

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

## **Die Entwicklung des Epitaphs**

**Marzani, Julie**

**1935**

II.

tonische Aufbau zurücktreten. Der eigentliche ursprüngliche Sinn des Epitaphs, den Verstorbenen in seiner engen Beziehung zum Jenseits darzustellen, ist damit verloren gegangen. Denn auch die Rolle des Verstorbenen selbst ändert sich, wenn auch die Darstellungsweise der Gotik noch ziemlich lange nachklingt. Die Renaissance, jede Über- und Unterordnung als der gleichstellenden Nebenordnung entgegengesetzt vermeidend, empfindet einerseits die Gestalt des Adoranten als Fremdkörper im Hauptrelief, mit dessen meist vielfiguriger Komposition er nur in losem inneren Zusammenhang steht, andererseits hat sich der Wert der Persönlichkeit an sich derart gesteigert, dass es den Künstler drängt, die Figur des Toten in den Mittelpunkt zu stellen.

So entwickeln sich zwei Typen nebeneinander, die beide an Gegebenes anschliessend aus demselben Prinzip heraus gleichwertig Gewordenes trennen, um dadurch möglichste Geschlossenheit des Aufbaues und Inhaltes zu erzielen, aber auch der Wiedergabe des Toten von der porträtmässigen Seite her gerecht zu werden. Die Epitaphien der ersteren Richtung zeigen das Bestreben, den Adoranten vollkommen zu eliminieren. Wir werden sie sowohl im Anschluss an die gotischen Steine, als auch an die besprochene italienische Grabmalform an erster Stelle besprechen.

## II.

Wenn es auch in den Bestrebungen der Renaissance

liegt, das Relief von allem zeitlich Herkömmlichen loszulösen und als Werk an sich zu sehen, so ist ihr darin die Gotik doch in einigen Beispielen vorangegangen. Schon das Epitaph des Petrus Scheckenmecher, um das Jahr 1443 entstanden (Abb. 24), in der nördlichen Vorhalle der Aschaffener Kirche lässt die Gestalt des Verstorbenen vermissen und begnügt sich mit der sehr originellen Wiedergabe des Tempelganges Mariä.

In der äusseren Form sich völlig der Grabplatte mit umlaufender Inschrift anschliessend, findet die Reliefdarstellung keine Verwandtschaft unter den gleichzeitigen Epitaphien. Vielleicht ist nähere Anlehnung an ein Tafelbild zu vermuten. Auf felsigem Gestein erhebt sich die gotische Fassade einer Kirche. Ob durch die schräggestellten Türme ein Zentralbau angedeutet werden sollte, lässt sich wohl nicht bestimmen. Auf steiler Treppe eilt Maria zum Tor empor, wo drei jugendliche Gestalten sie erwarten. Rechts aus der Tiefe treten Joachim (durch die spitze Mütze als Jude gekennzeichnet) und Anna heraus, deren kleine Figürchen eine Atmosphäre feierlicher Ruhe umgibt. Es ist interessant, wie der Künstler sich bemüht, eine Handlung im Raume und nicht mehr vor der Fläche darzustellen. Das Empordrehen der Treppe und die Schrägstellung der Strebpfeiler zeigen den Versuch, sich mit der Perspektive zu befassen. Er konnte es wagen, die Gestalt des Verstorbenen fortzulassen, die den für seine Zeit reichen und komplizierten Aufbau des Bildes gestört hätte, wenn hier vielleicht auch Mangel an Raum mitgespielt ha-

ben mag.

Wie die Spätgotik neben Epitaphien, die eine starke Betonung der Stifterfigur zeigen (Augsburg, Hans Beierlein), den Typus aufkommen lässt, der dieselbe zurückzudrängen sucht, ist bei den Nürnberger Epitaphien schon erwähnt worden. Die Renaissance brachte also nicht eigentlich Neues, sondern gab schon vorhandenen Keimen den geeigneten Nährboden.

Wir können eine Entwicklungsreihe verfolgen, in der immer stärker das Bestreben zum Ausdruck kommt, das Relief für sich abgeschlossen darzustellen und die Stifterfigur in die untere Zone zu setzen und allmählich vollkommen fortzulassen. Für das Relief selbst werden häufig graphische Vorlagen benützt, ohne dass dies jedoch die Eigenart der Künstlerpersönlichkeit herabgesetzt hätte. Naturgemäss hat sich der Stoff dadurch bereichert, aber auch jetzt noch lässt sich eine Vorliebe für bestimmte Bilddarstellungen beobachten. War bisher das Kult- und Existenzbild das beliebteste Thema, so wird es jetzt von dramatisch bewegteren, vielfigurigen Szenen abgelöst, die meist in Beziehung zu Tod und Auferstehung stehen, also auch darin Zeugnis einer geänderten Weltanschauung sind. Gott und die Welt der Heiligen sind entrückter, erhabener, aus der engen Verbundenheit mit dem menschlichen Dasein gelöst. So sind neben der Kreuzigung die Kreuzabnahme, die Höllenfahrt, Auferstehung, Prophezeiung des Ezechiel, Gnadenstuhl, Tod und Krönung Mariae die am häufigsten wiederkehrenden Begebenheiten. Daneben findet sich immer noch das Existenzbild gotischer Steine.

An einigen Epitaphien des Wiener Stephansdomes lässt sich das allmähliche Eindringen der Renaissancemotive mit besonderer Klarheit zeigen. So hat das Epitaph des August Holdert, +1509, Abb. 25, noch rechteckige, von Rundstäben gerahmte Form. Der Sockel wird, wie wir es beim Rebeck'schen Epitaph sahen und wie es in Wien immer wiederkehrt, von einem wellig geformten Spruchband überdeckt. Aus gedrehten Strümpfen wachsen die Stäbe empor und fügen auch den Rundbogen dem Rechteck ein. Die kleineren Stäbe in der Kehlung des Bogens wiederholen den Verlauf der äusseren.

Der Aufbau ist schon dreigeteilt: Das erste ist ein predellaartiges Untergeschoss mit drei Rundbögen, die kreuzblumenartig abschliessen. In diesen knien die kleinen Stifterfiguren. Darauf folgt das Hauptfeld, von Renaissancepilastern gerahmt. Auf dem Inscript tragenden Gebälk ruht der Rundbogen. In seiner Kehlung läuft das Ornament, eine Mischung von Perlschnur und Blätterbüschel. Das Hauptrelief eine Kreuzigung in bergiger Landschaft trägt noch wesentlich spätgotische Züge<sup>1)</sup>, ebenso die thronende Figur Gott Vaters im Schildbogen. In der ausgreifenden Bewegung der Arme und im grossen Schwung des Gewandes fügt sie sich dem Rundbogen ein. Die oberen Zwickel füllen Wappen. In der doppelten Rahmung und der schwerfälligen Ausbildung der Renaissanceglieder zeigt sich die Unsicherheit des noch gotisch denkenden Meisters, der sich jedoch nicht scheute, die Stifterfiguren, seit jeher der Kreuzigung beigelegt, aus derselben auszuschei-

---

<sup>1)</sup> Ottmann setzt es in die Schule von Nikolaus Gerhart.

den. Es wäre also wieder die Stufe des Würzburger Stiftersteines erreicht, nur dass jetzt die Toten nicht mehr mit dem Bild zusammengesehen werden, während sie dort sich noch empor-tasten zur später erreichten grösstmöglichen inneren Zusammengehörigkeit von Kreuz und Adorant.

Den gleichen dreistufigen Aufbau, nur in etwas fortgeschrittener Form, zeigt das Rechwein-Honigsdorfepitaph, (Abb. 26), um 1514. Die Rundstäbe sind fortgelassen, wodurch der Aufbau klarer, wenn auch noch nicht kräftiger wirkt. Typisch für eine ganze Gruppe niederösterreichischer Epitaphien sind die schweren Blattkränze, die als Abschluss über den Figuren angebracht sind. Es sind ~~mitunter~~ wuchtige, mitunter freiplastisch herausgearbeitete Gebilde, die deutsche Hände aus dem italienischen Fruchtkranz formten. Sie ersetzen dem Künstler anfänglich das gotische Masswerk, für das die Figuren im Grunde noch berechnet sind. So ist gerade die hier verwendete Anordnung von drei stehenden Frontalfiguren wohl sicher dem Schnitzaltar entnommen. Wieder sind die Stifterfiguren in der untersten Zone zu beiden Seiten des Wappens angebracht, während die Kreuzigung hier das Bogenfeld füllt.

Reifere Renaissanceformen in der Umrahmung hat das Kaltenmarktepitaph, (Abb. 27) 1517 vollendet. Nieder ist der Sockel, durch das Inschriftband, diesmal in Form eines angengelten Pergamentstreifens verdeckt. Die schmale untere Zone fällt weg, da der Adorant noch in die Kreuzigungsszene mit einbezogen ist. Durch das direkte Aufrufen der Kandelabersäulen auf der Sockelplatte treten dieselben kräftiger aus der

Fläche heraus und wird ihre Wirkung als tragende, architektonische Glieder betont. Das Gebälk, nicht mehr eine einfache Platte, nähert sich der klassischen Form. Perlschnur und Kymation verzieren Gebälk und Rundbogen. In denselben hineingestellt ist eine Inschrifttafel, deren eingeschwungene Konturen die rahmenden Rundbögen überschneiden. Das Relief selbst gehört der Donauschule an und zeigt im landschaftlichen Hintergrund und der perspektivischen Aufstellung des Kreuzes das Bestreben, räumliche Tiefe zu erzielen. Wenn dasselbe auch noch reich an gotischen Reminiszenzen ist, so ist im Gesamtaufbau doch ein Schritt weiter gemacht zur klaren Erfassung architektonischer Prinzipien.

Eine etwas frühere, aber feinere Arbeit ist das Kieckmannepitaph (+1512), Abb. 28, ebenfalls am Stephansdom. Seinen Inhalt nach fällt es aus der Reihe der reinen Existenzbilder heraus. Die äussere Form schliesst sich an gotische Steine an: eine rechteckige Tafel, seitlich von Stäben, die aus gedrehten Strümpfen empowachsen, eingefasst. Erst in dieser Rahmung bildet ein Spruchband einen flachen Bogen. Die Behandlung des Architektonischen tritt aber hinter dem Interesse am Relief selbst zurück. Dargestellt ist die Zeremonie des heiligen Messopfers, über der sich in der zweiten Zone, wohl als Altar gedacht, ein Relief befindet, dessen Aufbau und Form für sich dem Reckwein- und anderen Epitaphien der Zeit sehr ähnlich ist. - Der zelebrierende Priester, ein Bischof, hält die zur Opferung erhobene Patene in den Händen. Der Künstler wagte es nicht, eine Rückenfigur zu geben, sondern wählte die Profil-

stellung <sup>1)</sup>, die der Handlung nicht entspricht und dem sonst gezeigten Bestreben nach Tiefenwirkung (Altartisch) entgegenwirkt. Die links knieende Gestalt ist durch das Wappen wohl als Stifter gekennzeichnet. Ein Segmentbogen hebt das Haupt des Priesters als Mittelpunkt hervor. Die gleiche Bogenlinie wiederholt sich in der Bekrönung des oberen Feldes, das durch eine Leiste vom unteren getrennt, sonst ohne jede Beziehung zu demselben ist. Wir finden sowohl in der mittleren breiten Nische als auch in den seitlichen die Blattkränze über den Figuren wieder, wie auch die Figuren selbst ihre Zugehörigkeit zur niederösterreichischen Schule verraten. Putto und Delphin sind Renaissance motive. Wir sehen also, dass der Künstler mitten in einem Stilübergang noch nicht imstande war, ein organisches Ganzes zu geben. Das was er aber gab, ist <sup>von</sup> ~~aber~~ eine Feinheit des Ausdruckes und der Behandlung, die über dem Durchschnitt steht.

Konnten wir bis jetzt nur mehr oder weniger kräftige Ansätze neuer Formgebung beobachten, so müssen wir volles Erfassen dort suchen, wo uns grosse Künstler und deren Wirken bekannt sind. Wieder steht wohl Augsburg an erster Stelle. Erleichtert wurde hier besonders die zartere Bearbeitung des Steines durch die Verwendung des neu aufgefundenen Solnhofer und Kelheimer Kalksteines, der in der Folgezeit besonders in Augsburg und Eichstätt den schwerer zu bearbeitenden Grünsandstein verdrängte.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Reliefbildnisse der Gregorsmesse, die eine ähnliche Hilfslosigkeit der richtigen Stellung der Priestergestalt gegenüber zeigen.

So finden sich im Augsburger Domkreuzgang eine Reihe von Steinen, deren Entwicklung den Wienern entspricht, wenn sie auch vielleicht in der Reliefbehandlung fortgeschrittener sein mögen. Als Beispiel eines Übergangsgliedes mag das an sich späte Werk Jörg Muskats, das Epitaph für Christoph von Tannberg (+ 1519) im Domkreuzgang gelten.

Er hat seine noch ganz gotisch empfundenen Gestalten in eine flache, pilastergerahmte Nische mit Muschelrundbögen gestellt. Die Komposition, eine Verkündigung mit zwei Heiligen und Stifter, schliesst sich eher an das Mörlin-epitaph an, mit dem sie eine gewisse Freiheit in der Gruppierung gemeinsam hat, ohne aber deren Geschlossenheit und kräftige Durchführung übernommen zu haben. Hier verwischt die massige Linienführung die Plastik der einzelnen Gestalt wie auch die Hauptzüge der Komposition. Das Motiv der Lunette mit Gott Vater im Muschelfelg hingegen ist eine Errungenschaft der Renaissance, die uns in Italien immer und immer wieder begegnet, wie überhaupt die thronende Gestalt Gott Vaters im Biebefeld jetzt häufig wiederkehrt (Wien), da der Ideenwelt der Renaissance die herrschende Gottheit näher steht als die leidende.

Eine Stellung für sich nehmen die vier Grabreliefs<sup>1)</sup> der Fuggerkapelle aus dem Jahre 1512 ein. Die Entwürfe der beiden mittleren, Auferstehung und Simons Kampf gegen die Philister, sind von Dürer, während Halm Adolf Daucher die Ausführung zuschreibt, wohl der erste, der den Namen Renaissance-

---

<sup>1)</sup> Riehl: Augsburg, Fg. 56 und 57.

künstler verdient. Sowohl die figuralen als auch die ornamentalen Partien sind auf rein dekorative Wirkung abgestimmt. Sie weisen in zartem Relief eine Fülle italienischer Renaissanceemotive auf, wie der auf dem Sarkophag ruhende Tote, die trauernden Putten und Satyrn, kassetierte Kuppel, Inschriftkartusche und Füllornamente. Dürers Entwürfe, die für die hohe Qualität der Steine Gewähr leisten, bringen in Anschluss an italienische Grabmäler die Dreiteilung in Sockelpartie mit Inschrift, der Tote, eine realistische Darstellung der Leiche in das Totenhemd gehüllt, und religiöse Darstellung. Das Verhältnis der drei Zonen zueinander ist aber im Vergleich zu Italien ein völlig anderes, da hier, wie immer beim deutschen Grabstein dieser Zeit, das Hauptinteresse und damit der grösste Raum dem Bild gewidmet wird. Übrigens ist die Wahl der Szenen, Auferstehung und das Symbol derselben aus dem alten Testament, ein Zeichen des neuen Geistes, dessen humanistischer Schulung eine derartige Gegenüberstellung von Vorhersage und Erfüllung liegt.

Es ist klar, dass dieses einmalige Werk wohl andere beeinflusst hat, aber nicht jede Tradition erreichen konnte, so werden wir bei chronologisch späteren Epitaphien immer wieder auf gotische Reminiszenzen stossen, so dass das eben besprochene als ein aus der Reihe fallendes Zwischenglied gelten mag. Ist es doch seiner Form und Bestimmung nach in die Reihe der Prunkepitaphien einzufügen, die, wie wir schon wissen, auch in der Spätgotik in Augsburg eine besondere Blüte erlangten.

Eine völlige Ausscheidung der Stifterfigur wagt der Meister des Epitaphs für Hans Eplhauser in Pfarrkirchen zu geben (Abb. 29). Nach Halms Annahme hat Matthäus Kreniss den Stein im Jahre 1522 gefertigt. Das rechteckige Tafelbildformat zerfällt in drei Zonen, deren oberste, grösste eine Darstellung des Todes Mariä ausfüllt. Die mittlere, etwas niedrigere wird von drei Rundbögen auf Kandelabersäulen vertikal unterteilt. Wappen mit Helm und Zierzier und Decke füllen die Nischen. Die Architektur ist auch hier noch flächenfüllend und gliedernd aufgefasst, ohne dass ihre raum<sup>gliedernde</sup>füllende Aufgabe voll erfasst wäre. Die unterste, schmalste Zone ist der Schrift vorbehalten. Sowohl aus der Reliefbehandlung als auch aus der Freude am Heraldischen spricht der Spätgotiker, dem aber ein gewisser Sinn für ornamentale Raumaufteilung nicht abzusprechen ist, wenn er es auch noch nicht verstanden hat, den organischen Zusammenhang herauszuarbeiten. Die Verbindung von Andachtsepitaph und heraldischem Grabstein, dieser in neuen Formen gesehen, wirkt noch als Aneinanderreihung. Die Wappen ersetzen hier wie beim gotischen Wapenstein die Figuren der Toten, daher das Fortlassen derselben.

Nun folgt in der Blütezeit deutscher Renaissancekunst eine Fülle von Werken, unter denen wir die bekannteren Meister als richtunggebend hervorheben können.

So spricht der Landshuter Hans Leinberger in seinen drei Epitaphien die neue Sprache, jedoch seiner starken persönlichen Eigenart untergeordnet. Das zwischen 1515

und 1520 entstandene Epitaph eines Unbekannten (Abb. 30) in der Agnes Bernauerkapelle zu Straubing ist wie die meisten seiner Steine in zwei Zonen untergeteilt, in deren unterer schmaler die kleinen Stifterfiguren zu beiden Seiten des Wappens knien, wie schon die Wiener Steine es brachten. Die obere Rundbogennische erfüllt die heftig bewegte Darstellung der Prophezeiung des Ezechiel. Die prachtvolle Gestalt des Propheten tritt rechts aus der Tiefe hervor und schiebt die Gruppe der Auferstehenden zu einem unentwirrbaren Knäuel zusammen. Breite, gerollte Spruchbänder füllen den Raum bis zum Rundbogen, in dessen Wölbung Gott Vater von wild bewegten Wolkenfahnen umgeben sich dem Propheten zuneigt. Hier ist wirklicher Raum (auch in der unteren Zone), der, von barocker Bewegung erfüllt, die plastischen Werte zur Geltung bringt.

Strenge, feierliche Symmetrie herrscht im Rorer'schen Epitaph in der Martinskirche zu Landshut<sup>7)</sup>. Wieder sind die Stifter gesondert im unteren Bildfeld. Dargestellt ist die Krönung Mariae mit der dreifachen Figur Gott Vaters, eine häufige Darstellungsart dieser Zeit. Ein wunderbarer Rhythmus der Linien durchzieht die Figuren und hebt durch seine Steigungen die scharf betonte Mittelachse hervor. Die im vorigen noch ungezügeltere Kraft des Künstlers wirkt hier formal gebändigt. Die Architekturteile sind mit feinem Frührenaissanceornament überzogen.

Eine ebenfalls nicht seltene Darstellung ist der

---

<sup>7)</sup> Feulner: Hans Leinberger, Fg. 24.

Gnadenstuhl, wie ihn z.B. Stephan Rottaler in seinem Epitaph für Hans und Dorothea Esterreicher (+1521 und +1532, Abb. 31.) in der Minoritenkirche zu Ingolstadt bringt. In einer Rundbogennische mit Renaissancearchitektur thront frontal Gott Vater, das mächtige Haupt etwas zur Seite gewendet. Er hält das Kreuz an den Querbalken, so dass der Corpus genau in der Mittelachse liegt. Die Taube sitzt etwas seitlich auf dem Holze, eine Variation der sonst gebräuchlichen Flugstellung zwischen Vater und Sohn. Zwei Engel halten im Hintergrund das Dorsale. Die gerade Abschlusslinie nach unten ist eingestuft, so dass beide Zonen sich ineinanderschieben. Diesmal sind die Stifter in eigenen Nischen mit Kandelaber-säulen und Fruchtkränzen rechts und links der Inschrifttafel untergebracht, wodurch das Eigenleben dieser als motivierende Beigabe aufgefassten Gestalten bei diesem Stein stärker hervortritt. Auch hier sind <sup>als</sup> Pilaster- und Bogenfüllungen Renaissanceornamente verwendet. Das Ornament des rechten Pilasters ist einer Schmuckleiste Hans Springinklee's aus dem „Hortulus animae“ entnommen. Halm nimmt auch für das Bild eine graphische Vorlage an.

Das Werk hat in der klassischen Ruhe seiner Gestalten und im kompositionellen Aufbau eine monumentale Wirkung, die uns das Zurücktreteten alles Zufälligen, wie gerade die Abbilder der Verstorbenen, leicht verständlich macht.

Ein selten feines Renaissancewerk ist das Epitaph des Universitätsprofessors Dr. Wolfgang Peisser in derselben Kirche (Abb. 32). Hans Daucher hat es im Jahre 1577

gefertigt. Hier zeigt sich schon ein deutliches Überwiegen des architektonischen Teiles, dem der Künstler die figurale Szene unterstellt. In den klassisch einfachen Aufbau von Pilaster, Hallenbau<sup>1)</sup> und oberen geraden Abschluss ist die Gruppe zweier disputierender Engel gestellt, die eine mittlere dritte Gestalt, vielleicht der Verstorbene, zu beruhigen sucht. Das perspektivisch gearbeitete, kassettierte Tonnengewölbe erhöht den Eindruck des aus der Tiefe Kommens der mittleren Figur und täuscht einen hinter derselben sich vertiefenden Raum vor. Die vor die Gruppe gestellte Inschrifttafel dient den Händen als stützende Balustrade und hat den formalen Zweck, ein Gegengewicht zum Vertikalismus der Architektur zu geben. Die Sockelpartie ist durch ein breites Gesimse vollständig getrennt. Hier sind vor die gerade Fläche zwei kleine, knieende Figuren zu beiden Seiten eines Wappens angebracht. Es werden dies wohl die Stifter des Steines sein. In ihrer meisterlichen Porträtbehandlung, sowie in den Fondi der Bogenzwickel zeigt der Meister der Kleinplastik sein ganzes Können. Im Gegensatz dazu stehen die weichen, idealisierten Köpfe der Mittelgruppe, die der Künstler in ihrer jugendlichen Zeitlosigkeit als echte Kinder des Renaissancegeistes nicht vor die Architektur ~~hinein~~ stellt, sondern mit ihr verwachsen als harmonisches Ganzes sieht.

Als einer der ersten Verkünder und Verbreiter des Renaissanceepitaphs muss unbedingt Loy Hering, der Schü-

---

<sup>1)</sup> Am ehesten von den lombardischen Ankonetten herzuleiten.

ler Hans Beierleins genannt werden. Ungezählte eigenhändige und Werkstattarbeiten sind in ganz Bayern, Franken, Schwaben und in den angrenzenden Gebieten verbreitet. Sein Einfluss blieb bis in das 17. Jahrhundert hinein bestehen. Ohne starke persönliche Eigenart war es hauptsächlich die Form, die er, in Italien selbst geschult, der deutschen Kunst gab. Es genügt einige seiner Werke hervorzuheben, um die gebräuchlichsten Epitaphformen des 16. Jahrhunderts kennen zu lernen.

Die architektonischen Formen sind immer schlicht und klar im Aufbau, obwohl sich eine gewisse Entwicklung zu reicherer Dekoration feststellen lässt. Den häufigst auftretenden Typus werden wir bei der zweiten Gruppe kennen lernen. Vom einfachen Motiv des vor dem Kreuz knieenden Adoranten findet er ~~den~~ Weg über die kompliziertere Bildgruppe mit eingefügtem Schutzpatron zu den erzählenden Darstellungen. Wie viele Künstler seiner Zeit hält er sich oft an graphische Vorlagen, besonders bei vielfigurigen, schwierigen Kompositionen. Was aber das äussere Format betrifft, so bevorzugt er und mit ihm seine Schüler nach einigen grösseren Werken <sup>1)</sup> das kleine Format des Hängeepitaphs.

Sein Verständnis für italienische Renaissanceform zeigt in besonders klarer Weise das Arzatepitaph, um 1525 entstanden (Abb. 33). Eine Pilasterordnung, von Volutenkonsolen getragen, umschliesst das Mittelfeld. Den Abschluss bildet eine Kämpferzone, auf der der Dreieckgiebel mit Mu-

---

<sup>1)</sup> Willibaldsdenkmal in Eichstätt. *K.D.B. III. F. I. V. VIII.*

schelornament aufrucht. Kalksintereinlagen und Rundscheibenmotiv sind die einzigen Verzierungen. In diese einfache Architektur sind die drei Frontaten der Heiligenfiguren gestellt. Die einfachen, klaren Standmotive sind in vollen Einklang gebracht zur geistigen Auffassung der Gestalten, die ohne jede komplizierte, Ausdruck suchende Geste, jede für sich, die ~~angeglichene~~ *angeglichene* Ruhe des Existenzbildes besitzt. Einzig die Gewandzipfel Mariä erinnern in ihrer Bewegtheit und ~~Verdre-~~ *Verdre-* hnung noch an die barocke Unruhe der Spätgotik. Durch eine leise Neigung und *Wendung* der seitlichen Figuren wird der Hauptakzent auf die mittlere gelegt, ohne aber den Eindruck der Überordnung hervorzurufen. Die Adoranten fehlen ganz.

Die leere Wand des Hintergrundes füllen drei Blattkränze, die rechts durch die emporragende Fahne St. Georgs verdeckt werden.

Es ist ein in seiner Schlichtheit geschlossenes Werk, wie es die deutsche Renaissance nur selten hervorbrachte. Ihr liegt der straffe, strenge ~~vertikale~~ *vertikale* Aufbau nicht, sie sucht nach Ausklängen und Übergängen. Dadurch erklärt sich der Reichtum an seitlichen Flügelbauten, Voluten, Konsolen, Kartuschen, Rahmungen, ausschweifenden Bekrönungen und Aufgipfelungen.

Dass Loy Hering selbst diesem dekorativer empfindenden Gestaltungsdrang nachgab, zeigt das etwas spätere (1534) Epitaph des Domdekans Johann von Wirsberg, +1537, und des Kanonikus Christoph von Schliertingen (Abb. 34), ebenfalls in Eichstätt. Dem mittleren Aufbau, diesmal rundbogig abgeschlossen

mit Wappen im Giebfeld, sind seitliche Flügel beigelegt. In deren Nischen knien die Adoranten. Als Sockel dient die Inschrift in grosser Akanthus gerahmter Kartusche, die ihren Ausklang zu den Flügeln in schmalen, weitausholenden Bandvoluten sucht. In die dadurch entstehenden Felder sind Wappen gesetzt.

Das Relief stellt die Verkündigung Mariä dar, wahrscheinlich nach einer graphischen Vorlage gearbeitet. Die Szene ist vollkommen für sich abgeschlossen und steht in keiner Beziehung zu den Stifterfiguren. Das Motiv der kassettierten Tonne ist auch hier verwendet, um Tiefenwirkung zu erzielen.

Sowohl die wieder knitterig gewordenen Falten als auch die Spruchbänder<sup>7)</sup> sind ein Zurückgreifen auf Deutsche Art ebenso wie die knieenden Gestalten der Verstorbenen in den Flügeln. Diese Flügel selbst finden sich wohl auch beim italienischen, besonders venezianischen Wandgrab eines Lombardi oder Sansovino. Dort sind sie jedoch in die architektonisch gegliederte Fläche einbezogen und erhalten ihren Wert als Wandfüllung und -gliederung. Der Deutsche hingegen, der diese Gräber vermutlich kannte, fügt die seitlichen Ansätze als selbständige, obwohl in der Grösse sich unterordnende Teile einem geschlossenen Ganzen bei. Die dadurch entstehende Breite setzt dem vertikalen Streben ein starkes Gegengewicht und drängt auch bis zu einem gewissen Grade die

---

<sup>7)</sup> Dem Spruchband ist hier jede tiefere Bedeutung genommen, es ist rein dekoratives Motiv geworden.

Ansätze eines architektonischen Aufbaues in die Fläche zurück. Ebenso betont die Kartusche als unterer Abschluss das Hängen und damit den bildartigen Charakter, während die Konsole das Empfinden statuarischen Aufruhens erweckt und berechtigt.

Es liessen sich hier ungezählte Beispiele anführen, die jedoch für die Entwicklung wenig Neues bringen könnten. Viele derselben stehen im Banne des einen Meisters, dessen lang anhaltender Einfluss wohl auch durch die tote Zeit deutscher Kunst, besonders <sup>der</sup> Bildhauerei, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu erklären ist. <sup>1)</sup>

Aus dieser Epitaphform heraus lässt sich die Inschrift-Tafel als Gedenkstein leicht erklären, die auch als Epitaph angesehen werden muss. Wir haben an den oben besprochenen Steinen eine steigende Betonung der Schrifttafel beobachten können, da sich hier der Drang nach dekorativem Schmuck am leichtesten auswirken konnte. Da dem Relief jede nähere Beziehung zum Verstorbenen verloren ging, liegt es nahe, dass der Künstler und noch mehr der Handwerker die Gedenkschrift als das Wesentlichste heraushob und nun umso leichter in den rein dekorativen Gebilden seine Phantasie spielen lassen konnte. Eine gewisse Analogie findet sich hierfür im heraldischen Stein der Gotik, der, allmählich von Renaissanceformen durchsetzt, die Erklärung gibt für die Epi-

---

<sup>1)</sup> In diese Zeit fällt die Tätigkeit niederländischer Meister in Deutschland wie eines Cornelis Floris, Heinrich Hagart und anderer mehr, deren klassizistischer Einfluss sich an Werken heimischer Meister bemerkbar macht.

taphform, die z. B. Stephan Rottaler in seinem Werk in der Ingolstätter Minoritenkirche für Dorothea und Elisabeth Esterreicherin (1522, ABB. 35) gewählt hat. Den Mittelpunkt des plattenförmigen Steines bildet eine Rundscheibe, auf der die Schrift eingraviert ist. Sie hängt vor einem Renaissancebogen mit Säulen an der Stelle, wo sich beim heraldischen Stein auch bei ganz ähnlicher Umrahmung das Wappen befindet. Diese sind hier als Zwischenglieder der beiden Schrifttafeln eingeschoben. Sowohl Ornament als auch Schrift sind eine Absage an die Gotik. Der Weg geht vom Individuellen, Naturalistischen zum Monumentalen, Abstrakten. An Stelle des freien Emporwachsens gotischen Ornaments tritt die proportionsmässig konstruierte Renaissanceform. Aber nicht nur der heraldische Grabstein allein, sondern auch die ihm verwandte Form des Totenschildes<sup>1)</sup> beeinflusst die Epitaphform des mittleren und späten 16. Jahrhunderts; lässt sich doch leicht ein Übergang vom Wappen zur Kartusche finden, besonders seitdem diese selbständig geworden ist.

Als typisches Beispiel hierfür genügt es die Epitaphien<sup>2)</sup> am Nürnberger Friedhof zu erwähnen (Abb. 35), die das Wappen durch bürgerliche Werkzeichen ersetzend, in ihren reich gegliederten Formen genügend Anklänge an die Wappentafeln aufweisen.

---

<sup>1)</sup> Siehe Tiroler Epitaphien.

<sup>2)</sup> Diese Metallplatten wurden in die liegende Grabplatte eingelassen, sind also Epitaphien im eigentlichsten Sinn.

Es würde zu weit führen, diese Art des Epitaphs weiter zu verfolgen, das losgelöst von jeder figürlichen Darstellung nur für die Entwicklung des Ornaments von Interesse sein kann. Wir finden es heute noch in den Inschrifttafeln unserer Friedhöfe und Kirchen.

Es ist klar, dass mit der Anlage von Friedhöfen die Epitaphform seltener und mehr dem Adel und Klerus vorbehalten wird. Dadurch gewinnt das Epitaph, wenn auch nur in formaler Beziehung, wieder an Bedeutung. Der freudige Prunkstil des Barock einerseits, wie das antikisierende Empfinden andererseits erfassen auch das Epitaph und bilden es zu überladenen Prunkformen oder kühlen, klassischen Gebilden aus.

Es ist klar, dass die Bestimmung des Epitaphs als frommes Erinnerungsbild allmählich verloren gehen muss, allein schon durch den Ausschluss des Toten. Die zunehmende Freude am rein äusserlichen Formenreichtum nimmt dem Relief des Epitaphs im 17. Jahrhundert jenen geistigen Wert, den die Renaissance noch hoch zu halten wusste. Die innere Ruhe und Ausgeglichenheit in Form und Ausdruck geht oft in lebhaftere, ~~oft~~ ausfahrende Bewegung über, die sich zur Ekstase steigern kann, bei Werken geringerer Meister jedoch ~~oft~~ <sup>meist</sup> Phrase bleibt. In vielen Fällen muss die äussere Umrahmung des Epitaphs, soweit es nicht zum Monument wird, in ihrer reichen Überladung über die Ausdrucksleere des Reliefs hinweghelfen <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Das jetzt häufig als Füllung und Reliefplatte verwendete Alabaster bietet dem Künstler in der Feinheit seiner Struktur neue Reize der Lichtwirkung und grössere Leichtigkeit in der Bearbeitung.

Die bisher konzentrierten Kräfte zerstreuen sich, zerfransen den Umriss und schwächen den straffen architektonischen Aufbau. Auch die Darstellung selbst sucht sich Stoffe, die Reichtum an Bewegung und Menschen zulassen oder sie steigert das Einfache, Beschauliche zu gestaltenreichem Geschehen.

Als einfaches Beispiel dieser Art wäre das Epitaph der Frau Morinck zu St. Stephan in Baden zu erwähnen, das ihr vom Bildhauer Hans Morinck im Jahre 1591 gesetzt wurde (Abb. 36). Auf der ungerahmten, glatten Stein-<sup>1)</sup>tafel ist die Pietà dargestellt <sup>2)</sup>. Auf felsigem Grund sitzt die Madonna, zwischen ihren Knien lehnt der Leichnam Christi, an den Armen von Engelknaben gehalten. Die im Leid erhobenen Arme Mariae bilden eine eindrucksvolle Parallele zu den schlaff herabhängenden ihres Sohnes. Die Symmetrie des Aufbaues hält die Heftigkeit der Bewegung zurück, die sich nach oben steigert bis zum emporgewandten Kopf Mariae, der tiefsten Seelenschmerz ausdrückt. Dieser gesteigerte Ausdruck des Schmerzes wirkt unmittelbar auf den Beschauer, ohne durch die ~~vermittelnde~~ Person des Toten abgelenkt zu werden, an den einzig die Inschriftkartusche erinnert. Hier liegt eine gewisse Eindringlichkeit in der klaren Einfachheit der Geste, die auf jedes Beiwerk verzichten kann und mehr im Sinne des mittelalterlichen An-

---

<sup>1)</sup> Olminger Kalkschiefer.

<sup>2)</sup> Repertorium für Kunstwissenschaft: 21. Bd. 1897

Fritz Hirsch: Hans Morinck.

dachtsbildes wirkt.

Das gleiche Thema behandelt das Epitaph des Johann August Zwei, + 1648, am Wiener Stephansdom (Abb. 37). Die Entwicklung ist inzwischen um ein halbes Jahrhundert fortgeschritten. Das <sup>helle</sup> Relief wird in einen breiten, wuchtigen Rahmen <sup>aus dunklen Marmor</sup> eingelassen, der bis auf das bekrönende Gebälk reine Zierform geworden ist und auf architektonische Gliederung verzichtet. Im vielfigurigen Bilde liegt der Hauptakzent rechts aus der Mitte verschoben auf der Gruppe der Pietà, während die zweite Dreiergruppe der stehenden Gestalten in Bewegung und Blickrichtung auf die erstere hinweisen, der Kreuzesstamm und Leiter Betonung sind. Die Komposition ist eine unruhigere, unausgeglichene geworden und hat vielleicht dadurch an Eindringlichkeit und Ausdruckskraft im Vergleich zum Vorigen verloren. Es ist ein verhältnismässig schlichtes Werk, dessen ornamentaler Schmuck sich in der Fläche hält und die Reliefplatte wohl hervorhebt, aber nicht durch Überfülle erdrückt, wenn es auch die schweren Formen des Barock sind, wie der geohrte Rahmen mit dem seitlichen, zur Volute eingedrehten Bandwerk und die Totenköpfe als Todesembleme sowie der barocke Wappenschild im Giebelfeld.

Ein fränkisches Epitaph derselben Zeit, es sei das des Stephan Reibelt, + 1648, aus Würzburg angeführt (Abb. 38) <sup>1)</sup>, zeigt kräftigen architektonischen Aufbau, dessen tiefe Schatten die malerischen Effekte in Relief und

---

<sup>1)</sup> Vielleicht ein Werk Zacharias Junkers.

Ornament erhöhen. Dargestellt ist das beliebte Thema der Vision des Ezechiel, hier ein schier unentwirrbarer Knäuel menschlicher Leiber in wilder Bewegung. Einzig die links etwas erhöht stehende Jünglingsgestalt bildet einen gewissen Ruhepunkt, um den halbkreisförmig die leidenschaftliche Erregung abebbt. Eine ähnliche Unruhe, durch die Lichtwirkung vermehrt, zeigt das abschliessende Medaillon, von blasenden Putten, Fruchtbündel und Ohrmuschelornament umgrenzt. Die Geraden der Säulen, des Sockels und Gebälks halten das Gegengewicht und bleiben noch die dominierenden Faktoren.

Wir sehen jedoch, wie mit jedem Schritt das Epitaph unpersönlicher, losgelöster von der Gestalt des Verstorbenen, aber auch von jenem religiösen Empfinden wird, das gerade im Gedenkstein die mystische Verbundenheit von Gott und Mensch darzustellen versucht.

War aber bei den hier besprochenen, einfachen Epitaphien die religiöse Darstellung immerhin noch fragelos der wichtigste Bestandteil des Ganzen, so ändert sich dieses Verhältnis zwischen Relief und Dekoration bei den Prunkepitaphien, die im Norden Deutschlands beliebt wurden. Viele derselben befinden sich im Dom zu Magdeburg und Münster. Ihre Meister, in ihrer Entwicklung meist noch der Spätrenaissance angehörend, stehen unter dem Einfluss des niederländischen Manierismus, daher die Kälte ihrer ornamental überladenen Werke, die mit vollem Recht Prunkepitaphien <sup>genannt</sup> werden. Fallen die meisten derselben in die später zu be-

sprechende Gruppe, so hat doch Gerhard Gröninger im Epitaph für Otto von Bergerlo, Dompropst in Münster (1625) ein Werk geschaffen (Abb. 39), das von der Figur des Toten völlig abseht, ja auch die figuralen Szenen förmlich begräbt unter der Fülle dekorativer Elemente. Das Hängeepitaph ist durch übereinander gestellte Säulenordnungen in zwei Zonen geteilt, deren jede im Hauptfeld ein Bild aus dem Leben Christi zeigt, unten die Kreuzigung und darüber die Auferstehung, jedoch so, dass das breite, trennende Gebälk über dem Kreuz von einem Rundbogen überschritten wird. Es hat das die Betonung der durchlaufenden Mittelachse zur Folge, ein Übergangsmoment von der <sup>Renaissance</sup> ~~Spätgotik~~ zum Barock, ebenso wie das stark vorgekröpfte Gebälk über den unteren Säulenpaaren. Die seitlichen Felder der ersten Zone sind unterteilt und bringen wie die zwei oberen biblische Szenen. In Aufbau und Umgrenzung macht sich das Bestreben nach vertikalem und seitlichem Ausklang deutlich bemerkbar. Die obere Zone wird etwas eingezogen, so dass die flankierenden Heiligen nicht mehr wie unten in Nischen stehen. Aus dem gesprengten Muschelgiebel wächst ein Rundfeld mit Wappen empor, das Vasen und Heiligenfiguren umgeben und nach oben abschliessen. Den unteren Abschluss bildet eine kleine quadratische Reliefplatte, zwischen die Postamente eingefügt und eine überreich mit Knorpelwerk umrahmte Inschriftkartusche, die dreieckig nach unten verläuft. Putten auf vorragenden Kartuschen vermitteln den seitlichen Ausklang. Jedes Glied dieser an sich einfachen tektonischen Struktur ist eingesponnen in ein Netz

dekorativen Beiwerkes, so dass selbst die figurale Plastik in den Dienst der Dekoration zu treten scheint. Es ist nicht zu vermeiden, dass durch dieses kleinliche, unruhige Vielerlei die Aufmerksamkeit von der religiösen Darstellung abgelenkt wird und das Auge sich begnügt, die struktiven Geraden der Säulen hervorzuheben und den prunkhaften Gesamteindruck aufzunehmen, bevor es die kleinformigen Bildwerke aus dem Ornament herausschält. Hier ist gewissermassen eine Grenze erreicht zwischen religiöser Bildkunst und profaner Dekoration. Eine Weiterentwicklung des Epitaphs auf dieser Linie war nicht möglich. Es musste der Weg jener Meister beschritten werden, die wohl auch von den Niederländern beeinflusst in ihren Kompositionen figurale und dekorative Plastik im Sinne der Antike gleichwertig zu verbinden wussten. Denn nur im Figuralen konnte das für die Kirche bestimmte Epitaph weiterleben, ausser es dient nur dem Zwecke Namen und Daten des Verstorbenen der Nachwelt zu überliefern. In diesem Falle genügte natürlich die rein dekorative Inschrifttafel.

Was die Künstler dieser Richtung schufen, wie ein Alexander Colin, dessen Werke wir bei den Tiroler Epitaphien wiederfinden werden, entsprach wohl antiken Schönheitsempfinden, aber selten werden wir in diesen prachtvollen Gewandfiguren und wohl ausgewogenen Kompositionen starken, seelischen Ausdruck finden.

Das Epitaph der Anna von Kuefstein, + 1615, in Zeissing, Niederösterreich (Abb. 40), es wird A. Colin zuge-

schrieben, kann uns als Beispiel gelten. Es ist ein Wandaufbau, dessen Vertikalismus durch angesetzte Figurennischen ausgeglichen wird, die übrigens hier mit dem Hauptstück nicht zu einem organischen Ganzen verwachsen sind, sondern hinzugefügt scheinen. Auf verhältnismässig hoher Sockelpartie mit Inschrifttafel ruhen glatte jonische Säulen, die das hohe, kräftige Gebälk tragen. Der abschliessende Dreieckgiebel ist gesprengt und seine Spitze abgeflacht. Massgebend für die Gesamtwirkung ist die Vielfarbigkeit des verwendeten Materials. Aus den dunkeln oder gesprenkelten Partien der Rahmung hebt sich der weisse Marmor der Kapitelle und Säulenvasen sowie besonders das Hauptrelief und die seitlichen Statuen scharf ab.

In die etwas quer-rechteckige Platte ist die Auferstehung Christi in schönen Dreieckaufbau hineinkomponiert. Die Rückenfigur des linken Wächters, sowie die Gestalt des Auferstandenen in ihrer sieghaften Pose erinnert an italienische Vorbilder, während wieder die antikisierende Art der symbolischen Gestalten in den Nischen und der bekrönenden Gruppen derselben an niederländischen Manierismus erinnert. Im ganzen Aufbau wie auch im scharf Durchdachten und komponierten jeder Bewegung liegt eine Kühle, die jedes warme, innere Empfinden vermissen lässt. Vergebens werden wir einen individuellen Ausdruck in den idealisierten, aber auch konventionalisierten Kopftypen suchen.

Wie aus diesen angeführten Beispielen leicht ersichtlich wird, fehlen grosse Meisterhände, die der Form neues

Leben geben könnten. Das Epitaph des 17. Jahrhunderts zeigt gute handwerkliche Leistungen, aber keine überragende Merksteine der Entwicklung mehr. Die Wandtafel, im Gegensatz zum Monument, das seinen Platz auch ausserhalb der Kirche finden kann, kommt mit zunehmender Häufigkeit aus der Werkstatt des Handwerkers, der, wie schon erwähnt, die figurale Plastik nicht bewältigen kann, sich daher lieber der einfachen Kartusche mit Inschrift zuwendet.

Mit Beginn des dreissigjährigen Krieges liegt jede Kunst brach, so dass auch die Entwicklung des Epitaphs hier zu einem Stillstand kommt, der erst allmählich und schwer gebrochen wird, <sup>ohne</sup> dass jedoch die Fülle der später entstehenden barocken und klassizistischen Steine einen neuen Höhepunkt erreichen konnte. Das Epitaph wird der Kirche und ihrem Geiste mehr und mehr entfremdet, die religiöse Darstellung durch Symbole verdrängt, so dass diese Entwicklungslinie hier ohne Schaden zum Abschluss gebracht werden kann.

### III.

Der zweite Typus des Epitaphs, der sich zu Beginn der Renaissance immer stärker herausentwickelt, stellt den Verstorbenen in den Mittelpunkt der Darstellung. Das ge-