aufträge für das Kloster ausgeführt, die auf eine engere Verbindung hinweisen, so daß die Namengebung ihre geschichtliche Berechtigung besitzt.

Erstmals gab Julius Baum 1916<sup>2</sup> eine Werkliste des Meisters von Ottobeuren, die neben den 1914 durch Franz Wolter<sup>3</sup> irrtümlich unter dem Namen des Biberacher Malers Jörg Kändel in die Literatur eingeführten Ottobeurer Reliefs u.a. zwei geschnitzte Altarflügel im Vorarlbergischen Landesmuseum in Bregenz, die Schnitzgruppe der Geburt Christi in Oberkammlach (Lkr. Mindelheim), die Christophorusfigur der Sfg. Oertel

- 1) Rott Hans, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. II. Alt-Schwaben und die Reichsstädte, Stuttgart 1934.
- 2) Baum J., Jörg Kändel (Monatshefte für Kunstwissenschaft Bd. IX, 1916 S. 419). Baum hat diese Werkliste 1917 im Katalog der Stuttgarter Altertümersammlung (Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, S. 53) und 1923 beim Wiederabdruck seines Aufsatzes von 1916 in „Altschwäbische Kunst“, S. 106 f. variiert und erweitert.
- 3) Wolter F., Bayerische Plastik des XV. und XVI. Jahrhunderts. (Festschrift des Münchener Altertums-Vereins, München 1914, S. 85, Abb. 96—98).

aus Babenhausen und jene Serie kleinformatiger Reliefs mit alttestamentarischen Szenen in den Museen von München und Nürnberg, in Schloß Heiligenberg und Schloß Lichtenstein umfaßte. Früher schon waren verschiedene bedeutende Bildwerke des oberschwäbischen Parallelfaltenstils in den Gesichtskreis der Forschung getreten. In seiner „Geschichte der deutschen Plastik“ stellte Wilhelm Bode 1885 die beiden imposanten Heiligenpaare im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg mit der Anbetung der Könige im Berliner Museum und dem Relief der Beweinung Christi im Bayerischen Nationalmuseum zusammen. Felix Mader machte 1907 auf den stilistischen Zusammenhang des Reliefs der Himmelfahrt Mariens in Oberliezheim (Lkr. Dillingen) mit den Nürnberger Gruppen aufmerksam<sup>4</sup>; sein Versuch, diese Bildwerke den Arbeiten des sogenannten Mörlin — Meisters anzuschließen, fand keine Zustimmung. Die Skulpturenkataloge der Museen in Berlin und Nürnberg von Wilhelm Vöge bzw. Walter Josephi, beide 1910 erschienen, gaben Hinweise auf weitere Werke des oberschwäbischen Parallelfaltenstils<sup>5</sup>. 1916 veröffentlichte Theodor Demmler eine mit dem Oberliezheimer Relief nahe verwandte Himmelfahrt Mariens des Berliner Museums und verband damit wesentliche Beobachtungen zu der Differenzierung und Entwicklung dieser Stilgruppe<sup>6</sup>. Die von ihm in Anlehnung an Vöge vorgeschlagene Lokalisierung nach Augsburg hat Demmler 1930 dahingehend korrigiert, daß „manches für eine Werkstatt in dem südlich von Augsburg gelegenen Teil von Schwaben“ spreche<sup>7</sup>. Als einen „an Größe der Auffassung und Eleganz den besten schwäbischen Meistern der Zeit“ gleichrangigen Bildhauer stellte 1922 Karl Gröber den „Meister der Mindelheimer Sippe“ heraus, zu dessen Arbeiten er das namengebende Sippenrelief in der Liebfrauenkapelle Mindelheim (um 1510), den Rotmarmorgrabstein der Apollonia von Monfort († 1517) in Neufra und die Nürnberger Heiligenpaare (um 1520) zählte<sup>8</sup>. Die wesentlichen Unterscheidungsmerkmale zum gleichzeitigen „Meister von Ottobeuren“ sah Gröber in dessen „engerer Fältelung des Gewandes“, in der „Verschiedenheit der Kopfbehandlung, dem anderen Schnitt der Augen, den steilgrätigen Falten“. Die zusammenfassenden Darstellungen Adolf Feulners und Wilhelm Pinders bestätigten Gröbers Unterscheidung von zwei Hauptmeistern innerhalb des oberschwäbischen Parallelfaltenstils<sup>9</sup>. Hingegen konstatierte Demmler 1930, daß die „ohne genaue Abgrenzung ihres Werkes“ in der Literatur häufig genannten beiden Meister „nach dem heutigen Stand der Forschung als faßbare Einzelpersönlichkeiten noch nicht

4) Mader F., Studien über den Meister des Mörlin-Denkmal (Gregor Erhard?). (Die christliche Kunst Bd. III. 1906/07. S. 152 ff.).

5) Vöge W., Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder, Berlin 1910, S. 60, Nr. 114. — Josephi 1910, S. 225 ff, Nr. 380—382. (Vollständige Zitate siehe Literaturverzeichnis am Ende des Aufsatzes).

6) Demmler 1916, S. 117 ff.

7) Demmler 1930, S. 227.

8) Gröber 1922, S. 8 f, Abb. 64—67.

9) Feulner 1926, S. 61. — Pinder 1929, S. 473 f.

bezeichnet werden können“<sup>10</sup>. Die schon von Demmler geforderte eingehende Untersuchung der schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils verdanken wir Luise Böhling<sup>11</sup>. Auf der Grundlage des durch die Inventarisierung des Tübinger kunstgeschichtlichen Instituts erweiterten Materials<sup>12</sup> unterscheidet die Verfasserin neben den vermutlich am Bodensee beheimateten Bildwerken in Rottweil und Karlsruhe und den Skulpturen der Altäre aus der Werkstatt des Biberacher Malers Jörg Kändel in Bayerisch-Schwaben drei größere Werkgruppen des Parallelfaltenstils: 1. Den „Meister der Mindelheimer Sippe“, dem sie zeitlich und künstlerisch den Vorrang zuerkennt und neben den von Gröber erwähnten Werken u.a. die beiden Himmelfahrtsmarien in Oberliezheim und Berlin sowie die Berliner Anbetung der Könige zuweist. 2. Eine in sich weniger geschlossene Gruppe von Einzelfiguren, deren Entstehungsort in Memmingen angenommen wird. 3. Den etwas jüngeren, wohl aus der Werkstatt des Mindelheimers hervorgegangenen „Meister von Ottobeuren“, dessen Werk sie mit den Ottobeuren Reliefs, der Beweinung Christi im Bayerischen Nationalmuseum, den beiden Altarflügeln in Bregenz, der Geburt Christi in Oberkammlach, der Madonna in Niederrieden und dem Babenhausener Christophorus umreißt, dabei jedoch zwischen mehreren Händen unterscheidet. Die kleinformatischen Reliefs verweist Böhling in die nähere Umgebung des Ottobeurer Meisters. Die Ergebnisse Böhlings kennzeichnen bis heute im wesentlichen Forschungsstand<sup>13</sup>. Korrekturen zu den im Bayerischen Nationalmuseum verwahrten Bildwerke des Meisters von Ottobeuren gab der Katalog von Theodor Müller<sup>14</sup>.

Verschiedene in der Forschung bisher offen gebliebene Fragen lassen es nützlich erscheinen, die stilistische Gruppierung der Werke des Parallelfaltenstils in Bayerisch-Schwaben, ihre zeitliche Festlegung und ihre Lokalisierung von neuem zu überprüfen. Einige noch unbekannte bzw. in ihrer Beziehung zu dem Meister von Ottobeuren nicht erkannte Werke können unsere Vorstellung von seinem Schaffen erweitern und vertiefen. Der Klärung bedarf die Frage nach der möglichen stilistischen Spannweite innerhalb des Betriebes einer Werkstatt, in unserem Falle besonders im Hinblick auf das Verhältnis des „Meisters der Mindelheimer Sippe“ zum „Meister von Ottobeuren“. Gerade bei der Zusammenstellung von anonymen Werkgruppen kommt eine abstrahierende Stilkritik wegen des Mangels

10) Demmler 1930, S. 227.

11) Böhling 1937, S. 26 ff.

12) Zum Teil schon vorher veröffentlicht durch Georg Weise, *Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten*, 1924, S. 153 ff. — Böhling L., *Vier Altarfiguren in der Kirche zu Waal* (Das Schwäbische Museum 1931, S. 114 ff.). — Böhling 1932, S. 28 ff.

13) Vgl. Pinder W., *Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Leipzig 1940, S. 329 ff. — Thieme-Becker *Künstlerlexikon* Bd. XXXVII, 1950, S. 231, 259. — Feulner Adolf und Müller Theodor, *Geschichte der Deutschen Plastik*, München 1953, S. 317 f.

14) Müller 1959, S. 255 ff.

gegebener Fixpunkte leicht in Gefahr, die konkreten geschichtlichen Verhältnisse aus dem Auge zu verlieren. Bedenken wir den stilistischen und qualitativen Spielraum in der Produktion gleichzeitiger oberschwäbischer Bildhauerwerkstätten wie der Jörg Lederers in Kaufbeuren oder der Ivo Strigels in Memmingen<sup>15</sup>, so wird zweifelhaft, ob L. Böhlings Interpretation der stilistischen Unterschiede bei der Kerngruppe des bayerisch-schwäbischen Parallelfaltenstils aufrecht erhalten werden kann.

Die beiden namengebenden Ottobeurer Reliefs (Abb. ) haben schmales, gestrecktes Format<sup>16</sup>, die Proportion erinnert an Altarflügel von Bernhard Strigel<sup>17</sup>. Offenbar bildeten sie die Flügel eines kleinen einfigurigen Marienaltars, oder möglicherweise Standflügel eines Altars. Da uns aus dem Stilkreis kein komplettes Werk erhalten blieb, ist es schwierig, sich eine Vorstellung des ursprünglichen Aufbaues zu machen. Wie die verblaßte Minuskelaufschrift des Englischen Grußes im Buch der Verkündigungsmaria beweist, waren die Reliefs ursprünglich ungefaßt. Der Verzicht auf Gold und Farbe läßt die schnitzerischen Feinheiten, die Prägnanz der Formen stärker zur Geltung kommen; die Verstärkung der plastischen Wirkung durch Licht und Schatten ist von Anfang an in die künstlerische Rechnung einbezogen. Mit großem Kunstverstand sind die beiden Szenen in die schmalen Felder hineinkomponiert: bei der Verkündigung die Zuordnung des Engels zu Maria in gestuftem Gegenüber; bei der Geburt Maria kniend gebeugt über den Weidenkorb mit dem Kind und den Engeln, über ihr Joseph, der die Gebärde der Anbetung variiert. Die Stimmung von gehaltenem Ernst und feierlicher Würde. Der Reliefstil zielt mit seinen nuancierten Abstufungen auf bildhafte, optische Tiefenwirkung ab. Bei Gabriel und Joseph, beide im Halbprofil gegeben, ist die Bewegung aus dem Reliefgrund heraus entwickelt. Bei den Verkürzungen wie auch bei dem hochsitzenden Knie der Maria von der Geburtsszene zeigt sich eine Unbekümmertheit des Schnitzers gegenüber dem organischen Aufbau der Einzelfigur. Gegenüber den illusionistischen Tiefenwerten ist der autonome Bewegungsrhythmus der in zügigen, gleichlaufenden Bahnen geführten Gewandfalten an die Bildebene gebunden. Als charakteristisch kann die Faltenführung beim Rock der Verkündigungsmaria gelten: drei große, rundrückige Faltenzüge, begleitet von dünneren Parallelfalten, sind unter dem Pult in einem Bausch zusammengefaßt. Während z.B. bei augsburgischen Bildwerken der Zeit<sup>18</sup> die Faltenführung der Klärung körperlicher Funktionen dient, überspült und

15) Vgl. D u s s l e r Hildebrand, Jörg Lederer. Kempten 1963, S. 43 ff. — O t t o G., Grundsätzliches zur plastischen Tätigkeit Ivo Strigels (Memminger Geschichtsblätter 20 [1935], S. 1—6).

16) Lindenholz, H. 136 cm, B. 41 cm, T. 4,6 m. Kleinere Beschädigungen an Händen und am Grund. Rahmen neu.

17) z. B. den Marientod vom Schussenrieder Altar in Berlin oder an die beiden aus Ottobeuren stammenden Johannestafeln im Bayerischen Nationalmuseum (Kat. VIII, Nr. 296/297).

18) Vgl. das Relief der Maria lactans mit Stifterin von Sebastian Loscher im Nationalmuseum (M ü l l e r 1959, S. 273).

verunklärt sie hier das Motiv des Kniens. Die Faltenwirbel am Rockende der beiden Marienfiguren am rechten Arm Gabriels und am hochflatternden Mantel Josephs zeigen eine gewisse Sprödigkeit, sie wirken nicht mehr als aufschäumendes Ende eines Faltenstromes, sondern isoliert und erstarrt. Ein fein entwickeltes Gefühl für plastische Werte bekundet der Meister in den zart gewölbten, glatten Flächen, die mit den strähnigen Faltenpartien kontrastieren. Auch die Bildung der Köpfe läßt eine abstrakte Grundform spüren.

Der Dekor am Mantelärmel des Geburtsbildes, eine Zierborte mit Stern und Quastengehänge, geht auf die verbreiteten Wiederholungen des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo in Rom zurück<sup>19</sup> und dürfte wohl durch Altdorfers Farbholzschnitt der „Schönen Maria“ von Regensburg (um 1519/20) angeregt worden sein. Die Buchstaben in den drei Feldern der Zierborte, ein X-förmiges Zeichen, ein H mit gekrümmten Kreuz und die Ligatur HA konnten bisher noch nicht gedeutet werden.

Aus dem Kloster Ottobeuren stammen wahrscheinlich auch die beiden großen Relieftafeln mit der Enthauptung des hl. Mauritius und der Mantelteilung des hl. Martin (Abb. ), die aus der Johanneskirche zu Feldkirch in das Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz gelangt sind<sup>20</sup>. Sie sollen erst im 18. Jahrhundert nach Feldkirch verbracht worden sein, nachdem 1696 das dortige Johanniterkloster Priorat von Ottobeuren geworden war<sup>21</sup>. Der enge stilistische Zusammenhang mit den Ottobeurer Marienreliefs ist offenkundig, wenngleich gewisse Unterschiede zu beobachten sind, die auf eine etwas frühere Entstehungszeit schließen lassen. Überzeugend wirkt die streng gefügte, groß angelegte Komposition der Mauritiusszene. Die ausgewogene Gruppierung der vier Hauptpersonen — der kniende Heilige im Halbprofil vor dem frontal stehenden Richter, flankiert von dem wieder im Halbprofil gegebenen Henker und dem Stehenden rechts — mildert das Dramatische der Szene zu ruhiger, gemessener Zuständlichkeit. Besonders eindringlich ist die individuelle Prägung der Köpfe, die den Ausdruck schicksalhafter Ergebnisheit spiegeln. Der Betonung der Hauptgruppe dient auch die Rückenfigur des Sitzenden unten links, bei der man sich an Bernhard Strigels Grabwächtertafeln in der alten Pinakothek erinnert fühlt<sup>22</sup>. Ebenso trägt zu der Verfestigung des kompositionellen Aufbaues die vornehmlich horizontale Schichtung des Landschaftshintergrundes bei. Der „Parallelfaltenstil“ der Gehandung tritt auffallend wenig in Erscheinung; die Falten-

19) Vgl. z. B. das 1493 datierte Marienbild von Hans Holbein d. Ä. in Bad Obermehring, bei dem nur noch geringe Spuren vorhanden. — Baum 1923, S. 106 f. — Böbling 1937, S. 146 f.

20) Lindenholz, H. je 1,55 m, B. je 1,09 m. Von der ursprünglichen Fassung nur noch geringe Spuren vorhanden. — Baum 1923, S. 106 f. — Böbling 1937, S. 146 f.

21) Österreich. Kunsttopographie Bd. XXIII, Frey D., Die Kunstdenkmäler des politischen Bezirks Feldkirch, Wien 1958, S. 56, 182, Abb. 124—125.

22) Buchner E., Zum späten Malwerk Bernhard Strigels. (Santheon Bd. XXXII, 1943, S. 49 ff.)

züge der weiten Ärmel sind oft durch Querdellen und Knitterungen unterbrochen. Hingegen kommt bei dem Martinusrelief das rhythmisch-dynamische Moment, das für die Werke des Ottobeurer Meisters typisch ist, wieder stärker zur Geltung. Die züchtig schwingenden Kurven des Mantels verbinden die beiden Figuren; die Neigung des Reiters klingt in der expressiven Rückwendung des Pferdekopfes weiter. In der räumlichen Gliederung wie in der figuralen Proportionierung zeigen sich merkwürdige Schwächen. Es bleibt unklar, wie der hl. Martin auf seinem Pferde sitzt und ebenso ungeschickt mutet die Überschneidung des Bettlers mit den Hinterbeinen des Pferdes an. Jedoch verbieten die ausdrucksstarken Köpfe und die Sorgfalt der schnitzerischen Ausführung an eine Gesellenarbeit zu denken. Gegenüber den Ottobeurer Marienreliefs repräsentieren die Feldkircher Tafeln ein etwas früheres Entwicklungsstadium im Schaffen des Meisters, das durch weichere Modellierung und eine größere Variationsbreite bei den Gewandmotiven gekennzeichnet ist.

Zu den bedeutendsten Leistungen des Ottobeurer Meisters zählt die Christophorusfigur aus Babenhausen (Abb. ), die früher der Sammlung Oertel, angehörte und 1936 vom Kunstmuseum in Düsseldorf erworben wurde<sup>23</sup>. Man empfindet den sicheren statuarischen Aufbau dieser kraftvollen Gestalt als Ausdruck einer neuen, renaissancehaften Gesinnung. Diese Wirkung beruht auf klaren körperlichen Motiven ebenso wie auf dem dynamischen Gleichgewicht der Gewandführung. Vor der Folie des glatt gespannten Mantels schwingt der Körper nach links aus, der energisch in die Hüfte gestemmte linke Arm akzentuiert diese Bewegung. Den parallelen Faltenbahnen des diagonal über dem Leib drapierenden Mantelendes antwortet im Gegenzug die Kurve, die sich vom rechten Oberarm hinter den Beinen zum Sockel herab schwingt. Flatternde Tuchenden halten das Christuskind auf den Schultern des Heiligen in der Schweben. Die Babenhausener Christophorusfigur dürfte annähernd gleichzeitig mit den Ottobeurer Reliefs entstanden sein. Die Gewandbehandlung zeigt eine ähnliche straffe Zügigkeit, ist jedoch etwas geschmeidiger. Die physiognomische Prägung erinnert an den Joseph des Geburtsreliefs, dessen etwas mürrischen Ausdruck aber zu großartigem Pathos gesteigert erscheint.

Gegenüber den bisher betrachteten Bildwerken treten bei dem Relief der Beweinung Christi im Bayerischen Nationalmuseum dekorative Tendenzen stärker hervor<sup>24</sup>. Maria, Johannes und Magdalena sind über dem am Boden ausgestreckten Christus zu einer geschlossenen Gruppe zusammengefügt. Die dichte parallele Fältung der Gewänder mit ihrer linearen Kontinui-

- 23) Inv. Nr. 1936 — 1. Lindenholz, Rückseite gehöhlt. Fassung abgelaut. H. 1,20 m. — Versteigerungskatalog der Sammlung Dr. Oertel, München 1913, S. 19, Nr. 43, T. 29, 30. — Baum I., Cicerone 1913, S. 280. — Gröber 1922, S. 9, Abb. 75. — Pinder 1929, S. 474. — Böhling 1937, S. 150 f.
- 24) Inv. Nr. MA 1871. Lindenholz, Fassung abgelaut. H. 56,5 cm, B. 82 cm. — Gröber 1922, S. 9, Abb. 77 (mit irrtümlicher Herkunftsangabe „aus Kaisheim“). — Pinder 1929, S. 474. — Böhling 1937, S. 145, Abb. 21. — Müller 1959, S. 255, mit Abb.

tät führt zu einer Vereinheitlichung der Bildwirkung, die noch durch die Formation des Landschaftsgrundes verstärkt wird. Die Ausführung ist dem Wurf der Komposition nicht gleichwertig. Man vermißt die Prägnanz des Schnitzerischen, der physiognomische Ausdruck erscheint weniger differenziert, die Gebärden lahmer. Offenbar haben wir hier eine gute Werkstattarbeit vor uns.

Eine ähnliche rhythmische Verflechtung der Figuren zeigt das künstlerische bedeutendere Hochrelief einer Anbetung der Könige (Abb. 25), das zu den schmerzlichen Kriegsverlusten der Berliner Museen zählt<sup>25</sup>. Auch hier dienen die in schwingenden Kurven zusammengefaßten Faltenbahnen als Mittel zur Vereinheitlichung der Komposition; typisch etwa die Verklammerung der Faltenzüge der sitzenden Muttergottes und des vor ihr knienden Königs in einem Bausch am Sockel. Trotz der gedrängten Zusammenfügung der vier Figuren bleibt der Aufbau der Gruppe klar und ausgewogen. Der Reliefstil entspricht weitgehend dem der Ottobeurer und Bregenzer Reliefs, man vergleiche z.B. die feine Abstufung des Tiefengrades bei den stehenden Figuren oder die prägnante Konturierung des Mohrenkönigs zum Reliefgrund mit dem Mauritiusrelief. Ebenso ist die enge Zusammengehörigkeit mit den Bregenzer Tafeln in der schönen Modellierung der Köpfe zu erkennen, die durch die Fassung freilich etwas weicher wirken. Der physiognome Typus des über Maria geneigten Königs ist noch für das Grabmal des 1558 verstorbenen Marschalls Wolfgang von Pappenheim in der Pfarrkirche Grönenbach vorbildlich gewesen<sup>26</sup>.

Eine lebhaft dynamische Steigerung der Formensprache bringt die bekannte Schnitzgruppe der Geburt Christi in der Pfarrkirche Oberkammach bei Mindelheim (Abb. 26), die ursprünglich wohl das Schreinrelief eines kleinen Flügelaltars bildete<sup>27</sup>. Die konzentrische Anordnung der Figuren um das auf einem Weidenkorb ruhende Christkind und ihre Einbeziehung in einen durchflutenden Bewegungsrythmus verleiht dieser Weihnachtsdarstellung eine ungewöhnliche formale Geschlossenheit und besondere Ausdruckskraft. Dieser gleichsam ornamentale Bewegungsdrang bewirkt auch eine

- 
- 25) Inv. Nr. 461. Lindenholz, H. 1,13 m, B. 0,58 m. Ergänzt: Hände des knienden Königs, linke Hand des Mohrenkönigs, Arme des Kindes. Reste alter Fassung. Die Herkunft des 1888 in München erworbenen Reliefs ist nicht bekannt. — Demmler 1916, S. 123. — Gröber 1922, S. 9. — Baum 1923, S. 107. — Feulner 1926, S. 61. — Böhling 1937, S. 34 f.
- 26) Weitnauer 1962, Abb. S. 108. Das in Renaissanceformen gehaltene Grabmal mit der Relieffigur des Marschalls dürfte noch zu dessen Lebzeiten gearbeitet worden sein. Möglicherweise ist das seitlich der Bogennische angebrachte Monogramm EM auf den 1523—1567 in Kempten erwähnten Bildhauer Andreas (Endras) Maurus zu beziehen (über ihn vgl. Rott a.a.O., S. 143). Jedenfalls war der Bildhauer des Grabmals vom Meister von Ottobeuren beeinflusst.
- 27) Lindenholz mit erneuerter Fassung. H. ca. 75 cm, B. ca. 60 cm. — Gröber 1922, Abb. 73, S. 9. — Feulner 1926, S. 10, 61. — Pinder 1929, S. 474. — Böhling 1937, S. 148 f.

Verschleierung der körperlichen Funktionen bei den Figuren. Die dichten Faltenzüge des vorgezogenen Mantels der Maria lassen über das Knie-motiv keine Klarheit aufkommen; die Josephsfigur erscheint wie schwebend über dem hochgerekten Hals des Esels, dessen geöffnetes Maul optisch in einem merkwürdigen Bezug zu dem hochflatternden Mantelende Josephs gebracht ist. Man könnte sagen, daß das Oberkammlacher Geburtsrelief zu der Berliner Dreikönigsgruppe stilistisch in einem ähnlichen Verhältnis steht, wie das Martinsrelief zu dem Mauritiusrelief. Beim Vergleich mit den Ottobeurer Flügeln bemerkt man in der Ausführung eine gewisse Vergrößerung; die Beurteilung wird freilich durch die dicke Übermalung erschwert. Einen annähernden zeitlichen Anhaltspunkt bietet ein 1525 datiertes Geburtsrelief im Bayerischen Nationalmuseum<sup>28</sup>, das aus dem weiteren Werkstattumkreis stammt und Motive der Oberkammlacher Gruppe verwendet. Gewiß repräsentiert diese eine späte Entwicklungsphase innerhalb der Werkstattproduktion. Als stilistische Parallele wäre Jörg Lederers späte Beweinungsgruppe im Musée des Arts Décoratifs in Paris zu nennen<sup>29</sup>.

In der thronenden Madonna von Niederrieden (Lkr. Memmingen), die zuerst von Georg Weise mit dem Ottobeurer Meister in Verbindung gebracht worden ist<sup>30</sup>, vermutete Gertrud Otto die Mittelfigur jenes Altarschreins, zu dem ursprünglich die beiden Ottobeurer Flügelreliefs gehörten<sup>31</sup>. Wenn auch die Maße eine solche Möglichkeit nicht ausschließen würden, so verbietet doch die wesentlich geringere Qualität der Figur in Niederrieden, dieser Hypothese beizupflichten. Trotz der neueren Übermalung ist zu erkennen, daß hier eine Werkstattarbeit vorliegt. Die zähflüssige, dickliche Art der Faltenführung, die Modellierung des Mantelkragens und des Kindes setzt sich deutlich von dem prägnanten Schnitzstil der Ottobeurer Flügel ab. Auch gegenüber dem Oberkammlacher Relief, mit dem L. Böhl-ing einen engen Zusammenhang sah, bleibt die Niederriedener Madonna qualitativ zurück; jedoch dürfte sie zeitlich in dessen Nähe gehören.

Die tiefgreifenden geistigen und politischen Veränderungen, die der Bauernkrieg und die Einführung der Reformation in den oberschwäbischen Reichsstädten mit sich brachten, bedeuteten auch das Ende der noch vom Spätmittelalter gespeisten Tradition kirchlicher Plastik, die in dem Phänomen des Flügelaltars gipfelte. Neben der Grabskulptur und dekorativen Aufgaben trat nun die Darstellung profaner Themen in Relief und Kleinbildwerken in den Vordergrund. Das Zentrum dieser Renaissanceskulptur war Augsburg; in Kaufbeuren schuf 1537 Hans Kels das berühmte Spielbrett

28) Müller 1959, S. 264.

29) Dussler a. a. O., S. 66, Abb. S. 149.

30) Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser — Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten. Reutlingen 1924, S. 162. — Böhl-ing 1937, S. 149. — Lindenholz, H. 98 cm. Fassung erneuert.

31) Die Madonna von Niederrieden (Der Spiegelschwab, Heimatbeilage zur Memminger Zeitung, I, 1950, Nr. 3).

für König Ferdinand. In die Zeit um 1530, z. T. wohl schon in das vierte Jahrzehnt dürfte eine Reihe von kleinformatigen Flachreliefs mit alttestamentarischen und profanen Szenen gehören, die die Stiltradition des Meisters von Ottobeuren fortführen. Die enge parallele, wie gekämmt wirkende Fältelung der Gewänder ist nun zur Manier geworden. Es zeigt sich eine Verhärtung und Sprödigkeit der Formen, die keine übergreifenden Bewegungszusammenhänge mehr zuläßt, sondern die einzelnen Bewegungsimpulse isoliert. Am künstlerisch bedeutsamsten ist das Relief mit Aristoteles und Phyllis im Bayerischen Nationalmuseum, das den engsten Zusammenhang mit dem persönlichen Stil des Meisters von Ottobeuren aufweist<sup>32</sup>. Gemeinsam mit den früheren Reliefs ist die straffe Zügigkeit der Falten, ihre Kontrastierung mit glatten, gewölbten Flächen, die feine lineare Konturierung der Figuren zum Grund, wie auch die bestimmte Prägung der Köpfe. An das Martinsrelief erinnert die Unbekümmertheit gegenüber körperlichen Proportionen bei der Figur des Aristoteles. Eine sprödere und härtere Formgebung zeigen eine „Empfangsszene“, ebenfalls im Bayerischen Nationalmuseum<sup>33</sup> und das stilistisch gleichartige Relief mit Salomon und der Königin von Saba im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg<sup>34</sup>. Zu den Ausläufern der Werkstattproduktion gehört das Relief eines sitzenden Mannes und einer daneben stehenden Frau, gedeutet als Urteil Salomons, das sich früher in der Sammlung Figdor in Wien befand<sup>35</sup>. Mit ihm stehen die im Bayerischen Nationalmuseum verwahrten Flachrelieffiguren der Hl. Alexander und Theodor, deren Schilder das Ottobeurer Abtei- bzw. Konventswappen tragen, in engen stilistischen Zusammenhang<sup>36</sup>. Die sterile Manier dieser späten Reliefs hält sich wenig verändert noch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, wie das Grabmal der 1555 verstorbenen Margarethe von Pappenheim in der Pfarrkirche Grönenbach (Lkr. Memmingen) beweist<sup>37</sup>.

- 32) Lindenholz, H. 35,1 cm, B. 37,2 cm. Die links unten eingeritzte Jahreszahl 1503 ist nicht ursprünglich. Sie wurde früher irrtümlich als 1523 gelesen. — Böhling 1937, S. 152. — Müller 1959, S. 257 mit Abb.
- 33) Lindenholz, H. 22 cm, B. 24,3 cm. Eine etwas später entstandene Kopie des Reliefs (H. 22,1 cm, B. 23,1 cm) in Fürstenbergischen Besitz auf Schloß Heiligenberg ging 1945 verloren. — Gröber 1922, Abb. 76, S. 9. — Baum 1923, S. 107. — Böhling 1937, S. 151. — Müller 1959, S. 258 m. Abb. — Herr M. Baxandall, London, gab mir den frdl. Hinweis, daß die bisher als „Einzug eines Fürsten“ gedeutete Szene die Geschichte des ägyptischen Joseph und seiner Brüder darstelle.
- 34) Lindenholz, H. 37 cm, B. 37 cm. — Josephi 1910, S. 227, Nr. 382. — Böhling 1937, S. 151.
- 35) Lindenholz, H. 38 cm, B. 30,5 cm. Früher in der Slg. Freiherr von Holzschuher Augsburg. — Versteigerungskatalog der Slg. Dr. Albert Figdor, Wien. 1. Teil, Bd. IV Berlin 1930, Nr. 259, Abb. T. CX. — Böhling 1937, S. 151.
- 36) Lindenholz, H. 87 cm, 93 cm. Beine und Bodenplatten ergänzt. — Angeblich aus Kloster Ottobeuren stammend. Böhling 1937, S. 151. — Müller 1959, S. 256 mit Abb.
- 37) Weitnauer 1962, Abb. S. 109. — Das flache Sandsteinrelief mit der Stand-

Die bisher besprochenen, in der Literatur bekannten Arbeiten des Meisters von Otto-beuren und seiner Werkstatt umspannen etwa einen Zeitraum von 12–15 Jahren; die Hauptwerke fallen in die Jahre um 1520–1525, die Bregenzer Reliefs mögen etwas früher entstanden sein. Diese zeigen einen solchen Grad künstlerischer Reife, daß sie nicht als Frühwerke angesprochen werden können. Als Werk der vorangehenden, bisher unbekannt gebliebenen Schaffensperiode des Meisters möchte ich das hervorragende Relief einer Dornenkrönung Christi ansprechen, das im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg ist (Abb. )<sup>38</sup>. Auf der schmalen, steil proportionierten Tafel sind wie bei den Otto-beurer Flügeln je zwei Figuren übereinander angeordnet. Neben Christus kniet eng angeschmiegt der spottende Scherge, der das Schilfrohr reicht; darüber wachsen aus dem Reliefgrund die Halbfiguren zweier Schergen, die mit einem Stab die Dornenkrone niederdrücken. Der schwingende Rhythmus ihrer Bewegungen erinnert an Figuren der Bregenzer Reliefs und der Berliner Dreikönigsgruppe. Trotz der Dichte der Komposition bewahrt jede Figur ihren Aktionsraum. Die persönliche Art des Meisters ist vor allem in der differenzierten rhythmischen Gliederung des Reliefs zu erkennen. Sie dient der unmittelbaren Veranschaulichung des szenischen Gehalts. Charakteristisch ist die kurvige lineare Konturierung zum Reliefgrund. Der „Parallelfaltenstil“ erscheint nur wenig ausgeprägt, so bei dem Brustlatz und den Ärmeln der Schergen; hier zeigt sich, wie nebensächlich er für den figuralen Stil des Meisters im Grunde ist. Die Faltenzüge des Mantels Christi mit ihren Dellen, Gabelungen und Umschlägen wirken noch „spätgotisch“ und legen eine Datierung in die Zeit um 1510 nahe.

Dem Kaufbeurer Bildhauer Hans Kels d. Ä. hat Georg H a b i c h das schöne Bildnisrelief Kaiser Maximilians I. im Bayerischen Nationalmuseum zugeschrieben. (Abb.X)<sup>39</sup>. H a b i c h stützte sich dabei auf die überlieferte Nachricht, daß Kels 1507 „etlich bild“ für den Kaiser zu liefern hatte und vermutete in dem aus Ambras stammenden Relief eines dieser „Bilder“. Da vor 1537 keine gesicherten Arbeiten von Kels bekannt sind, läßt sich diese Hypothese mit stilistischen Argumenten nicht unterbauen.

Zu der subtilen Medailleursschnitzkunst des Ambraser Spielbretts von 1537 scheint ein stilistischer Brückenschlag nicht möglich zu sein. Hingegen ergeben sich enge Beziehungen zu den besten Werken des Otto-beurer Meisters. Die suggestive Wirkung des Bildnisreliefs beruht auf der rhythmischen Kontrastierung der klar gegeneinander abgegrenzten Formen. Besondere Bezeichnungskraft kommt der prägnanten Konturierung wie auch

---

figur der Verstorbenen in Renaissancerahmung trägt wie das Grabmal ihres Gemahls Marschall Wolfgang von Pappenheim das Bildhauermonogramm E M. Vgl. dazu Anmerkung 26.

38) Inv. Nr. 1890. 246. Lindenholz, H. 108 cm, B. 46 cm. Reste von Fassung. Frdl. Hinweis von Herrn Dr. R. R ü c k e r t, München.

39) Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts, II. 1, S. CXVIII. — M ü l l e r 1959, S. 286. — Lindenholz, H. 39,5 cm, B. 29,6 cm.

40) H a b i c h a. a. O. S. CXVIII.

der großzügig geführten Binnenzeichnung zu. Plastische Sensibilität bekundet sich in der kräftigen Modellierung des Gesichts, in den Dellungen des Baretts, in der zarten Wölbung der Schauben. Ein ähnliches Formgefühl ist bei dem Kopf des Richters auf dem Bregenzer Mauritiusrelief zu spüren (Abb. 1). Die geschlängelten, spitz auslaufenden Haarlocken mit den breiten, flachgeschnittenen Mittelsträhnen finden sich ähnlich bei dem Bettler und dem Pferd des Martinreliefs. Georg H a b i c h hat beobachtet, daß das schulterlange Haar des Kaisers noch bei Bernhard Strigels Maximilians-Bildnis von 1507 vorkommt, im zweiten Jahrzehnt dann einer Haartracht mit waagrechttem Schnitt weicht. Setzt man die annähernde Gleichzeitigkeit der Ausführung voraus, so gelangt man zu einem Ansatz des Reliefs um 1510.

Bisher konnte dem Meister von Ottobeuren keine Arbeit in Stein zugewiesen werden. Eine solche glaube ich in dem prachtvollen, aus rotem, gesprenkeltem Marmor gemeißelten Doppelgrabmal des Georg Gossenbrot zu Hohenfreiberg und seiner Gemahlin Radegundis Eggenberger im Bayerischen Nationalmuseum erkennen zu können (Abb. X)<sup>41</sup>. Georg Gossenbrot, Rat Kaiser Maximilians, starb 1502. Sein erstes Grabdenkmal, eine rotmarmorne Ritterfigur, befindet sich in der ehemaligen Westkrypta der Stiftskirche St. Mang in Füssen<sup>42</sup>. Radegundis Eggenberger verlegte ihren Witwensitz nach Buxheim, wo sie 1520 starb. Aus der Karthause Buxheim stammt auch das Grabmal. Wie an der verschiedenen Punzierung des Grundes und an der Form der Ziffern zu erkennen ist, sind die beiden letzten Ziffern des Todesdatums der Frau nachgetragen. Das Grabmal wurde demnach zu ihren Lebzeiten ausgeführt. Noch heute befindet sich an der Westempore der ehemaligen Klosterkirche Buxheim ein Wappenstein, dessen Inschrift besagt, daß Georg Gossenbrot und seine Frau Radegundis diesen Chor (= Westchor) und Altar stifteten<sup>43</sup>. Offenbar war es eine Stiftung der Witwe zum Gedächtnis ihres Gemahls. Der Gedanke liegt nahe, daß gleichzeitig damit das Doppelgrabmal in Auftrag gegeben worden ist. Für diese Datierung spricht auch die Form des Harnischs, die große Ähnlichkeit mit dem vor 1520 in Augsburg gefertigten Harnisch des Andreas von Sonnenburg in der Waffensammlung des kunsthistorischen Museums in Wien aufweist<sup>44</sup>.

Die Komposition des Grabmals zeigt eine strenge symmetrische Ordnung. Die beiden Verstorbenen wenden sich einander im Halbprofil zu, über ihren Köpfen erscheint auf einem Wolkenband die Halbfigur der Gottesmutter, begleitet von je zwei Engeln mit Spruchbändern. Diese Dreiergruppe wiederholt sich unter in den schräg gestellten Wappenschilden mit dem mächtigen Turnierhelm in der Mitte. Beide Figuren zeichnen eine voluminöse Körper-

41) Inv. Nr. 10/54. H. 243 cm, B. 143 cm. — Müller Th., Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst N.F. Bd. XIII, 1938, S. 65. — Müller 1959, S. 262 ff.

42) Weitnauer 1962, Abb. S. 97.

43) Bayerische Kunstdenkmale IV, Breuer T., Stadt und Landkreis Memmingen. München 1959, S. 86.

44) Gamber Ortwin, Stilgeschichte des Plattenharnischs von 1440–1510 (Jahrbuch d. kunsthistor. Slgn. in Wien, Bd. 51, 1955, Abb. 79).

lichkeit aus. Der Harnisch ist in kräftigen Wölbungen mit sparsamer Binnenzeichnung gegeben. Auch bei der Frauenfigur bedingt die Härte des Materials eine blockhafte Geschlossenheit der Form. Der weite Mantel fällt in flachen, rundrückigen Falten, deren Verlauf am Ärmel durch Dellen unterbrochen wird. Feine parallele Fältelung bemerkt man bei dem Ende des Kopftuchs unter dem rechten Arm und bei den wirbelnden Tüchern der Helmzier. Die nächsten Vergleichsmöglichkeiten zur Komposition und Reliefstil bietet das Bregenzer Mauritiusrelief und die Berliner Dreikönigsgruppe. Die Figur des knieenden Mauritius wirkt im Physiognomischen wie in der zarten Reliefierung zum Grund dem Georg Gossenbrot ähnlich. Der matronenhafte Typus der Frau findet sich in schwächerer Ausführung bei der Maria des Münchener Beweinungsreliefs wieder. Eine enge stilistische Beziehung besteht zwischen der Marienfigur und dem Ottobeurer Relief. Der Flügel des Ottobeurer Verkündigungsengels stimmt genau sowohl mit den Engelsflügeln, als auch mit dem breitfederigen Flügel auf der rechten Helmzier überein. Nicht nur eine Reihe einzelner Argumente, sondern vor allem die neue, renaissancehafte Auffassung der menschlichen Gestalt verbinden das Gossenbrot-Grabmal, das zu den bedeutendsten Leistungen der Sepulkralplastik dieser Zeit in Schwaben gehört, mit dem Werk des Ottobeurer Meisters.

Mit der Werkstatt des Ottobeurer Meisters lassen sich noch einige figurale Grabdenkmäler im südlichen Oberschwaben in Verbindung bringen, so dasjenige der 1522 verstorbenen Dorothea von Grafeneck in der Pfarrkirche Erolzheim (Lkr. Biberach)<sup>45</sup>. In dem vertieften Bildfeld des Sandsteinsreliefs ist die Verstorbene frontal in ganzer Figur, der Kopf auf einem ornamentierten Kissen ruhend, gegeben. Die glatten gewölbten Flächen des in Dreiecksformen aufgegliederten Kopftuches sind im feinen Kontrast zu den dichten, widerstandslos nach unten gleitenden Parallelfalten des Mantels gebracht. In der Höhe der Knie ist von Rahmen zu Rahmen ein vierzeiliges Inschriftband gespannt, das optisch mit dem schattenden Grund kontrastiert. Der Stein dürfte bald nach dem Todesdatum entstanden sein und gibt damit für stilistisch verwandte Werke wie die Ottobeurer Flügel, die Münchener Beweinungsgruppe und das Oberkammlacher Relief einen zeitlichen Anhaltspunkt.

Als eine schlichtere Werkstattarbeit um 1520 ist das Rotmarmorgrabmal der Anna von Lainperg († 1484), ihres Gemahls Johann von Erolzheim († 1488) und ihres Sohnes Kaspar von Erolzheim († 1520) in derselben Pfarrkirche anzusprechen, bei dem in einem Rundbogenfeld die Halbfiguren der Verstorbenen — die Frau in parallel gefälteten Mantel, die Männer im Riefelharnisch — angeordnet sind, während das obere Zwickelfeld spielerisch mit kleinteiligen Wappenschilden gefüllt ist<sup>46</sup>.

Den späten kleinformatigen Reliefs, besonders der „Empfangsszene“ im

45) Württ. Kunstdenkmälerinventar, Donaukreis I. OA. Biberach, Eßlingen 1914, S. 104 mit Abb.

46) a. a. O. (Anm. 45), S. 102 mit Abb.

Bayerischen Nationalmuseum, stilistisch vergleichbar ist das Rotmarmor-Doppelgrabmal des 1530 verstorbenen Peter von Freiberg zu Eisenberg in der Annakapelle bei St. Mang in Füssen<sup>47</sup>. Offenkundig wurde der Stein von der Frau, deren Inschrift fehlt, nach 1530 in Auftrag gegeben. Unter einer Renaissancedoppelarkade sind sich die Halbfiguren des Ritters und seiner Frau gegenüber gestellt<sup>48</sup>. Kennzeichnend für diese Spätphase erscheint die flache, geplättete Relieferung, die spröde Formgebung, die Neigung zum Kleinmeisterlichen.

Zu den um 1525 entstandenen Werkstattarbeiten darf schließlich das große Ölrelief in der Kunstsammlung des Benediktinerstifts St. Peter in Salzburg gezählt werden (Abb. X)<sup>49</sup>. Hans Tietze bezeichnete es als alpenländische oder bayerische Arbeit<sup>50</sup>, während Heinrich Decker an den Kreis des Augsburger Bildhauers Hans Daucher dachte<sup>51</sup>. Verschiedene Motive verbinden dieses Relief mit der Münchner Beweinungsgruppe, ohne daß freilich dessen kompositionelle Geschlossenheit erreicht wäre. Die dickwulstige, zähflüssige Faltengebung erinnert an die Niederriedener Muttergottes. Merkwürdig erscheint die „jugendstilhafte“ Ornamentalisierung der Wolken, vergleichbar dem Berliner Susannenrelief Victor Kaysers<sup>52</sup>.

Mit der Erweiterung des Werkes des „Meisters von Ottobeuren“ um Arbeiten aus der Zeit um 1510–1515 stellt sich von neuem die Frage nach dem Verhältnis zu jener Gruppe von Skulpturen, die dem „Meister der Mindelheimer Sippe“ zugeschrieben werden. Luise Böhling vertrat die Auffassung, daß sich der Stil des Ottobeurers aus dem des Mindelheimer Meisters entwickelt habe und ließ die Möglichkeit offen, „daß unter den heute als Arbeiten des Ottobeurer Meisters geltenden Skulpturen ein Spätwerk der Mindelheimer Werkstatt sich befindet oder daß man umgekehrt in diesem oder jenem Relief der Mindelheimer Gruppe schon die Handschrift des jüngeren Meisters zu erblicken hätte<sup>53</sup>.“

Überprüfen wir zunächst die Abfolge der Werke des Mindelheimer Mei-

47) Müller Th., Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst, N. F. XIII, 1938, S. 65, mit Abb. — Weitnauer 1962, Abb. 102–103.

48) Das Arkadenmotiv kommt bei anderen Allgäuer Grabmälern dieser Zeit nicht vor; es findet sich in anderer Form bei dem Familiengrabstein des Johannes Cuspinian († 1529) im Wiener Stephansdom (Müller Th., Deutsche Plastik der Renaissance, Königstein 1963, Abb. S. 56).

49) Lindenholz. H. 136 cm, B. 110 cm. Spätere Gold- und Silberfassung. Schwarzer Holzrahmen des 17. Jahrhunderts mit eingesetzten Reliquien.

50) Österreichische Kunsttopographie, Bd. XII: Benediktinerstift St. Peter in Salzburg, Wien 1913, S. 75, Fig. 116.

51) Ein Ölbergrelief aus dem Kreise des Hans Daucher (Heiliger Dienst [herausgegeben vom liturgischen Institut der Erzabtei St. Peter/Salzburg], V 1951, Folge 1, S. 26 ff. mit 4 Abb.). — Ich verdanke diesen Literaturhinweis Herrn Dr. Legner, Frankfurt.

52) Gröber 1922, Abb. 108. — Müller Th., Deutsche Plastik der Renaissance, Königstein 1963, Abb. 29.

53) Böhling 1937, S. 145.

sters. Als frühe Arbeit um 1510–1515 gilt das namengebende Sippenrelief in der Liebfrauenkapelle zu Mindelheim<sup>54</sup>, dem dann als Hauptwerke um 1520 die beiden Heiligenpaare im Germanischen Nationalmuseum folgen (Abb. X)<sup>55</sup>. Trotz der Ähnlichkeit der Kopftypen, die immer als Hauptargumente für die Zusammengehörigkeit angeführt wurde, ist es m. E. nicht möglich, das Sippenrelief und die Nürnberger Gruppen als Stationen in der Entwicklung eines Schnitzers zu begreifen. Die erheblichen kompositionellen Schwächen des Sippenreliefs, die sich besonders in der gedrängten, un-freien Gruppierung der Männerpaare und bei der Mittelgruppe zeigen, ebenso die mangelnde individuelle Vertiefung des Ausdrucks kennzeichnen es als eine sekundäre Leistung. Auch läßt sich eine Datierung der Nürnberger Reliefs um 1520, mit der man versuchte, den qualitativen Abstand zu Mindelheim zu erklären, nicht aufrecht erhalten. Die seitlichen Heiligenpaare des Altars von Vigen in Graubünden, der 1516 aus der Werkstatt des Biberacher Malers Jörg Kändel hervorgegangen ist<sup>56</sup>, vergrößern und vereinfachen den Stil der Nürnberger Gruppen, setzen also diese oder entsprechende Arbeiten desselben Meisters voraus. Damit ergibt sich für Nürnberg ein ungefährer zeitlicher Ansatz um die Mitte des zweiten Jahrzehnts. In engem stilistischen Zusammenhang mit den Nürnberger Reliefs steht die große Himmelfahrts-Maria in Oberliezheim (Lkr. Dillingen)<sup>57</sup>, während

54) Lindenholz mit freigelegter alter Fassung. B. 1,26 m. — Gröber 1922, S. 8, Abb. 64. — Feulner 1926, S. 61. T. 26. — Pinder 1929, S. 473. — Böhling 1937, S. 29.

55) Lindenholz mit alter Fassung. H. 176 bzw. 157 cm. Herkunft unbekannt. Die traditionelle Benennung der Bischofsgruppe als hl. Zosimus und hl. Barbara, der Rittergruppe als hl. Gereon und hl. Katharina von Siena ist schwerlich aufrecht zu erhalten. Schon K. Schäfer (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1895, S. 41 ff.) wies m. E. mit Recht darauf hin, daß der Bischof den hl. Martin darstelle. Die Münzenspende des hl. Martin an den Bettler ist im frühen 16. Jahrhundert geläufig (Braun I., Tracht u. Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Sp. 512). Läßt man den Ritterheiligen trotz des Mangels an eindeutigen individuellen Attributen als hl. Gereon gelten, dann dürfte die kniende weibliche Heilige mit Kreuz die hl. Helena darstellen, die nach der Legende die Grabeskirche St. Gereons errichtet haben soll und in dieser Zeit auch in modischer Tracht mit Haube wiedergegeben wird (Braun a. a. O. Sp. 322). Die Hl. Katharina von Siena ist immer in der Nonnentracht der Dominikanerinnen mit Kreuzifix dargestellt worden. — Josephi 1910, S. 225 f., Nr. 380/81. — Gröber 1922, S. 8, Abb. 66–67. — Feulner 1926, S. 9 S. 61, T. 50–51. — Pinder 1929, S. 473. — Böhling 1937, S. 29 ff.

56) Baum 1923, Abb. 64. — Böhling 1932, S. 32. — Böhling 1937, S. 27, Abb. 1.

57) Demmler 1916, Sp. 117 f, Abb. 62. — Böhling 1937, S. 31 Abb. 8. — Lindenholz, H. ca. 2 m. Eine ältere Fassung wurde vor einigen Jahren ergänzt und freigelegt. Die Figur kam erst im 19. Jahrhundert aus bäuerlichem Privatbesitz in die Kirche; ihre ursprüngliche Beheimatung ist ungewiß. Eine kleinere, schlichte Werkstattreplik der Oberliezheimer Figur befindet sich als Leihgabe im Bayerischen Nationalmuseum (Müller 1959, S. 262).

die aus Sontheim (Lkr. Memmingen) stammende Figur gleichen Themas in der Ostberliner Skulpturensammlung eine gewisse Verschärfung der Formensprache zeigt<sup>58</sup>. Schon Demmler überlegte, ob zu der Sontheimer Madonna ursprünglich das Relieffragment mit den sechs um den Sarkophag versammelten Aposteln im Klostermuseum Ottobeuren (Abb. X) gehört haben könnte<sup>59</sup>. Für diese Hypothese spricht der thematische Zusammenhang und die übereinstimmende Gewandbehandlung. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß die Sontheimer Madonna in Ottobeuren beheimatet war und erst später in das zum Gebiet des ehemaligen Reichstifts gehörende Dorf verbracht worden ist. An das Ottobeurer Apostelfragment schließt sich stilistisch eine Schnitzgruppe der Hl. Drei Könige im Metropolitan Museum in New York an (Abb. X), eine gute, in der Faltengebung etwas weichere Werkstattarbeit<sup>60</sup>.

Zu den Werken des Mindelheimer Meisters zählte Karl Gröber das schöne Rotmarmorgrabmal der 1517 verstorbenen Apollonia von Montfort in der Pfarrkirche Neufra an der Donau<sup>61</sup>. Ein Vergleich der Relieffigur dieses Grabmals mit den Nürnberger Heiligenpaaren ergibt jedoch wesentliche stilistische Unterschiede, vor allem in der mehr dekorativen Art der Gewanddrapierung mit dem weit ausschwingenden, übereinandergelegten Faltenbahnen, die sich ähnlich bei einem Marienodrelief in Berlin findet<sup>62</sup>.

Als Hauptwerke dieser Stilgruppe bleiben also die künstlerisch überragenden Nürnberger Gruppen, die Oberliezheimer Madonna, dann — etwas abweichend davon — die Sontheimer Madonna und das Ottobeurer Apostelrelief, während die Mindelheimer Sippe und die Dreikönigsgruppe in New York als Werkstattarbeiten gelten können. Ihre „Familienähnlichkeit“ mit den besten Werken des „Meisters von Ottobeuren“ ist trotz gewisser abweichender Züge so eng, daß der Schluß auf eine große Werkstatt nahe liegt, aus der diese bedeutendsten Arbeiten des Parallelfaltenstils im südlichen Teil von Bayrisch-Schwaben hervorgegangen sind. Übereinstimmend erscheint die variabel praktizierte Verwendung paralleler Faltenzüge als Mittel zu einer geschlossenen, in sich rhythmisch gegliederten Komposition, wobei einmal statische, dann wieder dynamische Momente überwiegen können; ferner die Art des auf optische Tiefenwirkungen abzielenden Reliefstils, das spezifische Verhältnis der Figuren zum Grund. Ebenso wesentlich

58) Demmler 1916, Sp. 117 f. Abb. 61. — Demmler 1930, S. 226, Nr. 7043. — Böhling 1937, S. 31 f. — Maedebach H., Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten. Staatl. Museum Berlin, Skulpturensammlung. Berlin 1958, S. 87, Abb. 40. — Lindenholz, H. 183, B. 76 cm. Übergangene Fassung.

59) Demmler 1930, S. 227. — Wolter F., Festschrift des Münchener Altertumsvereins 1914, S. 85 Abb. 98. — Böhling 1937, S. 37. Lindenholz, H. 84 cm, B. 56 cm. Reste alter Fassung.

60) Inv. Nr. 51. 28. Ich verdanke die Kenntnis der Gruppe Herrn Prof. Dr. Theodor Müller.

61) Gröber 1922, S. 8, Abb. 65. — Feulner 1926, S. 61. — Pinder 1929, S. 473. — Böhling 1937, S. 36, Abb. 11.

62) Demmler 1930, S. 228 f. Nr. 2963.

ist die Gemeinsamkeit in der neuen renaissancehaften Auffassung der menschlichen Gestalt, die sich in der Vertiefung der individuellen Charakterisierung und in der selbstbewußten Würde des Ausdrucks bekundet. Die nächsten stilistischen Parallelen zu den Nürnberger Heiligenpaaren bietet das Mauritiusrelief in Bregenz und die Berliner Anbetung der Könige. Vergleicht man den hl. Gereon mit dem rechts stehenden Mann der Enthauptungsszene, so zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung der künstlerischen Handschrift in der Art des Gesichtsschnitts und in der Faltenführung des Gewandes. Der Kopf des Richters läßt sich mit dem der Bischofsfigur, der Kopf des Enthaupteten mit dem Bettler vergleichen. Das bei den Nürnberger Gruppen besonders ausgeprägte Motiv der über die Knie der weiblichen Figuren schwingenden Faltenkurven konnten wir bei einer Reihe von Bildwerken des Ottobeurer Meisters beobachten. Auffallend ist der dekorative Reichtum bei der Zier des Hauben, der Mitra und dem Pluviale des Bischofs<sup>63</sup>. Der „barocke“ Schwung, den die Gewänder der knienden Heiligen bei den Umschlägen zeigen, legt nahe, an direkte oder indirekte Einflüsse aus dem Leinbergerkreis zu denken.

So zeichnet sich das Werk eines Bildhauers von hervorragender künstlerischer Bedeutung ab, dessen wichtigste Dokumente das Verspottungsrelief in Hamburg, das Bildnisrelief Kaiser Maximilians, der Gossenbrotgrabstein, die Nürnberger Heiligenpaare und die Oberliezheimer Madonna, die Reliefs in Bregenz, der Babenhausener Christophorus, die Ottobeurer Marienreliefs und die Berliner Anbetung der Könige sind. Der Sitz seiner Werkstatt befand sich aller Wahrscheinlichkeit nach in Memmingen, denn die Herkunftsorte der Bildwerke liegen — soweit wir sie kennen — fast ausschließlich in der näheren oder weiteren Umgebung dieser alten Reichsstadt. Ein weiteres Argument für diese Lokalisierung sind die bereits mehrfach angedeuteten Beziehungen dieser Skulpturengruppe zu den gleichzeitigen Gemälden Bernhard Strigels; nicht nur motivische Analogien sind hier zu konstatieren, es besteht ebenso eine merkwürdige Ähnlichkeit der Ausdrucksgehalts.

In ihrer Studie über den Bildhauer Michael Zeynsler sprach G. O t t o andeutungsweise, ohne nähere Begründung die Vermutung aus, das Hans Herlin, der Bildhauer des 1501–1508 errichteten Chorgestühls in St. Martin in Memmingen, mit dem „Meister von Ottobeuren“ identisch sein könnte<sup>64</sup>. In der Tat ergeben sich stilistische Beziehungen zwischen einigen der Wangenbüsten dieses Gestühls und Skulpturen des Meisters von Ottobeuren, die jedoch m. E. für die Begründung der personalen Identität noch nicht ausreichend sind. Zudem verknüpfen sich mit dieser Hypothese eine Reihe

63) Vgl. die Figuren des Halleiner Altars 1518 von Andreas Lackner (F e u l n e r A., Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 50, 1929, S. 186 f.).

64) Memminger Geschichtsblätter 1952/53, S. 8.

Herr G. S i m h a r t, Kempten, hatte die Freundlichkeit, die vorliegende Arbeit durch eine Anzahl von Neuaufnahmen zu unterstützen, wofür ich ihm ach an dieser Stelle herzlich danken möchte.

weiterer Fragen der Memminger Kunstgeschichte des frühen 16. Jahrhunderts, deren Erörterung den Rahmen unserer Untersuchung überschreiten würde; ihr Ziel war es, die Spannweite des Schaffens eines hervorragenden oberschwäbischen Bildhauers aufzuzeigen, den offenkundig mit der ehrwürdigen Benediktinerabtei Ottobeuren enge Beziehungen verbanden.

### Abkürzungen:

- B a u m** 1923 = Julius **B a u m**, Altschwäbische Kunst. Augsburg 1923. S. 102—109; Jörg Kändel. Revidierter Wiederabdruck des Aufsatzes aus den Monatsheften für Kunstwissenschaft Bd. IX, 1916.
- B ö h l i n g** 1932 = Luise **B ö h l i n g**, Jörg Kändel von Biberach und die Altäre des Parallelfaltenstils in der Schweiz (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N. F. Bd. XXXIV, 1932, S. 28—38).
- B ö h l i n g** 1937 = Luise **B ö h l i n g**, Die schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen Bd. 58, 1937, S. 26—39, 137—152).
- D e m m l e r** 1916 = Theodor **D e m m l e r**. Eine Augsburger Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum (Amtliche Berichte Bd. XXXVII, 1915/16, Sp. 117—126).
- D e m m l e r** 1930 = Theodor **D e m m l e r**, Die Bildwerke des Deutschen Museums Berlin. Bd. III, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton, Großplastik, Berlin — Leipzig 1930.
- F e u l n e r** 1926 = Adolf **F e u l n e r**, Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts, Firenze — Leipzig 1926.
- G r ö b e r** 1922 = Karl **G r ö b e r**, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, München 1922.
- J o s e p h i** 1910 = Walter **J o s e p h i**, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Nürnberg 1910.
- M ü l l e r** 1959 = Theodor **M ü l l e r**, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. XIII, 2), München 1959.
- P i n d e r** 1929 = Wilhelm **P i n d e r**, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance Bd. II, Wildpark — Potsdam 1929. (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- W e i t n a u e r** 1962 = Alfred **W e i t n a u e r**, Allgäuer Chronik, Kempten 1962.