

# **Universitäts- und Landesbibliothek Tirol**

## **Die Entwicklung des Epitaphs**

**Marzani, Julie**

**1935**

Die Entwicklung des Epitaphs

## D I E E N T W I C K L U N G D E S E P I T A P H S .

Die erste und allgemeinste Form des Grabmales ist die Bodenplatte, deren ursprünglicher Zweck es ist, die Gruft oder das Grab zu verschliessen und der Nachwelt das Andenken des Toten zu überliefern. Demzufolge ist sie zumindest mit Inschrift versehen. Aber schon von alters her sind uns Platten mit einer Darstellung des Verstorbenen oder wenigstens seines Wappens, sei es in Umrisszeichnung oder Relief, erhalten. Aus dieser einfachen Bodenplatte entwickelte sich allmählich das Tischgrab (häufig als Doppelgrab verwendet) und die Tumba, ohne dass jedoch der Darstellung auf dem Steine eine andere Aufgabe zugefallen wäre, als die Erinnerung an den Toten festzuhalten. Dadurch schon ist die Entwicklungsmöglichkeit des Grabsteines an einen bestimmten Rahmen gebunden.

Etwas Neues und für die Entwicklung des Epitaphs von grosser Bedeutung ist die in die Wand eingelassene, also stehende Platte. Es ist nicht unwichtig, dass seit Absterben der Hüttenkunst die Architektur dekorative Begrenzungsform auch in der Kleinkunst werden kann. So bezieht der Künstler sie seit Beginn des 14. Jahrhunderts in den Grabstein ein. Diese neue formale Mög-

lichkeit mag einer der Gründe gewesen sein, die Bodenplatte aufzurichten, obwohl wir noch lange bei Liegegräbern besonders Tumbaplatten, Baldachine und andere architektonische Motive finden. Der sich darin zeigende Drang, die Senkrechte innerhalb der Platte zu betonen, entspringt ebenfalls dem der Gotik eigenen Vertikalismus, aus dem Buchner <sup>1)</sup> die Aufstellung des Steines erklärt. Dazu mögen noch praktische Gründe getreten sein wie die Schonung des Steines und in manchen Fällen wohl auch Platzmangel in Kirche und Kreuzgang, den üblichen Bestattungsorten.

Dieser Schritt musste sich am Epitaph nicht nur äusserlich formal auswirken, sondern wohl auch als Zeichen einer neuen Auffassung, die den Toten aus seiner Ruhelage emporreisst und ihn, dem Auge leichter und in befriedigenderer Weise zugänglich, aufrichtet. Treten wir an die Liegeplatte wie an die Bahre heran, so kommt die Gestalt jetzt unseren Blicken schon entgegen. Aus dem Abbild des im Tode Ruhenden wird allmählich ein lebendiges Erinnerungsbild. Es lassen sich hier natürlich keine strengen Grenzen ziehen, da ja der Künstler den Stein in vertikaler Lage bearbeitete, so dass wir bei liegenden Platten Stand- ja sogar Schreitmotive finden, während andererseits an der Wand aufgestellte entweder aufgerichtete Liegeplatten sein können oder aber Motive derselben wie das eingedrückte Totenkissen, die geschlossenen Augen und anderes bringen.

---

<sup>1)</sup> Buchner Die Mittelalterliche Grabplastik i. Nordhessen. Straßburg 1902.

Der einzige Anhaltspunkt ist die Schrift, aus deren Verlauf rund um den Stein auf Liege- oder Standplatte geschlossen werden kann.

Die Entwicklung dieser Porträtsteine setzt sich neben der des Epitaphs fort; sie kann uns hier nicht weiter interessieren, bis auf einige später zu besprechende Typen, in denen beide ineinander übergreifen.

Nun zum Epitaph selbst! Epitaph im ursprünglichen Sinn heisst Inschrift. Die ersten Epitaphien waren einfache Inschrifttafeln, in die Wand über den Grabplatten eingelassen. Redslob<sup>71)</sup> hat nachgewiesen, dass die ältesten erhaltenen, derartigen Toteninschriften sich in der Krypta des Bonner Münsters befinden und aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammen.

Um sich aus dieser einfachen Grundform die Entstehung der Epitaphform des 14. Jahrhunderts erklären zu können, darf ausser der oben dargestellten Entwicklung der Grabplatte ein zweites Moment nicht ausser acht gelassen werden. Es ist das Aufkommen des Andachtbildes. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts lösten sich aus den Darstellungen religiöser Erzählungen einzelne Gruppen und Gestalten los, die den mystischen Vorstellungen und der tiefen Empfindungsfähigkeit der Gotik besonders entsprechen. Insbesondere der Leidensweg Christi war es, aus dem Momente des grössten seelischen, körperlichen Schmerzes und tiefsten inneren Gefühles herausgegriffen und das für sich bestehende Andachtsbild geformt wur-

---

<sup>71)</sup> Redslob, Fränkische Epitaphien. *Mitteilungen des germanischen Museums*  
Museum 1904

de. Daneben waren natürlich Madonnendarstellungen häufig Gegenstand derartiger betrachtender Werke der Plastik und Malerei.

Das 14. Jahrhundert verbindet nun die gegebenen Möglichkeiten des Wandgrabes und seiner lebendiger empfundenen Gestalt des Toten und des Andachtsbildes mit dem schon bestehenden Gebrauch des Epitaphs zu einer neuen Form, die den Toten in Beziehung zum Jenseits setzt, ihn dadurch um so mehr seines Eigenwertes beraubt, je inniger dieses Verhältnis gestaltet ist und je mehr die Gestalt des Toten hinter dem Andachtsbild zurücktritt.

Ist der monumentale Porträtstein beinahe ausschliesslich Adel und Klerus vorbehalten, so entspricht das darstellungsreichere, meist auch kleinere Epitaph in seiner Verbindung von Andachts- und Gedächtnisstein dem Wesen des Bürgertums, wie es ja seine Blütezeit zu Beginn des 16. Jahrhunderts erlebt.<sup>1)</sup>

Noch häufig finden sich, besonders in Kreuzgängen, dem Sinn des Epitaphs entsprechend, Andachtsepitaph und Liegeplatte für ein und dieselbe Persönlichkeit: so im Aschaffenburg und Augsburger Domkreuzgang. Der Kreuzgang ist neben den äusseren und inneren Kirchenwänden der wichtigste Anbringungsort des Grabsteines und zwar ist die Verwendung der drei Flügel genau geregelt: der westliche Teil - *ambitus canonicorum*, der nördliche - *ambitus vicariorum*, der

---

<sup>1)</sup> Vorher war es Bürgern nur selten erlaubt, ihre Grabsteine im Kircheninnern anzubringen.

östliche ist den Laien, meist Adeligen und Stiftern vorbehalten.

Noch eine andere Art des Gedächtnissteines sei kurz erwähnt: der im 14. Jahrhundert aufkommende Totenschild, eine meist runde, später auch fünf- oder sechspassförmige Tafel mit Wappen und Umschrift. Es haben ihn wohl ausschliesslich Adelsfamilien in den Kirchen angebracht. Der älteste ist der des Landgrafen Heinrich I. + 1308 in der Elisabethkirche zu Marburg. Obwohl der Totenschild nicht eigentlich Epitaph zu nennen ist, so ist die Entwicklung doch von Wichtigkeit, da sich befruchtende Einwirkungen auf dasselbe ohne Zweifel nachweisen lassen.<sup>1)</sup>

Dem Epitaph bieten sich unendlich viel weitere Entwicklungsmöglichkeiten als dem Porträtstein. Sowohl Form als auch Inhalt sind wandelbar. In ihm ist dem Laien, d. h. dem Besteller, zum erstenmal Gelegenheit gegeben, das Schaffen des Künstlers zu beeinflussen und die Wahl des Stoffes zu treffen. Ausserdem ist es nicht an die Plastik allein gebunden. Das gemalte Epitaph und Stifterbild steht gleichwertig neben dem Relief, ja beeinflusst oder verdrängt dasselbe nicht selten, bis die Renaissance es allmählich durch das Porträt ersetzt. Seine Entwicklung soll für sich besprochen werden.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die stilistischen Merkmale jedes einzelnen Denkmals zu besprechen, sondern es soll vielmehr der Versuch gemacht werden, trotz der Vielsprachigkeit der gegebenen Werke in grossen Zügen

---

<sup>1)</sup> Tirol hat eine Reihe von besonders schöner Beispiele: Sterzing, Tratzberg, Hall, Landeck u. s. w.

die durchlaufende Entwicklung hervorzuheben. Als frühest<sup>n</sup> Grabstein mit religiöser Darstellung erwähnt Redslob den Stein des Presbyters Bruno in Hildesheim<sup>1)</sup>. Dieses Werk steht aber zu vereinzelt, um es zum Ausgangspunkt einer Entwicklung machen zu können. Wie schon gesagt, war es das 14. Jahrhundert, das hier nicht alte Formen aufgriff, sondern aus sich heraus neue schuf. Die Vorstufe zum Epitaph ist der Stifterstein, der als erster den Menschen in Beziehung zur Welt des Überirdischen setzt. Ist auch formal kaum ein Unterschied zwischen beiden, so sind sie doch aus einer anderen Idee heraus entstanden. Es ist naheliegend, den Stifter, der sich durch ein frommes Werk oder eine Stiftung Gott wohlgefällig gemacht hat, in göttliche Nähe zu versetzen. Das Attribut, ein Kirchen- oder Klostermodell, das er meist in den Händen hält, hebt ihn aus der Reihe der übrigen Sterblichen heraus und ist Symbol seiner Tat. Das Epitaph hingegen wagt es, den Menschen völlig losgelöst von seinem irdischen Handeln, nur als Bittenden dem Geber gegenüberzustellen, also ein Schritt fort vom Individuellen zum Überpersönlichen.

Was die religiöse Darstellung betrifft, so ist die Wahl des Gegenstandes anfänglich eine beschränkte. Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, Erbärmdechristus, Pietà, Dreifaltigkeit, Madonna mit Kind sind die am häufigsten wiederkehrenden Bilder. Die Wiedergabe dramatisch bewegterer Szenen fällt dem Maler leichter als dem Plastiker. Daher

---

<sup>1)</sup> Abguss germ. Museum.

hat hier das gemalte Epitaph den Vorrang. Etwas Neues war es dem Künstler, Gott und Mensch in enger Verbindung darzustellen. Die naheliegendste Lösung, Über- und Unterordnung zum Ausdruck zu bringen, war wohl die streng horizontale Trennung, wie der Würzburger Stifterstein sie zeigt (Abb. 1.). Er mag um 1330 entstanden sein und ist der erste ~~bestehende~~ Steinhilfsstein, den wir kennen. Die Architektur ist hier nicht Rahmung, sondern wird in die Komposition selbst einbezogen<sup>7)</sup>. Sie isoliert die einzelnen Personen der Kreuzigungsgruppe und löst dadurch den bildlichen Zusammenhang, um den Wert der einzelnen Gestalt zu steigern. Es ist der gleiche Geist, der um dieselbe Zeit das Andachtsbild schuf. Eine schmale, beiderseitig abgeschrägte Leiste dient den beiden Heiligenfiguren als Standfläche und trennt das untere Bildfeld ab. In demselben knien die Stifter zu beiden Seiten des Wappens und Helms. Sie sind haltlos in die Fläche gestellt, den Rahmen zurückdrängend, um Raum zum Knien zu finden. Den formalen Ausdruck des gedanklichen Zusammenhanges unterstützen die Spruchbänder, die von den Händen der Stifter ausgehend, im Bogen die Helmzier umschreiben, um in kühner Überschneidung der Trennungslinie in den Händen des herabschwebenden Engels zu enden.

In der verbindenden Funktion dieser emporschwingenden Spruchbänder finden sich Anklänge an die zweite Lösung, die dem mystischen Empfinden der Gotik näher liegt und auch von ihr bevorzugt wird. Der Tote, immer als knieender Adorant dargestellt, wird in die Szene miteinbezogen und tritt so in

---

<sup>7)</sup> Analogien sind eher beim Schnitzaltar als bei Grabplatten zu machen.

unmittelbare Verbindung mit der ~~Gottheit~~ oder den Heiligen. Noch ist es nicht die verschiedene Grösse, sondern die knieende Stellung allein, die Mensch und Gott trennt. Ein frühes Beispiel ist das Epitaph des Kanonikus Heinrich Bursner + 1348 im Augsburger Domkreuzgang (Abb. 2). Es bringt den Verstorbenen vor Madonna mit Kind knieend von Johannes dem Täufer empfohlen, ein in verschiedenen Variationen häufig wiederkehrendes Thema. Die sitzende Madonna ist etwas aus der Mitte gerückt, um der Stiftergruppe Platz zu geben, der wieder die hohe Gestalt des Bischofs das Gegengewicht hält. Die ganze Komposition in den querrrechteckigen Stein eingefügt, ist so frei von jeder Befangenheit und aufdringlichen Gewolltheit, dass man unwillkürlich an das um fast 150 Jahre jüngere Mörlinsepitaph, ebenfalls in Augsburg, denken muss. Freilich wird im Bursnerepitaph noch jede Figur für sich gesehen, so dass der innere Zusammenhang kein sehr straffer ist. Um Maria und die Bischofsgestalt weht noch ein Hauch von Monumentalität, der an das vergangene Jahrhundert gemahnt. Das querrrechteckige Format schliesst sich an das Tafelbild an.

Eine Steigerung des mystischen Empfindens bringt das Epitaph Bertold Rucker +1377 in der Johanniskirche zu Schweinfurt (Abb. 3). Es lässt sich kaum eine innigere, ausdrucksvollere Darstellung der Verbundenheit von Gott und Mensch denken. Ein einfacher Rahmen mit Inschrift umschliesst das jetzt leider sehr beschädigte, versenkte Relief. Neben der frontalen Gestalt des Schmerzensmannes kniet der Adorant in Profilstellung. Der seitlichen Neigung des Hauptes Christi

entspricht das Emporrichten des etwas herausgewandten Kopfes des Knieenden. In dieser zweifachen leisen Bewegung finden Profil und Frontalität zueinander und liegt zugleich eine Innigkeit des Ausdruckes, die in jeder Linie der langgestreckten Proportionen anklingt. Beachtenswert ist, dass der Schmerzensmann im Gegensatz zu späteren Darstellungen in einem langen Mantel gehüllt ist, der vorne emporgerafft die Beine freilässt, rückwärts in leichter Knickung am Boden auffällt. Die leichte Krümmung der schmalen Adorantenfigur und die betend erhobenen Hände drücken tiefste Hingebung aus. Die Bewegung der Arme nimmt das aus den Händen emporsteigende Spruchband auf, das die Worte: „Miserere mei Deus“ trägt. In weich geschwungener Kurve wiederholt es die Linie des emporgerichteten Hauptes und füllt den leeren Raum, zugleich ein Gegengewicht schaffend zur höher emporragenden Gestalt Christi.

Es wird notwendig sein, hier ein Wort über die Bedeutung des Spruchbandes einzufügen, das meist eine Stossseufzerformel trägt. Buchner sieht in ihm eine Trennungslinie, welche die allzu nahe Berührung des Heiligen und Adoranten verhindern, also die Jenseitigkeit der religiösen Darstellung hervorheben soll. Rein formal deutet es die Trennung in zwei Zonen an. Dem Künstler war aber wohl ausserdem das Spruchband das, was uns das Gebet ist. Wenn unsere Gedanken auch Gott zugewandt sind, wir also schon in engster Verbindung mit ihm stehen, so suchen wir doch noch sie durch Worte zum Ausdruck zu bringen. Diesen Gebeten gleich steigen die Spruchbänder in prachtvollen Linien und Kurven auf und

sind so dem Künstler, dem Maler wie dem Plastiker Hilfe, wo seine Ausdrucksmittel versagen.

Das Spruchband des 14. und 15. Jahrhunderts hat also nicht eine rein dekorative Bedeutung, zu der es herabsinkt, wenn das Verhältnis zwischen Adoranten und Andachtsbild ein gleichgültigeres wird und die tiefe Inbrunst der Gotik einer bürgerlich breiten Gebetsformel gewichen ist. Hier wird das Spruchband überflüssig, das Knien und die betende Gebärde genügt dem Künstler, dessen Aufmerksamkeit immer mehr vom geistigen Inhalt abgelenkt wird.

Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist nur eine geringe Anzahl von Epitaphien erhalten. Der Augsburger Stiftskreuzgang hat einige aus den Jahren 1350, 1377 aufzuweisen, an denen man gleich dem des Heinrich Kursner das allmähliche Zunehmen der Naturalistik und des inneren Lebens beobachten kann <sup>1)</sup>.

Stärkeren Naturalismus als die schwäbischen und fränkischen Epitaphien zeigen die Erfurter Steine des frühen 15. Jahrhunderts. Das Verhältnis zwischen Adorant und Andachtsbild zeigt schon, dass der Person des Verstorbenen grössere Bedeutung zugemessen wird. So begnügt sich eines der frühesten Epitaphien, das des Heinrich von Kreyenberg, +1356, in der Augustinerkirche zu Erfurt <sup>2)</sup>, mit der von einem Nimbus umgebenen Hand Gottes. Bei anderen Steinen steht die Heiligenfigur, meist ist es der Schmerzensmann, auf einer in Kopf=

---

<sup>1)</sup> Riehl, Augsburg. *J*

<sup>2)</sup> Buchner, Abb. 15.

höhe der Knieenden angebrachten Konsole, in vielen Fällen kleiner als die Adoranten; also bloss als Kultbild im Epitaph aufgefasst. Es herrscht hier eine kältere, nüchterne Atmosphäre, die uns die im Süden herrschende innige Verbundenheit von Gott und Mensch vermissen lässt. Wesentlich dazu beitragen mag das härtere, plastische Empfinden, das die Gestalten, beinahe vollrund herausgearbeitet, vor die kahle Fläche des Steines setzt. Es ist eine fassadenartige Behandlung desselben, die jede Tiefenwirkung und Überschneidung meidet. Das äussere Format steht nicht in zu engem Anschluss an den Grabstein. Es sucht dem kleinen Kultbild und den seitlich knieenden Gestalten entsprechend einen Ausgleich zwischen Horizontale und Vertikale. Daher auch das bei Abbildung 4 angewandte Breitenformat. Können wir im Epitaph des Günther von Saalfeld, + 1405, Lorenzkirche in Erfurt (Abb. 4) noch eine gewisse Weichheit in der Modellierung der langen, schmalen Gewandfiguren und in der zum Ausdruck gebrachten Empfindung finden, die uns an das Ruckerepitaph denken lassen, so bringt dagegen der Stein des Albert von Kirchberg in Kapellendorf <sup>Abb 4a</sup> (zwischen 1410 und 1420) die typischen Merkmale der Erfurter Plastik. Die Figuren des vor dem Schmerzensmann knieenden Ehepaares sind scharf herausgeschnitten und straff durchgebildet. Besonders die Köpfe beweisen die Freude an naturalistischer, individueller Darstellung, ebenso der wohl nicht ganz gelungene Corpus des Schmerzensmannes. Zugleich ist aber auch eine Gleichgültigkeit dem gedanklichen Zu-

sammenhang gegenüber zu bemerken, die eine der Renaissance verwandte Auffassung voraussetzen lässt. Zu bedenken ist hier, die Unfähigkeit des Künstlers infolge der kompositionellen Anlage, den Zusammenhang formal stärker zu betonen, wollte er nicht den Köpfen der Knieenden eine unnatürlich geschraubte Bewegung geben, wie der Meister <sup>1)</sup> des Epitaphs für Gottschalk Legat, + 1422, in der Erfurter Predigerkirche (Abb. 5) es tat. Die Feinheit der Porträtköpfe ist hier noch gesteigert. Auch die Durcharbeitung der unten blütenkelchartig sich ausbreitenden Gewänder ist von ungewohnter Zartheit. Die Faltengebung kündigt in ihrer Parallelität und Linienführung schon den Manierismus der dreissiger Jahre an.

Wichtig ist an diesem Grabstein die architektonische Umrahmung, die den glatten Rand ersetzt und die Schrift in den Sockel drängt. Dünne, profilierte Leisten tragen den bekrönenden Baldachin mit spätgotischen Formen. Dass sich die tektonischen Prinzipien noch nicht auf das Relief selbst übertragen haben, zeigen die frei schwebenden Wappen und Helme, deren reiche, geschwungene Decken als flächenfüllendes Ornament wirken.

Als reine Bekrönung ist die Architektur im Epitaph des Hermann von Heylingen (+ 1422) in der Basilika zu Mühlhausen in Thüringen (Abb. 6) gedacht <sup>2)</sup>. Da-

---

<sup>1)</sup> Nach Buchner der Meister J.

<sup>2)</sup> Die alte Bemalung ist noch zum Teil erhalten.

durch, dass sie als oberer Abschluss in den Inschrifttrand hinein gestellt ist, wirkt sie weder Raum begrenzend noch Raum bildend; sie ist noch in die Fläche eingeordnet. Dar- gestellt wird Christus am Kreuze mit Maria und Johannes. Der Adorant ist in die Szene miteinbezogen, die sich in einer Zone aufbaut. Noch sind die Figuren vor die Fläche gestellt, jedoch durch den vor Maria knieenden Stifter entstehen zwei Tiefenschichten, also Ansätze zur Entwick- lung des Raumes. Die gestreckten Proportionen der Gestal- ten erinnern an das 14. Jahrhundert.

Scharfe Trennung in zwei Zonen bringt das Epitaph des Johannes von Allenblumen im Erfurter Dom (Bu- chner Tafel 11). Es ist um 1429 zu datieren. Auf die Unter- teilung des Steines im Schema des 14. Jahrhunderts griff der Meister wohl infolge der ihm gestellten Aufgabe, da er ausser- stande war, die Stifterfiguren in die Epiphaniendarstellung miteinzubeziehen. Die Spruchbänder, die ähnlich wie beim Würz- burger Stifterstein aber nur bis zur Kandleiste aufsteigen, sowie die andächtige Haltung der Knieenden suchen auch hier die Verbindung nach oben zu finden. In der Verteilung der Fi- guren in der Fläche verrät sich ein ausgesprochen dekorativ empfindender Meister, der dem Meister J. des Legatepitaphs na- he steht.

Haben bei all den besprochenen Erfurter Steinen die Stifterfiguren doch einen stark betonten individuellen Wert - man denke nur an das Verhältnis von Adorant zum Kult- bild - so geht derselbe in der fränkischen Epitaphienkunst

immer ~~noch~~ mehr verloren. Sie werden ähnlich wie beim Heylingenepitaph, nur meist kleinfigurig, in die Komposition aufgenommen, eine Erscheinung, die sich in der Malerei schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beobachten lässt.

Der Aschaffener Kreuzgang weist eine Reihe von Epitaphien auf, die uns durch das Jahrhundert hindurchführen. Ihr Entwicklungsgang trägt allerdings vielleicht eine etwas zu lokale Färbung und blieb verhältnismässig frei von fremden Einflüssen. In Form und Grösse schliessen sie sich eng an die Liegeplatte an, zu der viele als Epitaphium gehören. Das Material ist hauptsächlich roter Sandstein. Chronologisch an erster Stelle wäre der Grabstein der Gertrudis von Breidenbach, + 1421, (Abb. 7) zu setzen, der allerdings zu jenen Epitaphien gehört, die einen unverkennbaren Einfluss des Porträtsteines aufweisen. Er mag sich hier als Zwischen- oder Übergangsglied einschleichen. Der Hauptakzent liegt auf der knieenden Gestalt des Toten, die beinahe frontal herausgedreht zwei Drittel der Höhe einnimmt, also offensichtlich vom Porträtstein abzuleiten ist. Zur oberen, visionär empfundenen Zone - durch die schwebenden Halbfiguren das Überirdische ausgedrückt - leitet das Spruchband über, durchbricht aber nicht die Trennungslinie der Wappen. Von oben kommt dieser Bewegung die sich herabbeugende Gestalt des Kindes und der überfallende Mantelzipfel in seinen Händen entgegen. Dieser verbindende Zug wirkt als selbstverständlicher Richtungsweiser zum andachtsvollen Ausdruck der Knieenden. Hervorragend ist die feine Durcharbeitung des Steines. In Falten und

Proportionen gehört er noch dem weichen Stil des beginnenden Jahrhunderts an. Es ist klar, dass bei „Verwirklichen“ der Vision das umgekehrte Proportionsverhältnis eintreten muss, d.h. sobald das Andachtsbild selbst Zweck der Darstellung wird, verliert, wie oben gesagt, der Adorant an gegenständlichem Wert, er ist dem Heiligen gegenüber Einer unter Tausenden, während am Ruckerepitaph noch der Mensch vor seinem Gott kniet und ein Kirchberg- und auch ein Breidenbachepitaph die Person als Sonderexistenz betont.

In erhabener Grösse steht die Madonna des Epitaphs für den Kanonikus Petrus Schenk von Weibelt, + 1437, (Abb. 8), den sich vertiefenden Raum in seiner ganzen Höhe füllend. Die kleine Adorantenfigur ihr zur Seite verzichtet auf jede Wirkung, einzig das raumfüllende Spruchband unterstreicht die Geste des Bittens, um deretwillen die Figur da zu sein scheint. Die perspektivische Schräge des Rahmens erzielt eine gewisse Tiefenwirkung, so dass die Figuren nicht vor denselben, sondern in ihn hineingestellt sind, also versenktes Relief, was eine weichere und vollere Licht- und Schattenwirkung erzielt.

Das ungefähr gleichzeitige Epitaph des Kanonikus Johann von Kronberg, + 1439, ABB. 9, hat bei flacherem Relief eine härtere, schärfere Linienführung. Es ist infolge des gesetzten Themas - St. Christoph das Kind tragend - der Versuch gemacht, landschaftlichen Boden zu gestalten. Der Heilige steigt aus den Fluten, das Kind auf der Schulter, dessen wehendes Mäntelchen sonderbar absticht vom parallel, stilisiert

wirkenden Gewand des Heiligen. Höchstens dass im segnend ausgestreckten Ärmchen eine Heftigkeit der Bewegung anklingt. Wieder kniet die kleine Adoranten gestalt, durch das Spruchband getrennt, vor dem Heiligen und zwar wieder wie am vorigen Stein auf seltsam kristallisiert geformtem Felsen, der sich scharf unterscheidet vom weichen Erdboden mit seinen naturalistischen Tierdarstellungen.

Es ist das neben dem gezogenen Gesichtsausdruck, der Haar- und Gewandbehandlung mit ein Beweis, dass der weiche Stil der zwanziger Jahre überwunden ist und dass eine allmähliche Verhärtung und Stilisierung eintritt.

Eine gewisse Steifheit und Härte lässt sich auch dem Kreuzigungsrelief des Epitaphs für den Kanonikus Theoderich Ebracht, + 1465, und seine Mutter (Abb. 10) nicht ableugnen. Die Verstorbenen, diesmal in gleicher Grösse mit den anderen Gestalten, knien zu Füßen des Kreuzes von Maria und Johannes empfohlen. Die symmetrisch emporsteigenden Spruchbänder schliessen die Gruppen von je zwei Figuren zusammen und heben zu gleicher Zeit das Kreuz als Mittelpunkt hervor, so dass sich eine klar aufgebaute Komposition ergibt, in welcher Adoranten und Andachtsbild zu einer Einheit verbunden sind. Ein Vergleich mit dem Heylingenepitaph zeigt die <sup>immerhin</sup> weichere Modellierung und malerischere Wirkung des späteren fränkischen Werkes. Auch die überschlanen, hageren Gestalten sind gedrungenener geworden.

Eine Neuerung <sup>bringt</sup> ~~zeigt~~ das Epitaph des Kustos Wiederolt von Lanerbach, + 1477, Abb. 11. Der glatte Rahmen

ist an der oberen Schmalseite in der Mitte etwas ausgebaucht, wohl um der Inschrifttafel des Kreuzes Platz zu machen, es ist aber zu gleicher Zeit eine leise Betonung der Vertikalen in dem bis jetzt nach allen Seiten gleich behandeltem Rand, der sich höchstens durch die Richtung der Buchstaben vom liegenden unterscheidet. Hier nun ist die Schrift als weiteres Merkmal der Loslösung von der Grabplattenform unter der Figurengruppe angebracht und zwar noch nicht als Tafel, sondern den ganzen Raum ausfüllend beginnt die erste Zeile zu Füßen der etwas erhöht sitzenden Pietà.

Der kleine Adorant ist eng an das Gewand Mariae angeschmiegt, was einen etwas unbeholfenen Eindruck macht und die Feierlichkeit der früheren Steine vermissen lässt. Bei der Pietà ist das Motiv des einen hochgezogenen Knies zu beobachten, das uns das erstmal in den dreissiger Jahren <sup>1)</sup> in der Gruppe von Unna begegnet.

Altertümllich und spät für seine Zeit wirkt das Epitaph des Kustos Ortwin Lupold, + 1483 und seiner Mutter (Abb. 12). Es sei hier erwähnt wegen des Spruchbandes, das die untere Leiste des Rahmens ersetzt und der architektonischen Ansätze im Bilde selbst. Dass die Bildfläche in zwei Zonen geteilt ist, liegt wohl in der Aufgabe, die dem Künstler gestellt war und die es ihm unmöglich machte, die Figuren nebeneinander zu ordnen. Das Spruchband läuft nach abwärts, hat also nicht die dekorativ verbindende

---

<sup>1)</sup> Nach Pinder. Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance.

Aufgabe, die an anderen Werken auffällt. Schon hier empfindet der Künstler wie später immer mehr, dass der Adorant aus der Darstellung einer Handlung auszuschliessen ist, da er als unbeteiligter Zuschauer die Geschlossenheit derselben stört.

Nachdem, wie schon eingangs erwähnt, die Kleinkunst sich die Architektur im Altar dienstbar machte, zog auch der Grabstein sie immer mehr heran. Noch hält man zwar an der Plattenform fest, in Franken verhältnismässig lange, aber Schritt für Schritt setzt sich das Streben nach tektonischen Aufbau und betontem Vertikalismus fort. So zeigt der Votivstein des Lienhart Frueauf (Abb. 13) in der Agnes-Bernauer-Kapelle zu Straubing <sup>1)</sup> aus dem Jahre 1463 innerhalb des Plattenrandes gotische Rundstäbe, die einen Kielbogen tragen und in Fialen auslaufen. In völligem Gegensatz zur Architektur ist der Erbärmdechristus in Dreiviertelfigur, von Engeln auf Wolken getragen, visionär, schwebend aufgefasst. Ihm zu Füssen knieen die kleinen Stiftergestalten, während Maria und Johannes ebenfalls von Wolken getragen die oberen Zwickel füllen. Christus scheint, der irdischen Sphäre entrückt, nur den Augen der Knieenden sichtbar, zu schweben. Daher auch die zwei Zonen im Relief. Trotz der Architektur wurden derartige Steine als Stiftersteine in Form von Deckplatten verwendet <sup>2)</sup>, ein Zeichen, dass das dekorativ flächenfüllende Moment noch nicht vom tektonisch aufbauenden verdrängt werden konnte.

---

<sup>1)</sup> Habm schreibt ihn dem Meister Erhart zu.

<sup>2)</sup> Wie die Grabplatte der Gräfin Sophia von Kirschberg und ihrer Söhne zeigt (zwischen 1420 und 1440 entstanden), Abb. 13a.

Neben Aschaffenburg ist Nürnberg der reichste Fundort, sowohl für plastische als auch für gemalte Epitaphien. Redslob hat in seinem Aufsatz über die fränkischen Epitaphien die Nürnberger Steine besonders berücksichtigt. Bei den meisten Epitaphien des frühen 15. Jahrhunderts ist eine scharfe Trennung von Stifter und Darstellung durchgeführt oder derselbe ist besonders bei den Ölbergdarstellungen gänzlich fortgelassen, eine Beobachtung, die wir auch am Wiener Stephansdom bei Ölberg Szenen dieser Zeit machen können.

In der Epitaphienkunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts spielte die Malerei die führende Rolle, nicht nur dass die grössere Anzahl von Werken Bildtafeln sind, sondern sie hat auch auf die Reliefplastik immer wieder befruchtend eingewirkt.

Es ist klar, dass der neue Geist des späten 15. Jahrhunderts auch das Epitaph erfassen musste. Waren es, wie gesagt, bis jetzt durchwegs Steine, die in der äusseren Form mehr oder weniger der Grabplatte nahe stehen und deren Relief, in einfachen Kompositionen vor die Fläche gestellt, auf jede Tiefenwirkung und Hintergrund verzichteten, so durchdringt jetzt ein neues Raumgefühl das plastische Epitaph. Den neuen Typus gibt Nikolaus Gerhard von Leyden, wohl die ausstrahlendste Kraft seiner Zeit, in seinem Busangepitaph zu Strassburg, 1464 gefertigt (Abb. 14). Schon die äussere Form sucht den Ausgleich zwischen Vertikale und Horizontale. Sobald in drei Dimensionen gearbeitet wird, zeigt sich das Bestreben, eine ein-

seitige Betonung zu vermeiden. Die Büsten der Madonna und des Stifters sind in einen Innenraum mit abschliessenden Kielbögen gestellt, gotisches Masswerk erfüllt die Rundung und verstärkt die Tiefenwirkung. Die arkadenbildende mittlere Säule trennt die Figuren von einander, verbindet sie aber anderseits wieder mit der Architektur. Die Gestalten wachsen aus dem Raum heraus und überschneiden den Rahmen, der ihnen keine Hemmung mehr sein kann. Neu ist nicht nur die räumliche Gestaltung, der Grundstein der malerischen Entwicklung der Spätgotik, sondern noch mehr die neue Auffassung, die uns in der Komposition entgegentritt. Madonna und Adorant sind gleichwertig nebeneinander gesetzt. Das spielende Kind verbindet die Gruppe zu einem einheitlichen Ganzen und führt die Linien des Kopftuches über zur Kurve des Spruchbandes, ~~das~~<sup>seine</sup> tiefe, geistige Bedeutung verliert zu Gunsten der dekorativ kompositionellen. Auch von einer Trennung in zwei Zonen kann hier keine Rede mehr sein. Jede Mystik ist aus der bürgerlich breit gegebenen Darstellung gewichen. Die übersinnliche Idee musste gegenständlichem Interesse weichen; so wird aus der erhabenen Himmelskönigin die liebliche junge Mutter, die in einer gewissen bürgerlichen Behäbigkeit auf das Kindlein blickt, das, ~~sich~~ seiner göttlichen Würde noch nicht bewusst, in spielerischer Geste nach den Händen des Mönches greift. Auch dieser, in weitgehender Naturalistik wiedergegeben, zeigt eine bis jetzt unvorstellbare Vertraulichkeit der Gottheit gegenüber.

Der neue Madonnentypus war es vor allem, der in Deutschland weiter wirkte; bis jetzt war das intimere Madonnen-

relief in Halbfigur noch wenig bekannt. Italienischer Einfluss macht sich zuerst in Österreich geltend.

Vöge <sup>1)</sup> sieht den Ursprung dieser Epitaphform in den Niederlanden, wo Gerhard sich auch tatsächlich aufhielt und sich ähnliche Epitaphformen nachweisen lassen.

An dieses erste Werk einer neuen Gesinnung knüpft sich eine Fülle von Leistungen, die kaum zu übersehen, hier nur eine kleine Auswahl zulassen. Die Stadt, die am raschesten und kosequentesten sich das Gefühl architektonisch gegliederten Raumes eignete, war Augsburg. Dort auch erblüht das Bürgertum als erstes zu Macht und Reichtum, die es unabhängig von Adel und Fürsten machen. Es ist einleuchtend, dass sich dieses Macht- und Freiheitsbewusstsein in der Auffassung des Andachtsepitaphs, neben dem Porträt die einzige Wiedergabe der Persönlichkeit, spiegeln musste.

Die höfisch adeligen Gestalten der Heiligen, deren erhabene Majestät durch die kleine Figur des Adoranten noch erhöht wurde, streift der Hauch des erblühenden bürgerlichen Lebens und zieht sie von ihren überirdischen Sphären in das menschliche Dasein hinein. Andererseits gibt das neu erwachende Persönlichkeitsempfinden, gemeinsam mit der gesteigerten Naturalistik, dem Adoranten markantere, individuellere Züge und stellt ihn entweder der Gottheit gleichwertig zur Seite oder bringt ihn ihr zumindest näher. Eine innige, warme Atmosphäre umgibt beide, jetzt meist in eine Zone gestellt.

---

<sup>1)</sup> Vöge, Nikolaus von Leydens Strassburger Epitaph und die holländische Steinplastik. - Oberrheinische Kunst IV, Freiburg 1929-1930.

Zu einer Zeit, da in Nordfranken noch die Form des Würzburger Stiftersteines oder Ruckerepitaphs nachklingt, konnte in Strassburg das Busangepitaph entstehen und es blühte in Augsburg spätgotischer Formenreichtum. Was hier das Bursnerepitaph um die Mitte des 14. Jahrhunderts gab, wird immer wieder aufgegriffen. Das Grundmotiv des von Heiligen empfohlenen Verstorbenen, der betend vor Christus oder Maria kniet, wird, lange bevor Italiens *sante conversazioni* in Deutschland bekannt wurden, vom Künstler und Besteller bevorzugt.

Sind auch noch wenig Meisternamen bekannt, so deutet die freie, wenn auch noch etwas unsichere Komposition, die fleißige Gewandbehandlung, die manchmal schon die scharfen Brüche der Spätgotik kennt, und die feinen empfindungsvollen Köpfe auf neue überragende Kräfte. Das Gewand fließt über oder überschneidet die profilierten Rahmungen (Epitaph des Kanonikus Wilsgefort nach 1460, oder das Höfingenepitaph von 1468)<sup>1)</sup>, so dass die Grenzen verwischt werden; das neue Leben überblüht die hemmend empfundenen Grenzen und drängt in sich verstärkendem malerischem Gefühl heraus.

Voll entfaltet sich die malerische Wirkung des Innenraumes im Epitaph Kiems von 1471 (Abb. 15). Es ist eine Folgerung aus dem Busangepitaph; auch dessen Madonnentypus lebt hier weiter. Durch die Vermeidung jeder Symmetrie, sowohl in der Gruppierung der Figuren als auch in der Anord-

---

<sup>1)</sup> Riehl Augsburg. Abb. 34, 35.

nung des Hintergrundes wird das Intime und Zufällige der Komposition noch betont, nicht zu vergessen der Faltstuhl an Stelle des Thrones. Der seitlich sitzenden Madonna werden die etwas kleiner gefassten Adoranten von der hl. Katharina empfohlen, der einzigen stehenden Figur vor gotischen Spitzbogenfenstern als Hintergrund. Nicht zu vergessen ist auch hier die verbindende Geste des Kindes zum Knieenden hin. Schon künden sich überall reich gebrochene Gewandmassen an.

Auffallend frei in der Komposition ist das Epitaph des Abtes Conrad Mörlin (Abb. 16.) im Augsburger Domkreuzgang<sup>7)</sup>. Es wurde 1497 in Auftrag gegeben. Die Meisterfrage (Gregor Erhart oder der Meister des Blaubeurener Altars?) ist noch unentschieden. Der Thron der Madonna ist ganz in die rechte Ecke gerückt, zwei Engel halten einen Teppich hinter ihrem Rücken, ein Maler<sup>isches</sup> Motiv, das von der Grabplatte übernommen ist. Hier hat es der Künstler verwendet, um Maria als Mittelpunkt hervorzuheben. Zu ihren Füßen kniet der Verstorbene, noch in etwas kleinerer Gestalt, während seine Schutzpatrone, es sind sieben an der Zahl, ihn geleiten. Sie sind in zwei Tiefenräumen angeordnet, so dass die Vorderen beinahe freiplastisch hervortreten. Es ist schon ein festes, freies Stehen im Raume. Die Köpfe sind Maria zugewandt, bis auf St. Hieronymus, der gleichsam eine Zäsur bildet und durch die Neigung des Hauptes nach der anderen Richtung eine Drei-

---

<sup>7)</sup> In der Baseler Kunstsammlung findet sich eine Skizze für das Relief oder nach demselben. Sie wird H. Holbein d. Ä. zugeschrieben. Abb. Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1908/1.

ergruppe umschliesst, die ein Gegengewicht bildet zur thronenden Madonna. Dadurch wird die einseitige Betonung einer Richtung vermieden und eine gewisse Gruppierung der an sich gleichwertigen Standfiguren bewirkt. Wie die Form und Faltengebung und das spätgotische Masswerk zeigen, ist der Meister noch reiner Gotiker, vor dem aber der Weg zur Renaissance offen liegt und dessen folgerichtige Entwicklung nur zu ihr führen kann.

Die gleiche intime Wirkung der Augsburger Epitaphien, jedoch ohne deren architektonisch räumliche Bildauffassung, erzielt der Stein des Marchs von Nussdorff und der Spornella von Seben zu Laufen. Das Entstehungsjahr ist um 1479 anzunehmen (Abb. 17). Valkenauer, als dessen Frühwerk Halm es ansieht, begnügt sich, den querrchteckigen Stein mit Masswerk zu bekrönen, und setzt die Relieffiguren vor den glatten Hintergrund. Der Reiz der Arbeit liegt in der dekorativen Anordnung und Flächenfüllung. In sanftem Bogen führt eine Linie vom Arm des knieenden Adoranten und den Marias zu ihren leise geneigten Haupt, um von da, dem Zug des Gewandes folgend, über die Ärmchen des Kindes in der weiblichen Figur zu enden. Die Spruchbänder verdichten die Dreieckform, in welche die Gruppe und Wappen eingestellt sind.

Auch hier wieder ist der Madonnentypus jener menschlich nahe gerückte, der die erhabene Himmelskönigin in die beinahe bürgerlich wirkende junge Mutter verwandelt. Ihr gegenüber scheint die zutrauliche Annäherung der Adoranten

voll berechtigt.

Soll eine dramatische Szene dargestellt werden, so ergibt sich von selbst eine stärkere Isolierung der Stifterfigur, die dann auch in der Malerei als leicht zu übersehende Beigabe in kleiner Gestalt hinzugefügt wird. Befriedigender und dem Relief entsprechender ist die getrennte Darstellung, auch bei querrrechteckigen Steinen. Hier werden die Toten entweder wie beim Epitaph der Barbara Frank + 1471 in der Sulzbacher Pfarrkirche in seitlichen Arkadenbögen gestellt oder aber rechts und links vom Inscriptsockel angebracht. (Steinrelief in Pielenhofen). Diese Auffassung steht in völligem Einklang mit der vorher besprochenen, da der zunehmende Realismus das gegenständliche Interesse an der geschlossenen Darstellung erhöht und die Stifterfigur nicht nur kompositionell als störend empfindet, sondern auch ausserstande ist, den geistigen Zusammenhang herauszuarbeiten.

Dieselbe Grundidee, die sowohl dem frühen Epitaph entsprach, als auch von der Renaissance bis zur letzten Konsequenz weitergeführt wird, bringt das Epitaph der Familie Scheller (Abb. 18), ebenfalls in der Laufener Stiftskirche. Es mag um 1500 entstanden sein und gehört in den Bereich der Kunst Hans Volkenauers. Es sind zwei Steine, ein trapezförmiger, die religiöse Darstellung enthaltend, und ein querrrechteckiger mit oberen abgerundeten Ecken übereinandergesetzt, so dass die innere Beziehung einzig durch das Emporheben der Köpfe der Stifterfamilie im unteren Stein angedeutet werden

Kann. Das Relief verzichtet auch hier auf jede architektonische Gliederung oder U<sup>m</sup>rahmung. Die sitzende Madonna und die zwei stehenden weiblichen Heiligen sind in die knittrigen, faltenreichen Gewänder des letzten gotischen Jahrzehnts gehüllt; was auf diese reiche Eigenbewegung des Gewandes folgt, kann nur Reaktion sein. Der nächste Schritt weiter führt zur Renaissance.

Neben den Epitaphien kleineren Formates entwickelt sich ein Typus, der im gewissen Sinne dem Prunkepitaph des Barock entspricht. Nur konzentriert die Gotik ihr ganzes Interesse auf die figurale Darstellung und ihre Ausdrucksmöglichkeiten. So sehr auch ein dekorativ malerischer Gesamteindruck erstrebt wird, so geht dieses Wollen nicht auf Kosten des geistigen Wertes, der unbedingt an erster Stelle steht. Kompositionell lässt sich ein allmähliches Zunehmen des tektonischen Gefühles konstatieren, das, wie schon beim Mörlinmuster gesagt wurde, zu einer Renaissance führen musste, die nicht antike Form und italienischer Einfluss allein hervorrief, sondern an erster Stelle eigenes Erkennen und Wollen.

Die stetig zunehmende Verbreitung des Schnitzaltars blieb wohl nicht ohne Einfluss auf die Form des Epitaphs, ja nicht selten (Pappenheimaltar in Eichstätt) wurde Epitaph und Altar zu einem Denkmal zusammengelegt, das als Epitaphaltar wegen seiner Grösse und Prunkhaftigkeit dem Klerus und Stiftern sowie Landesherrn vorbehalten war.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Gemalte Altarbilder mit Stifterfigur sind seit dem Aufkommen des Schnitzaltars gebräuchlich, haben aber nicht als eigentlichen Zweck dem Andenken des Toten zu dienen.

Jedenfalls könnten jedoch die grossen Epitaphien der letzten Jahre des 15. Jahrhunderts ebensogut als Altarmittelstücke verwendet werden.

So hat Erasmus Grassler in seinem einzigen voll signiertem Werk, dem Aresingerepitaph der Münchner St. Peterskirche, 1482 gefertigt, (Abb. 19), nicht nur die bisherigen Dimensionen überschritten (Höhe 2.86 m, Breite 1.36 m), sondern auch in seinem klaren Aufbau und der kraftvollen Durchbildung neue Anregungen gegeben. Eine zierliche Rahmung von Sockeln, Säulchen ~~und~~ Apostelfiguren tragend, steilem Ziegeldach und drei musizierenden Engeln als oberen Abschluss umfasst die einfache gotische Rundhalle, in der das figurale Relief sich aufbaut. Die betonte Trennung in zwei Zonen führt ein monstranzartiger Sockelbau durch, der, aus der Kleinplastik übernommen, die an sich architektonischer empfundene Konsole ersetzt. Auf der polygon gezackten Platte thronen St. Petrus und St. Katharina, zwei kraftvolle markante Gestalten, die in spätgotischem Faltenreichtum neues Leben der Persönlichkeit und des Körpers bringen. Die Stifterfigur, in die untere Zone gerückt, findet wieder im Spruchband die Verbindung zum Überirdischen. Sie zeigt klare Porträtzüge und man merkt, dass der Künstler vielleicht noch unbewusst an das Problem stiess, das erst die Renaissance zu lösen wusste: nämlich völlige Gleichwertigkeit des irdischen und himmlischen Seins, jedoch jedes für sich von so starker persönlicher Eigenart einerseits und machtvoller Göttlichkeit andererseits, dass sich die Möglichkeit des vertrauten Zusammenseins von selbst ausschloss. Das Wappen samt Decke und Ziernier hält die Bildfläche

im Gleichgewicht.

Der räumlich klare Aufbau verrät den Baumeister, während der Plastiker von der Graphik nicht unbeeinflusst blieb<sup>1)</sup>. Meister E.S. und Israel Mechenem werden von Halm genannt. Auch für die reizvolle Engelgruppe liegen graphische Blätter deutscher Meister näher als italienischer Einfluss. Die Inschrift ist im glatten Sockel angebracht.

Kompositionell eng an diesen Stein angeschlossen ist das Epitaph des Baltasar Bötchner<sup>1)</sup> in der gleichen Kirche. Ebenso verwertet der Grabstein des Grafen Seitz von Törring in der Andechser Klosterkirche Motive des Aresingerepithaphs<sup>1)</sup>.

Hans Beterlein verzichtet in seinen grossen Epitaphien auf die Zerteilung des Steines. Trotzdem er infolgedessen den Verstorbenen in die religiöse Darstellung einbezieht, versteht er es, die porträtmässige Charakteristik desselben derart zu unterstreichen, dass man in seinen Werken die Vorstufe jener Richtung erkennen kann, die sich mit Adorant und Kreuz begnügt<sup>1)</sup>. Bei ihm, dem Augsburger Meister, ist das Gefühl für die Architektonik stärker ausgeprägt als bei den anderen Künstlern seiner Generation, ohne dass seinen Werken in der Gruppenbildung ein starkes malerisches Moment abzusprechen wäre. Das grosse Denkmal des Bischofs Friedrich II. von Hohen-

---

1) Halm: Erasmus Grasser.

1) Halm: Erasmus Grasser. Abb. 103.

1) Halm: Erasmus Grasser. Abb. 140

1) In der gleichen Entwicklungslinie liegt das Denkmal d. Erzbischofs Uriel von Gemmingen im Dom von Mainz. (Dehio, Bd III, Abb. 245). Es ist ein Werk Hans Backofens, des Barockmeisters der

zollern (Abb. 20) in der St. Gertrudenskapelle des Domes, nach 1486 entstanden, hat eine einfache Rahmung aus gedrehten und Rundstäben und geraden Gebälksabschluss. Die rechteckige hochgestellte Platte läuft zu beiden Seiten in flügelartigen Rudimenten aus, die sich vom gotischen Schnitzaltar herleiten lassen. Vergleicht man damit das etwas spätere, aber beinahe identische Grabmal des Bischofs Wilhelm von Reichenau<sup>1)</sup>, so empfindet man die Ansätze als ein Zuviel, eine Zerstreung der Kräfte, die im Reichenauepitaph unter Wegfall der Flügel straffer angezogen und auf die schlichtere Darstellung konzentriert werden. ~~Die~~

Die Kreuzigungsszene mit der knieenden Gestalt des Bischofs und seinem Schutzpatron neben Maria, Johannes und Magdalena fügt sich in gut durchdachter Komposition in den Innenraum einer gotischen Kapelle. Das in gleicher Höhe der Köpfe durchlaufende Fenstergesimse führt zu einer Zweiteiligkeit des Aufbaues die beim Reichenauepitaph vermieden wird. In den Flügelnischen stehen auf Säulenpostamenten ein Bischof und eine Heilige, während die Bogenzwickel Apostelköpfe mit Spruchbändern füllen. Der feinen, glatten Durcharbeitung des Rotmarmors und der naturgetreuen Charakteristik lässt sich eine gewisse Trockenheit nicht absprechen. Wunderbar gearbeitet und erstmalig wirkt der Torso Christi, der uns immer wieder in den Epitaphien Loy Herings, Beierleins grössten Schüler, begegnet. Wir fühlen, es ist die letzte Generation der Gotik, die der Na-

---

Spätgotik. Um 1514 entstanden.

<sup>1)</sup> Halm: Studien zur süddeutschen Plastik, I. Abb. 99.

tur in Form und Ausdruck so gewaltig nahe kommt.

Ein anderes, weniger eindrucksvolles Werk und wohl als Vorläufer des obigen zu betrachten, ist das Grabmal des Propstes Theoderich Maier in der Moosburger Stiftskirche St. Castulus (Abb. 21.). Unter gotischen Masswerkbögen, die auf gedrehten Säulen aufruhend, thront frontal in der Mitte die heilige Anna mit Maria und Jesus. Zwei Heilige flankieren sie mit strenger Symmetrie, während die kleine Stifterfigur zur Seite kniet.

Wunderbar im Ausdruck sind wieder die Gestalten der Ölbergszene des Lichtenau epitaphs im Augsburger Dom (Abb. 22). Bischof Heinrich von Lichtenau starb 1517; sein Denkmal wurde aber von Beierlein, wie die vorigen, noch zu Lebzeiten des Bestellers ausgeführt, und zwar zwischen 1506 und 1508. Der Stein ist bis zum Rande ausgefüllt. Der Künstler schloss sich an die herkömmliche Darstellungsweise der Ölbergszene an und gab statt des perspektivisch malerischen Hintereinander noch das Übereinander der Figuren. Christus in Todesnot ist ein Problem, an dem sich die Ausdrucksfähigkeit der Gotik immer wieder versuchte. Beierlein hat alles, was war, übertroffen in seiner Heilandsgestalt, die eine bis jetzt ungekannte Erhabenheit und Ruhe zeigt. Die Stifterfigur, auch hier in die Komposition hineingesetzt, kniet beinahe senkrecht unter der Gestalt Christi, so dass es wie ein Kraftstrom durch das Bild zieht, der seitlich in den Gestalten der liegenden Apostel ausklingt. Halm sieht in diesem Werk mit Recht den Höhepunkt im Schaffen des Meisters. Nur Dürrer kann hier noch Schritt halten. Was die kommende Renaissance

an Formvollendung gewinnt, geht auf Kosten der Ausdruckskraft, die in diesem späten gotischen Denkmal mit letzter Eindringlichkeit auf uns wirkt.

Nicht vorübergehen kann man an Nürnberg, dessen reichen Epitaphienschatz, gemalte sowohl als plastische, Redselob in seiner Abhandlung gewürdigt hat. Auch hier lässt sich die zunehmende Realistik beobachten und zugleich die Verselbständigung der Plastik, der die monumentale Lösung des Grabsteines näher lag als der Malerei. Das Epitaph nimmt grössere Formen an und wird auch hier figurenreicher, die Darstellung wächst allmählich wieder aus dem Intimen heraus und sucht die göttliche Erhabenheit an sich ohne Sichtbarmachen der Wirkung auf den Adoranten darzustellen.

So hat Adam Kraft, in dieser Beziehung der Renaissance näher als Beierlein, in seinen Epitaphien die Figur des Verstorbenen vollständig fallen gelassen oder, wie bei der Schutzmantelmadonna des Pergerstörffer'schen Epitaphs (1498), in die Zahl der Schützlinge eingereicht, ihr also eine Sonderstellung versagt.

Dem Schreyerepitaph 1490/92<sup>1)</sup> gebührt insoferne eine Sonderstellung, als es an einem gegebenen Raum gebunden und als Ersatz ehemaliger Malereien vollkommen aus der gebräuchlichen Epitaphform ausscheidet. Die grosse Anzahl der kleinen Stifterfiguren erweckt in ihrer schematischen Wiederholung den Eindruck eines Sockelfrieses. Das Rebeck'sche Epitaph (um 1500) in der Frauenkirche (Abb. 230) lehnt sich stark

---

<sup>1)</sup> Stern Adam Kraft T.I.

an die Altarform an, ein Zug, der in noch erhöhtem Masse bei Eichstätter Werken, wie einem Eyb-Heltpurg- oder Reichenau-Epitaph hervortritt <sup>1)</sup>. Das Schriftband, von zwei Engeln gehalten, verdeckt den Sockel; also nicht mehr die in die Wand eingelassene Platte, sondern die hängende Form. Dargestellt ist unter durchbrochenen Weinlaubbaldachin die Krönung Mariä in fast symmetrischer Anordnung. Noch ist zu viel dekoratives Vielerlei in der Gewandfaltung, um den Figuren jene monumentale Wirkung des Landauerepitaphs (1503) <sup>2)</sup> geben zu können. Wie wenig fehlt von diesem aber bis zum Rohr'schen Epitaph (1524) <sup>3)</sup>, dem Renaissancewerk eines Hans Leinberger. Stifterfamilie und anbetende Christengemeinde knieen im Predellageschoss zu beiden Seiten einer musizierenden Engelgruppe, so dass die Dreiteilung des Hauptfeldes hier vorbereitet wird. Die seitlichen Ansätze mit Wappen in Masswerkbogen und Konsole gleichen verkümmerten Altarflügeln, die ohne Einfluss auf den konstruktiven Aufbau bleiben. Noch ist es reine Spätgotik, die zu uns spricht, aber schon was Peter Vischer in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts schuf, spricht eine andere Sprache, die dank Nürnberg als Zentrum des Humanismus antike und italienische Klänge aufgenommen hat.

---

<sup>1)</sup> K. D. B. M. F. Tg 139, 140, T. XXI.

<sup>2)</sup> Stern: T. XXVII.

<sup>3)</sup> Meisterwerke der Plastik Bayerns. Feulner Hans Leinbergers Morburger Altar. Abb. 24.