

Kropáček, Jiří

Zur Passauer nachgerhaertschen Plastik

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [117]-124

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110995>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ KROPAČEK

ZUR PASSAUER NACHGERHAERTSCHEN PLASTIK

Gerade vor fünf Jahrhunderten trat die Persönlichkeit des Bildhauers Nicolaus Gerhaert von Leyden plötzlich aus dem Schatten der Anonymität. Bekanntlich wandelte eine ganze Reihe zeitgenössischer und jüngerer Nachahmer in den Spuren seiner realistischen Kunst, die er im Rheinland und in Mitteleuropa hinterlassen hatte. Dies war auch der Fall in Passau, das mit der Geschichte des letzten mit Sicherheit bekannten Werkes Gerhaerts, des Grabsteins Friedrichs III. gewöhnlich in Verbindung gebracht wird. Den schriftlichen Quellen entnehmen wir, dass er im Jahre 1469 diese kaiserliche Bestellung in Passau arledigte, wo er sich zweifelsohne wenigstens drei Jahre hindurch aufhielt (höchstwahrscheinlich starb er im Jahre 1473 in Wiener Neustadt). Auf Grund einer Kritik der Quellen und des Stils des gesamten Grabmals setzt man allgemein — sicherlich mit Recht — voraus, dass er in Passau lediglich die obere Platte mit der Gestalt des Kaisers fertigte; der Baldachin mit dem Relief des hl. Christophorus wird nachweislich für das Werk eines Gehilfen angesehen, der zweifellos bereits längere Zeit an der Seite des Meisters gearbeitet hatte.¹ Im weiteren Verlauf entschwindet uns vorderhand dieser Gehilfe.

In den nachfolgenden Ausführungen soll die Passauer nachgerhaertsche Plastik betrachtet und der Versuch unternommen werden, in aller Kürze anhand einiger Werke aufzuzeigen, welche Tendenzen in der Raumgestaltung darin ihren Ausdruck fanden. Die bisherige Literatur schreibt folgende Werke anonymen Stilmachern N. Gerhaerts in Passau zu: die Thronende Madonna in Thyrnau, die Wappenhalterin oberhalb des Westportals des Rathauses, die Statue des sitzenden hl. Agidius in der Klosterkirche in Niedernburg, ferner den hl. Martin im Bayerischen Nationalmuseum, den hl. Michael ebendort und den Grabstein des Weibischofs Albrecht in der Herrenkapelle des Passauer Doms. Zweifelsohne kann hierzu noch die stehende Madonna in derselben Kapelle gezählt werden, die wir zum Ausgangspunkt unserer Betrachtungen wählen wollen.

Die Statue der Madonna in der Herrenkapelle² ist gerhaertisch in der Physiognomie. Dies beweist der längliche und regelmässige Kopf

Mariens und der Körpertyp eines Kindes. Die Figur wirkt durch ihre ganze Wichtigkeit und Bewegung. Der Bildhauer drang offensichtlich bis zum Kern der Plastik vor, lockert ihn auf und schlingt einen reichgefalteten Mantel darüber. Der Faltenwurf ist nicht abstrakt, denn er beruht auf dem Bau der Figur, ihrer S-förmigen Schweifung und der Andeutung der Schwere des Mantelstoffes. Obgleich der Autor vom Statuenkern ausgeht, verhartet er länger bei der Oberfläche, was durch das Übergewicht der Bekleidung über den Körper gegeben ist. Die Oberfläche ist von der Lichteinwirkung abhängig: das Licht streift über die Faltenfrei auslaufen, bald wieder durch Querverbindungen unterbrochen sind. Die Oberfläche ist von der Lichteinwirkung abhängig: das Licht streift über die Faltenkämme und belässt die eingetieften Stellen ohne Lichtübergang im Schatten. Neben der Schweifung der Figur sind die Falten Hauptträger der Bewegungstendenz. Die Bewegung verläuft so in längeren Linien, die die angehäuften Details, die Träger des flackernden Lichtes, umschliessen. Besonders dynamisch wirken die parallelen Falten vom Zipfel der Gewandung, die in charakteristischer Art um den Nacken Mariens gewickelt ist und über das Kind hinterunterhängt. Die Statue ist in ihrem Oberteil zweifelsohne vom Typ abhängig, den N. Gerhaert seiner Madonna auf der Engelskonsole in Trier einprägte.³ Hierfür spricht die Typik, die grundlegende Komposition und die bewegliche Wickelhülle (die menschliche Beziehung von Mutter und Kind wird hier durch die Frontalanordnung Mariens übergangen). In der Bewegung und den Kontrasten von positiver und negativer Form ist eher eine Annäherung an das Relief der Hl. Anna selbdritt in Berlin gegeben.⁴ Damit wollen wir allerdings nicht behaupten, dass der Schöpfer der Passauer Madonna diese Werke gekannt hat. Mit seinem Hang zur malerischen Gestaltung der Oberfläche entfernt er sich sogar von Gerhaert. In einer ähnlichen Situation befinden wir uns bei der bekannten *Thronenden Madonna in Thyrna*.⁵ Für diese Madonna ist ebenfalls das Übergewicht des Gewandes über den Körper und die wuchtige, angehäuften Massivität bezeichnend. Der Bildhauer öffnete hier allerdings das Massiv in der Brustpartie und hinter dem frontal angeordneten Kind. Er modellierte den Kopf und die in der Mantelöffnung zur Geltung gebrachte Brust mit Verständnis für plastische und volle Gestaltung der körperlichen Erscheinung. Ebenso modellierte er mit Wirklichkeitssinn das Kind, das alle schöpferischen Wesenszüge Gerhaerts trägt und in seinem Typ dem Kind der Madonna in der Herrenkapelle nicht unähnlich ist. Der Statuenkern zeigt sich augenfälliger lediglich an den Kniestellen, die das Gewand aufbauschen. Ein zweites Merkmal ist die Oberflächenmodellierung mit ihren Bewegungs- und Gliederungselementen. Bestimmender Bewegungsfaktor (für die Frontal- und in einem gewissen Mass auch für die Seitenansicht) ist der früher bereits von W. Pinder hervorgehobene Wurf der Manteldraperie. Die Draperie rotiert im wahrsten Sinn des Wortes um die Knie, wo sie ein charakteristisches ornamentierendes Ohrmuschelmotiv bildet, dessen Wesen in einer Analogie an die Gestaltung des Mantel-

randes bei dem erwähnten Berliner Relief erinnert. Ein weiteres Merkmal ist die Geschlossenheit des Kompositionsumrisses, der verhältnismässig regelmässig und ruhig ist und durch keinen grösseren Materialteil und keine Bewegungskrümmung durchbrochen wird. Dadurch kontrastiert umso mehr die Ruhe des Umrisses mit der inneren Unruhe an der Oberfläche des Werkes, mit der Unruhe, die durch die krummlinige konvexe Bewegung und die Tendenz zur malerischen Oberflächengestaltung bewirkt wird. Die beiden angeführten Madonnen haben eine Reihe verwandter Wesenszüge; die Madonna in Thyrnau überragt aber ohne Zweifel die Passauer Madonna sowohl in der Qualität der Modellierung, wie auch in der deutlicheren Raumverteilung der angehäuften Masse.

Im Programm der Raumgestaltung unterscheidet sich von den beiden vorgeannten Statuen die *Wappenhalterin* am Rathausportal in Passau.⁶ Diese in Hochrelief ausgeführte Figur mit dem Stadtwappen in der Hand ist mit Verständnis für Grazie in Haltung und Bewegung in die Architektur des Baldachins eingegliedert, dessen Seiten zwei Männergestalten zieren, die meistens als Verkörperung der Zunftordnung angesehen werden. Die Tektonik und Komposition des weitläufigen Komplexes erinnert auffallend an den Baldachin mit dem Figuraldekor am Grabstein Friedrichs III. Die Physiognomie der anmutigen Wappenhalterin ist rein gerhaertisch. Ihr feinmodelliertes Antlitz scheint mit seinem Oval nachgeradezu dem Typ Mariens vom Berliner Relief entnommen zu sein. Die vom grossen Schild nichtverdeckten Teile der Figur beweisen aber, dass es nicht in der Absicht des Bildhauers der Wappenhalterin lag, das Körperlich-Materielle plastisch zu erfassen, sondern die Wirklichkeit zu idealisieren. Der Faltenwurf des an den Hüften bis auf den Sockel herabfallenden Gewandes leidet an dekorativer Überbetonung. In reiner Form kommen hier als wichtige formale Elemente langgezogene Falten mit scharfen, bis zur Linearität abstrahierenden Rücken zur Anwendung. Das Relief ist mit Sinn für Räumlichkeit komponiert. Dies zeigt sich nicht nur in der feinfühlenden Einordnung der Figur ins architektonische Detail, sondern auch in der Andeutung der Raumschichten durch Vorrücken des Schildes seitwärts vor die Statue. Das Reliefmassiv ist tiefgehend durchgearbeitet. Den Kontakt des inneren Reliefraums mit der Umgebung vermittelt die Bewegung der langen Faltenlinien und die erwähnte Situierung des Schildes. Während die Krümmung des Wappens im Kreis verläuft, erscheint die konvexe Bewegung der langen Falten als unendlich, denn sie verliert sich aus dem inneren Reliefraum. Die Gestaltung der Statue des *sitzenden hl. Ägidius*⁷ beruht auch auf einer beträchtlichen räumlichen Wirkung. Zum Unterschied vom Rathausrelief handelt sich aber hier um eine massive und feste Statue. Das beweist die Modellierung von Körper und Haupt mit Verständnis für räumlichen Umfang, insbesondere erinnert der Kopf im Typ entfernt an den Kopf des hl. Wolfgang in Kefermarkt.⁸ Die Position des sitzenden Körpers ist mit Sicherheit erfasst. Die Auflockerung des Statuenkerns ist mit realistischem Interesse für Tatsachen, ohne

Idealisierung, durchgeführt. Das Massiv der Statue wird in seinem Raum nach der Tektonik der sitzenden Gestalt gegliedert und geht konsequent vom körperlichen Organismus aus. Dabei ist sie frontal gegenüber ihrer Umgebung etwas geöffnet. Darin liegt ihr Vorzug gegenüber den beiden vorerwähnten Madonnenstatuen. Im Verhältnis zu ihnen ist hier auch die Aufgliederung der Materie grosszügiger aufgefasst; der Bildhauer nimmt hier keine Anhäufungen vor, lässt Details beiseite und arbeitet in grösseren, mehr oder weniger gekrümmten Flächen, was auch für die Modellierung des Tieres gilt. Die negative und positive Form steht in harmonischer Wechselbeziehung. Die Bewegungselemente konzentrieren sich im Unterteil des Vordergrundes, wo der Habit von den Knien bis auf den Sockel herabfällt. Bei der Veranschaulichung der Schwere des Gewandes in den Krümmungen ist die Bewegung gemässigt und einfach.

Einer völlig unterschiedlichen Auffassung von Raum und Bewegung begegnen wir bei der Statue des h. Martin aus Zeillarn.⁹ Die massive Figur ist plastisch ausgeführt. Der starke Kopf ist mit ungewöhnlichem Verständnis für Realität, dabei auch edel und beträchtlich individualisiert geformt. Stärke zeigt die Figur auch in ihrer Positur beim Vortreten der schlanken langen Füsse und bei der Aktion der Hände im Augenblick vor der Durchtrennung des Mantels. Das Ganze beruht auf erhöhter Raumwirkung. Bei der Bearbeitung des Themas stiess der Künstler radikal in den Kern vor und nahm weiter seine räumliche Differenzierung vor. Den Kern bildet der Rumpf, durch den die Achse der Statue läuft (vom Hut durch den Rumpf bis in die Mitte des durch die Vorwärtsbewegung der Füsse gebildeten Dreiecks). Vom Kern treten organisch die Glieder nach den Kompositionsdiagonalen hervor. Aus dem Inneren heraus ist auch die Mantelmodellierung geführt. Die Bewegung erfasst diesmal auch den Körper in Aktion, den Kopf, den Rumpf, die Hände und Füsse; sie wird schraubenförmig um die erwähnte Achse geführt und begrenzt den eigentlichen Raum der Statue. Sie erfasst auch den Mantel, der in der Zugrichtung in Falten gelegt ist. Dort wird er auch durch komplizierte, massive Falten zerfurcht, die voneinander durch starke Eintiefungen geschieden werden. Das Innere des Mantels, das dem Rumpf und den Füssen im wahrsten Sinn des Wortes eine Nische bildet, ist malerisch gestaltet. Die Statue entfaltet sich in ihrer Bewegung im Raum, der gleichzeitig durch die Bewegung der Linken und des Mantels auch der Umgebung erschlossen wird. Dadurch, dass an der Statue eine Aktion veranschaulicht und so eine erhöhte Bewegung im Raum hervorgerufen wird, kommt es zur Unruhe, ja sogar zum Eindruck des flüchtigen Augenblicks. In dieser Beziehung steht die Statue der Raumauffassung bei den bekannten Moriskentänzern Grassers nahe.¹⁰ Die anspruchsvolle Aufgabe, die bei der Statue des h. Martin in vollendeter und durchgeistigter Form gemeistert wird, ist des Künstlers würdig, der den Kopf dieser Figur modellierte. Etwas Ähnliches versuchte anscheinend auch der Holzschnitzer der Statue des h. Michael im Bayerischen Nationalmuseum.¹¹ Auch

hier handelt es sich um die Erfassung der Augenblicksstimmung. Die formalen Mittel sind aber weitaus mässiger, da auch das Ganze anders und mehr traditionsgebunden organisiert ist. Die Aktion des Themas ist nämlich idealisiert und wirkt daher nicht unmittelbar. Die Bewegungen sind nicht entschieden. Die recht schlanke, langgezogene Gestalt entfaltet sich um ihre eigene Achse. Die S-förmige Schweifung löst sich in der nicht genug vollkommenen Andeutung der spindel-förmigen Bewegung auf. Auch hier ist die Materie räumlich differenziert. Vor allem ist der Rumpf eindeutig etwas geöffnet, der Mantel bildet darum gleichsam eine Schale. Die erhobene Rechte mit dem Schwert ist voll Bewegung; sie steht in Diagonalverbindung mit dem linken vorgeschobenen Fuss, der auf dem Drachen ruht, und beteiligt sich zusammen mit ihm an der Schaffung der Illusion eines tieferen Raumes. Durch eine Bewegung der linken Hand wird der Mantel emporgezogen, seine Masse gerät dadurch in Bewegung; diese verläuft in langen haarnadelförmigen Falten vom Sockel aus und in geschwungenen Falten von der Schulter. Um den Rumpf entsteht eine elliptische, diagonal situierte Grube. Die Manteloberfläche grenzt im Vordergrund in bezug auf Materie und Bewegung den eigentlichen Raum der Statue ab und bildet zwischen ihm und dem Raum der Umgebung eine Barriere. In einer anderen thematischen Situation spielt das Wappen im Rathausrelief eine ähnliche Rolle. Die Masse des Mantels des hl. Michael wird vom Licht durchflutet, das in der Draperie zeichnerisch zur Geltung kommt.

Unser letztes Werk sind die Figuralmotive des Grabsteins des Weibischofs Albrecht (†1493) in der Herrenkapelle, die Gestalt des Bischofs mit den Brustbildern des Königs David und des Propheten zu beiden Seiten des Hauptes.¹² Der Bischof ist mit Sinn für die Wirklichkeit dargestellt, der Kopf insoweit individualisiert, dass wir in seiner Modellierung das Streben nach strenger Nachbildung ahnen. Die Köpfe des Königs und des Propheten werden auch in den Zügen unterschiedlich gestaltet. Der breite glockenförmige Ornat haftet am Rumpf der Bischofsgestalt, die Schultern und Hände bauschen sich darunter auf, in der Fusspartie ist bei der Modellierung ebenfalls die darunter befindliche Gestalt berücksichtigt. Ein wichtiges Moment ist die Erfassung der Schwere des Gewandstoffes und des Charakters des ornamentalen Dekors mit dem darin aufgefangenen Licht. Die Linke mit dem Bischofsstab und die auf der Brust liegende Rechte üben eine Zugwirkung auf den Stoff aus und bestimmen zusammen mit der angedeuteten Schwere und Ornatform die Art und Bewegung der Draperie. Der Faltenwurf ist in langen regelmässigen Kurven gestaltet. Unter dem Ornat gleiten Vertikalfalten heraus. Die Faltenrücken und insbesondere die Ornatränder neigen zur Verschärfung. Die Bewegung ist gemässigt und entspricht der ruhigen Auffassung des ganzen Werkes; sie beschränkt sich auf den Rand des Ornates und seine Parallelfaltung. Der Raum des eingelassenen Reliefs wird durch die Nische bestimmt. Dem Bildhauer gelang es, am ganzen Relief tief in den Block einzudringen und die Masse der hervortretenden Formen im Raum geschickt zu

differenzieren. Die Modellierung der Form ruft in den Tiefenverkürzungen meisterhaft die Illusion der Tatsache hervor. Diesem Zweck dienen unter anderem die ausgehöhlten Stellen bei den Ornaträndern, vor allem aber das effektvolle Vorschieben des Bischofsstabes direkt nach vorn in den Vordergrund. Der ganz mässig von der Mittelachse des Reliefs schräggeneigte Bischofsstab bildet ein Bindeglied zwischen der Beziehung des inneren und äusseren Raumes. Die Modellierung aller Formen hängt in ausserordentlichem Masse von der Wirkung des Lichtes ab, das sich an den hervortretenden Stellen verliert, in den tieferen Falten Schatten verbreitet und die Loslösung der Figur vom Hintergrund fördert.

Diese sieben Werke, die wir aus der Entwicklungsreihe der Passauer Bildhauerkunst des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts herausgelöst haben, zeigen den Vorgang im Rahmen eines Bereiches der räumlichen Plastikgestaltung. Den Ausgangspunkt bildet zweifellos die Madonna in der Herrenkapelle und die Madonna in Thyrnau. Ihre angehäuften Masse wird durch das Streben nach Raumentwicklung gemeistert. Diesem Zweck dient das Streben nach grundlegender Loslösung des Statuenkerns vom Block sowie die in gewisser Hinsicht an der Oberfläche verlaufende Bewegung. Auf einer weiteren Stufe zeigt sich das Streben nach Durchsetzung der räumlich gegliederten Masse und nach Kontakt mit dem äusseren Raum, der Umgebung. Im Fall des idealisierenden Reliefs der Wappenhalterin erwies sich wiederum die Bewegung als wichtiges Element. Anders meisterte der Bildhauer die Entwicklung der Plastik im Raum bei der Statue des hl. Ägidius; hier legte er Wert besonders auf die Ausbildung des Körpers und beharrte sonst bei den Prinzipien, mit denen er das Problem der beiden Madonnen gelöst hatte. Ein weiterer Aufstieg der Raumdifferenzierung ist bei den Statuen des hl. Martin und des hl. Michael sowie beim Relief des Bischofs Albrecht erkenntlich. Bei diesen Plastiken sind alle Voraussetzungen gegeben, dass die Statue in vollendeter Form ihren Lebensraum beherrschen und dabei maximal der Aussenwelt offenstehen kann. Auch hier kommt der Bewegung und dem Licht eine bedeutsame Rolle zu. Zu den plastischen Faktoren gesellt sich im Fall des Grabsteins auch der Beginn des Prozesses einer malerischen Gestaltung.

Die Plastiken der angeführten Gruppe sind allerdings entwicklungsmässig nicht isoliert. Bei ihrer Prüfung samt ihren genetischen Voraussetzungen und gleichzeitig zusammen mit den Werken ihrer und der nachfolgenden Zeit könnten wir feststellen, wie sie unter der Emanation der Kunst Gerhaerts zustandekamen, welcher Pol seines Stils ihre Typen und die Schaffung ihrer Raum- und Bewegungsfaktoren beeinflusste, welche Seite seiner Kunst von ihren Schöpfern am besten begriffen wurde. Wir würden dabei feststellen, dass sie den ersten und engsten Kreis der nachgerhaertschen Bildhauerkunst in Passau bilden. In Übereinstimmung mit der bisherigen Literatur könnten wir ferner den Versuch unternehmen, die Vermutung zu erhärten, wonach in diesem Bereich auch in räumlicher Hinsicht die Kunst des Meisters des Altares in Kefermarkt entstanden sein

muss. Dies aller übersteigt aber nicht nur den Rahmen, sondern auch den Umfang dieser Abhandlung.

Übersetzt von Alfons Hubala

ANMERKUNGEN

- ¹ O. Wertheimer, Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst u. seine Wirkung, Berlin 1929, S. 62 ff., Abb. 19, Tfl. 22—23. — H. Tietze, Geschichte u. Beschreibung des St. Stephansdoms in Wien, U. K. T. XIII, Baden b. Wien 1931, S. 451 ff. — Den Aufenthalt Gerhaerts in Passau bezweifelte W. M. Schmid, Beiträge z. Passauer Kunstgeschichte. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I, Augsburg 1924, S. 97 ff. — Derselbe, Nicolaus Gerhaert in Passau, Münchner Jahrbuch d. bildenden Kunst, N. F., XIII, 1938—1939, S. 18 ff.
- ² Madonna. Um 1470. Passau, Dom, Herrenkapelle. Grauer Sandstein, H. ca 82 cm. — In der mir zugänglichen Literatur wird diese Statue nicht erwähnt. Den freundlichen Hinweis auf ihre Existenz und die beigelegte Lichtbildaufnahme verdanke ich Herrn Dr. Götz Fehr.
- ³ Wertheimer, l. c., S. 35 ff., Tfl. 2 u. 3.
- ⁴ Staatl. Museen, Inv. Nr. 3180. — Wertheimer, l. c., S. 37 ff., Abb. 9, Tfl. 4 u. 5.
- ⁵ Thronende Madonna. Um 1470. Thyrnau bei Passau, Kirche. — W. Pinder, Deutsche Plastik v. ausgehenden Mittelalter etc. II, Potsdam—Wildpark 1929, S. 375. — Wertheimer, l. c., S. 66 ff., Tfl. 46. — O. Kletzl, Die Madonna v. Gojau a. Böhmerwald, Zeitschrift d. D. V. f. Kw., Bd. 3, 1938, S. 267 ff., Abb. 17 (Übersicht über die ältere Literatur). — Cl. Sommer, Bemerkungen zu Nicolaus v. Leyden, Kunstchronik 1960, S. 284.
- ⁶ Wappenhalterin. Relief am Rathausportal in Passau. Um 1480. — W. M. Schmid, Passau, Leipzig 1912, S. 123, Abb. 77, schreibt sie Jörg Huber zu und datiert sie in die Zeit um 1510. — Diese Ansicht übernimmt F. Mader, K. D. B., IV, III, Stadt Passau, München 1919, S. 453, Abb. 378. — Pinder, l. c., S. 368—369 datiert sie in die sechziger Jahre und bringt sie mit dem Stil N. Gerhaerts in Verbindung. — W. M. Schmid, l. c. (1938—1939), S. 34, Abb. 6, verfißt die Unmöglichkeit ihrer Entstehung vor 1483. — Th. Müller, Alte Bairische Bildhauer, München 1950, S. 19, Abb. 72, fügt sie in den Einflusskreis N. Gerhaerts und in die Graphik des Meisters E. S., wobei er sie um 1480 datiert. — Derselbe, Kunstchronik 1962, S. 248.
- ⁷ Hl. Ägidius. Um 1480. Passau, Niedernburg, Klosterkirche. — Sommer, l. c. (1960), S. 286, verweist auf die Verwandtschaft mit der Kunst Gerhaerts. — H. K. Moritz, Passau. Die alte Bischofsstadt a. d. drei Flüssen, München 1958 (2. Ausg.), Abb. a. d. S. 10.
- ⁸ Cl. Sommer, Der Meister d. Kefermarkter Altares u. Passau, Zeitschrift d. D. V. f. Kw., Bd. 2, 1935, Abb. 7 u. 8. — Eine neue Abbildung des Ganzen bringt Marga Pollak, Herbert Lange, Der Altar v. Kefermarkt, Wien—Linz—Frankfurt/M. (1959), dort ebenfalls eine Übersicht über die grundlegende Literatur.
- ⁹ Hl. Martin aus Zeillarn. Um 1480. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 1218. — Th. Müller, Die Bildwerke in Holz, Ton u. Stein etc., Kat. d. B. NM, M., Band XIII, 2, München 1959, S. 36 ff., Kat. Nr. 25, Abb. 25, gibt als Datum die Zeit um 1480 an (Zitation der älteren Literatur).
- ¹⁰ München, Städtisches Museum. — Ph. M. Halm, Erasmus Grasser, Augsburg 1928, Tfl. II ff.
- ¹¹ Hl. Michael. Um 1490. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 1196. — Th. Müller, l. c. (1959), S. 38 ff., Kat. Nr. 26, Abb. 26 u. 26a, gibt als Datum ungefähr 1490 an und bringt die Vermutung von der Zugehörigkeit zum Passauer nachgerhaertschen Kreis (Zitiert die ältere Literatur).

- ¹² Grabstein des Weihbischofs Albrecht (†1491). Um 1490. Passau, Dom, Herrenkapelle. — Cl. Sommer, l. c. (1935), S. 260 ff. mit Abb. (bringt die ältere Literatur). — Über eine gewisse Problematik der Pässauer Plastik auch Bemerkung von Jiří Kropáček, Příspěvek ke studiu českého sochařství poslední čtvrtiny 15. stol. (Ein Beitrag zur Kenntnis der böhmischen Plastik im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts), Časopis Národního musea, V. S., CXXX, 1961, S. 11 ff.

K POGERHAERTOVSKÉMU SOCHAŘSTVÍ V PASOVĚ

Historie pozdního díla významného pozdněgotického sochaře Nicolause Gerhaerta z Leydenu je krátce spjata též s Pasovem. O zapůsobení na tamní plastiku svědčí okruh prací přímých následovníků v poslední třetině 15. století. Okruh prochází vývojem, jehož tendence jsou zřetelné zejména v prostorovém vývinu plastiky. Madona v Panské kapli dómu (zkoumaná v této souvislosti poprvé) a známá sedící madona v Thyrnau představují zárodečný stupeň, a to základním uvolněním jádra sochy a pohybem hmoty rozrůzněné na povrchu. Na vyšším stupni je patrna snaha uplatnit prostorově modelovanou hmotu ve vztahu k okolnímu prostoru. U idealizujícího radničního reliéfu se štítonoškou je tohoto dosaženo stupňovaným pohybem, u sv. Aegidia v Niedernburgu plastickým utvářením sochy. Další růst prostorové diferenciacie je zřejmý u soch sv. Martina a Michaela v Bavorském národním muzeu a u figurálního náhrobníku biskupa Albrechta v Panské kapli dómu. U nich jsou splněny všechny předpoklady, aby socha ovládla dokonale svůj vlastní prostor a maximálně se otevřela vnějšku. Významná role je tu přiznána pohybu a působení světla; k plastickým elementům se přidružují též prvotní složky malebné. Tato poslední vrstva má mnohé společné rysy s dílem mistra oltáře v hornorakouském Kefermarktu, který vyrostl z pasovské pogerhaertovské plastiky.